

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

**O CINEASTA NA CASA DO OUTRO:
cenas de hospitalidade no documentário brasileiro recente**



Diego Baraldi de Lima

Belo Horizonte
2014

Diego Baraldi de Lima

**O CINEASTA NA CASA DO OUTRO:
cenar de hospitalidade no documentário brasileiro recente**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais – PPGCOM/UFMG/ Dinter UFMG/UFMT – como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Comunicação Social.

Área de concentração: Comunicação e Sociabilidade Contemporânea.

Linha de pesquisa: Pragmáticas da Imagem.

Orientador: Prof. Dr. César Geraldo Guimarães.

Belo Horizonte
8 de agosto de 2014

Dedico este trabalho aos meus pais,
Ceredo & Celita,
e a minha irmã Angélica,
pelo amor incondicional.
Aos meus avós,
Adriana Margarida Baraldi
& Estevan Baraldi (*in memoriam*) e
Clara Walesca M. B. de Lima (*in memoriam*)
& Francisco de Paula Soares de Lima (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador César Geraldo Guimarães, pela acolhida, generosidade e partilha de saberes. Aos professores André Brasil e Roberta Veiga, pelas observações preciosas no exame de qualificação e por integrarem a banca de defesa da tese. Aos professores Henri Gervaiseau e Anna Karina Bartolomeu, pelo aceite em também compor a banca.

A todos que tornaram possível a realização do doutorado interinstitucional Dinter UFMG/UFMT, em especial ao nosso coordenador local, professor Diélcio Moreira, à Jéssica Graça e à Capes.

Aos professores, amigos e colegas com os quais convivi durante esses quatro anos, nessas idas e vindas entre Cuiabá e Belo Horizonte. Aos estimados professores da UFMG que estiveram conosco nas disciplinas ofertadas em Cuiabá e em Belo Horizonte: Vera França, Bia Bretas, Paulo Bernardo, Bruno Leal, Carlos Mendonça e Ângela Marques. A disciplina *Cinema brasileiro e alteridade*, ministrada pela professora Cláudia Mesquita, possibilitou encontros transformadores que repercutem nesta tese. Às secretárias do PPGCOM/UFMG, Elaine e Tatiane. Aos colegas do Grupo de Estudos Poéticas da Experiência. Pelos momentos de descontração, agradeço às colegas Fernanda Salvo e Cristiane Lima. A todos os colegas que estiveram comigo nas disciplinas que cursei na UFMG. Aos colegas que cederam filmes e outras referências importantes para o percurso da pesquisa, agradeço na pessoa de Carla Maia e Victor Guimarães.

Aos estudantes do curso de Comunicação Social da UFMT, pela compreensão nos momentos em que estivemos ausentes, em especial aos bolsistas que me ajudaram muito: Cristiane, Flor, Wellinton, Maurício e Mérice.

Aos professores do Departamento de Comunicação Social da UFMT. Aos colegas da habilitação Radialismo, em especial às professoras Vera Lúcia Leite Lopes, Aline Wendpap e Lúcia Helena Vendrúsculo Possari.

Aos companheiros do Dinter Pedro Pinto de Oliveira, Aclyse de Mattos, Kátia Meirelles, Janaína Capobianco e Sílvia Lopes. Aos amigos do Dinter com quem convivi mais de perto nesse período, compartilhando alegrias e tensões: Mariângela Solla López, Cláudia Moreira, Deyvisson Costa e, principalmente, Moacir Francisco de Santana Barros, com quem residi temporariamente na moradia da UFMG em diversas ocasiões. Moa, obrigado pela paciência e companhia nesses tempos em que, apesar de tudo, conseguimos nos divertir. *Que*

loucura, Coutinho! Nos nomes de Clarisse Quanz e Javier López, agradeço às famílias dos colegas do Dinter.

À Thais Peruare, Jhonny, Ivoneides, Mario Pastore e Juliana Curvo, pelas experiências que trocamos no trabalho com o *Imagens em Pauta*. Às revisoras da tese: Cibele Silva (revisão textual); Suzi Silva (resumo em francês) e Adriana Lemos (resumo em inglês).

Pelas pessoas que conheci na moradia universitária da UFMG (Fump) através da troca de olhares, sorrisos e pequenas conversas, agradeço nos nomes de meus dois xarás: Diego (recepção) e Diego (administração). Também agradeço às pessoas que conheci nos arredores da moradia, em restaurantes, padarias e outros estabelecimentos que frequentei nas temporadas que passei no bairro Ouro Preto, em especial aos funcionários do *Restaurante Nostra Casa*: Murilo, Jessé, Reinaldo e Seu Célio.

Aos amigos e amigas com quem posso sempre contar: Paulo, Gil, Fer, Drids, Wanwan, Vani, Sassá, Lili, Cris, Cacá, Ana, Momô, Jana. À Shushu, pela dança que inventamos.

Para finalizar, inscrevo a gratidão pela hospitalidade que recebi e partilhei com Ana Maria, Waguinho e Dude, Adria Pio, Nozinho e Dorinha, Neti e filhos, Lucena, Farofa, Marcelo, Tchelo e Dona Magui, Carol e Daniel, Tia Regina e Seu Duarte, Soraia e família, Edu, Thiago Wan, Wal e Neto, Caiol, Marcinha, Ludmila, Yuji, Priscila, Jaque Silva, Jaque e Bruno, Aliciandra, Sandra, Isabeli, Ítrio, Débora e Dona Lucida (*in memoriam*), Dona Tetê e Rack (*in memoriam*), Tia Dena, Jair e Isadora, Adriana Chapz e Abadia, Marília e Luíza, Deise Chapz, Lucas Miguel, Cristina, Fran, Iris e Izilindo, Carol (*in memoriam*), Paula e Rosângela, Katy Daltoé e família, Wiviane L, Bruna e Manu, Manu e Paulo, Carlos e Flávia, Janice e Ronaldo, Luciana Filo, João e Ione, Adilson, Dona Creonice, Rosane, Katy R, Rosana, Leandro, Beto, Eleiza e João, Tereza e José, Clarisse e César, João Lauri e Maria (*in memoriam*), Cibele Show, Andrea Preza, Cybelle, Luiz, Keiko, Deise, Ádina, Everdan, Ronei, Luciene, Flávio César, Tatona e filhas, Rosa e Amaury, Simone, Vinícius, Dona Benta e Seu Samuel (*in memoriam*), Fabinho, Rafael e Rodrigo, Giselda e Darcy, Clemens, Edla, Jéssica, Luis Miguel, Daniel, Fábio, Deivison, Giovana, Denis, Lucília, Kelly, Ricielly e família, Yandra e Gilson, Jana Pedrotti, Tia Ana e Leninha, Ju, Glorinha, Zelito, Nairana, Andréia V, Bia W, Gisele, Cairo, Thais e Patrícia, Gertrudes, Beatriz e Toco, Maristéia e Mireia (*in memoriam*), Kamilla e Dona Derocy, Maju e Júlia, Luiz e Davidson, Thiago, Vivi S, Lee, Jess, Maria e turma do Dandelion, Matheus, Rachel, Marithê, Dani, meus tios e tias, primos e primas queridas. Muito obrigado!

RESUMO

LIMA, Diego Baraldi de. *O cineasta na casa do outro: cenas de hospitalidade no documentário brasileiro recente.*

Como se desenvolvem as relações instauradas entre cineastas e sujeitos filmados em alguns documentários brasileiros recentes nos quais o espaço filmado é o da casa e seus arredores? Para apreender as variações dessas relações, recorreremos à noção de hospitalidade, definida pela copresença do hóspede e do anfitrião em um espaço dominado por este e estranho àquele. A tese faz um uso heurístico da noção de hospitalidade para compreender os elementos em jogo na cena fílmica, partilhada por cineastas (como hóspedes/visitantes) e sujeitos filmados (tomados como anfitriões). A metodologia privilegiou a descrição das cenas em diferentes filmes, visando a realçar os elementos presentes na duração da tomada e na cena montada. Essa descrição levou em conta a disposição da *mise-en-scène*, a *auto-mise-en-scène* desenvolvida pelos personagens e também a organização da montagem. Para dar conta das variações da cena fílmica da hospitalidade, criamos cinco figuras: Acolhida, Amizade, Limiar, Recuo e Armadilha.

Palavras-chave: cinema brasileiro, documentário, espaço fílmico, hospitalidade.

RÉSUMÉ

LIMA, Diego Baraldi de. *Le cinéaste chez l'autre: scènes d'hospitalité dans le documentaire brésilien récent.*

Comment s'exposent les relations instaurées entre cinéastes et sujets des films dans quelques documentaires brésiliens récents où l'espace filmé est celui de la maison et ses alentours? Pour saisir les variations de ces relations, nous avons recouru à la notion d'hospitalité, définie par la coprésence de l'invité et de l'hôte dans un lieu familier pour celui-ci et étranger à celui-là. La thèse fait appel à l'utilisation heuristique de la notion d'hospitalité, afin de comprendre les éléments qui sont en jeu dans la scène du film, partagés par cinéastes (comme visiteurs) et sujets filmés (pris comme hôtes). La méthodologie a favorisé la description des scènes de films différents, dans le but de mettre en évidence les éléments présents dans la durée des prises de vue et dans la scène filmée. Cette description tient compte de la disposition de la *mise-en-scène*, de l'*auto-mise-en-scène* jouée par les personnages et aussi le montage. Pour capturer les variations de la scène filmique de l'hospitalité, nous proposons cinq figures: l'Accueil, l'Amitié, le Seuil, le Recul et le Piège.

Mots-clés: cinéma brésilien, documentaire, espace filmique, hospitalité.

ABSTRACT

LIMA, Diego Baraldi de. *The filmmaker in other person's house: hospitality scenes in recent Brazilian documentary.*

How does the relationship between the filmmaker and the characters develop in some recent Brazilian documentaries in which the set is the house and its surroundings? To grasp the variations of those connections, we fall back on the idea of hospitality defined by the copresence of the guest and its host in a space familiar to the latter and strange to the former. The thesis makes heuristical use of the notion of hospitality to understand the elements presented in the filmic scene shared by filmmakers (as guests/visitors) and characters (taken as hosts). The methodology favored the description of scenes from different films, aiming to highlight the elements presented in the duration of the take and in the edited scene. This description took into consideration the arrange of the *mise-en-scène*, *self-mise-en-scène* developed by the characters and also the organization of the montage. To take in account the variance of the filmic scene of hospitality, we create five images: Fostering, Friendship, Threshold, Recoil and Trap.

Keywords: Brazilian cinema, documentary, filmic space, hospitality.

LISTA DE FIGURAS

Figuras 1 a 4	Fotogramas do filme <i>Babilônia 2000</i>	14
Figuras 1.1 a 1.4	Fotogramas do filme <i>O fim e o princípio</i>	25
Figuras 2.1 a 2.4	Fotogramas do filme <i>Cabra marcado para morrer</i>	53
Figuras 2.5 a 2.8	Fotogramas do filme <i>Cabra marcado para morrer</i>	64
Figuras 2.9 a 2.12	Fotogramas do filme <i>Cabra marcado para morrer</i>	71
Figuras 2.13 a 2.16	Fotogramas do filme <i>Boca de lixo</i>	74
Figuras 2.17 a 2.20	Fotogramas do filme <i>Boca de lixo</i>	81
Figuras 2.21 e 2.22	Fotogramas do filme <i>Boca de lixo</i>	83
Figuras 3.1 a 3.4	Fotogramas do filme <i>Nos olhos de Mariquinha</i>	89
Figuras 3.5 a 3.8	Fotogramas do filme <i>Nos olhos de Mariquinha</i>	92
Figuras 3.9 a 3.12	Fotogramas do filme <i>Nos olhos de Mariquinha</i>	95
Figuras 3.13 a 3.16	Fotogramas do filme <i>Nos olhos de Mariquinha</i>	98
Figuras 3.17 a 3.20	Fotogramas do filme <i>Nos olhos de Mariquinha</i>	103
Figuras 3.21 a 3.24	Fotogramas do filme <i>Vida</i>	105
Figuras 3.25 a 3.30	Fotogramas do filme <i>Vida</i>	109
Figuras 3.31 a 3.34	Fotogramas do filme <i>Vida</i>	111
Figuras 4.1 a 4.4	Fotogramas do filme <i>A falta que me faz</i>	116
Figuras 4.5 a 4.8	Fotogramas do filme <i>A falta que me faz</i>	123
Figuras 4.9 a 4.12	Fotogramas do filme <i>A falta que me faz</i>	127
Figuras 4.13 a 4.16	Fotogramas do filme <i>A falta que me faz</i>	129
Figuras 4.17 a 4.20	Fotogramas do filme <i>A falta que me faz</i>	131
Figuras 4.21 a 4.24	Fotogramas do filme <i>Os dias com ele</i>	134
Figuras 4.25 a 4.28	Fotogramas do filme <i>Os dias com ele</i>	138
Figuras 4.29 a 4.32	Fotogramas do filme <i>Os dias com ele</i>	140
Figuras 5.1 a 5.4	Fotogramas do filme <i>A casa de Sandro</i>	147
Figuras 5.5 a 5.10	Fotogramas do filme <i>A casa de Sandro</i>	151
Figuras 5.11 a 5.16	Fotogramas do filme <i>A casa de Sandro</i>	154
Figuras 5.17 a 5.20	Fotogramas do filme <i>A casa de Sandro</i>	158
Figuras 5.21 a 5.24	Fotogramas do filme <i>A casa de Sandro</i>	159

LISTA DE FIGURAS

Figuras 5.25 a 5.28	Fotogramas do filme <i>Morro do Céu</i>	162
Figuras 5.29 a 5.32	Fotogramas do filme <i>Morro do Céu</i>	165
Figuras 5.33 a 5.36	Fotogramas do filme <i>Morro do Céu</i>	166
Figuras 5.37 a 5.40	Fotogramas do filme <i>Morro do Céu</i>	168
Figuras 6.1 a 6.4	Fotogramas do filme <i>Um lugar ao sol</i>	170
Figuras 6.5 a 6.8	Fotogramas do filme <i>Um lugar ao sol</i>	177
Figuras 6.9 a 6.12	Fotogramas do filme <i>Um lugar ao sol</i>	179
Figuras 6.13 a 6.16	Fotogramas do filme <i>Um lugar ao sol</i>	181
Figuras 6.17 a 6.20	Fotogramas do filme <i>Um lugar ao sol</i>	183
Figuras 6.21 a 6.24	Fotogramas do filme <i>Um lugar ao sol</i>	185
Figuras 6.25 a 6.28	Fotogramas do filme <i>Câmara escura</i>	188
Figuras 6.29 a 6.32	Fotogramas do filme <i>Câmara escura</i>	190
Figuras 6.33 a 6.36	Fotogramas do filme <i>Câmara escura</i>	196
Figuras A a D	Fotogramas do filme <i>O fim e o princípio</i>	197

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO I – DA HOSPITALIDADE À CENA DA HOSPITALIDADE	25
1.1 Um Plano: Entrar em uma Casa	26
1.2 Sobre a Noção de Hospitalidade	30
1.3 Cineastas Como Hóspedes, Sujeitos Filmados Como Anfitriões	36
1.4 A Dimensão do Cotidiano	40
1.5 Da Cena Prototípica à Cena Fílmica da Hospitalidade: o Método Escolhido	42
1.5.1 A cena da hospitalidade como unidade de análise	43
1.5.2 Adentrando as cenas de hospitalidade	47
1.6 Os Filmes Que Escolhemos	49
CAPÍTULO II – A ACOLHIDA	53
2.1 Três Dias com Elizabeth Teixeira	54
2.1.1 Fios que levam ao encontro	58
2.1.2 Abraão domina a cena	63
2.1.3 Elizabeth se projeta nas imagens	66
2.1.4 A despedida: uma nova Elizabeth	67
2.2 Uma Fala Que Liga Espaços Distintos	73
2.2.1 Deixar-se filmar	78
2.2.2 De cara com o lixo	80
2.2.3 Para além do lixo, casas	84
CAPÍTULO III – A AMIZADE	89
3.1 A Chegada da Amiga	90
3.1.1 A visita à casa antiga	94
3.1.2 Crime, periguetes, nóia, denúncia: o filme se abre para a comunidade	96
3.1.3 A memória	102
3.2 Curtir um Barato entre Amigas	104
3.2.1 A anfitriã propõe a cena	106
3.2.2 Lampejos e reverberações	107
3.2.3 A hóspede que dirige a anfitriã	112
3.2.4 O retrato a ser preenchido	113

CAPÍTULO IV – O LIMIAR	116
4.1 Olhares Que Se Encontram	117
4.1.1 Acolher o cotidiano	119
4.1.2 A hospitalidade no limiar	121
4.1.3 Variações da cena	124
4.1.4 A subversão da cena	128
4.1.5 No final, uma saudade	131
4.2 A Visita à Casa do Pai	133
4.2.1 A relação pai e filha entre a <i>mise-en-scène</i> e a montagem	139
4.2.2 Como filmar o pai?	143
CAPÍTULO V – O RECUO	147
5.1 Um Desavisado Quase Adentra a Cena	148
5.1.1 Para além do que vemos: a paisagem sonora	152
5.1.2 A cena obstruída	155
5.1.3 Com o artista, em seu ateliê	156
5.1.4 Do recuo à partilha	157
5.2 Um Hóspede Invisível	160
5.2.1 Convívio e observação	163
5.2.2 A decupagem clássica	164
5.2.3 Abertura para a <i>auto-mise-en-scène</i>	167
5.2.4 A casa aberta, a cena fechada	169
CAPÍTULO VI – A ARMADILHA	170
6.1 Abrir (sem Saber) a Casa ao Inimigo	171
6.1.1 A astúcia complacente no antecampo	173
6.1.2 A montagem hostil	176
6.1.3 A qualidade do inimigo	183
6.2 Outros Olhos e Armadilhas	187
6.2.1 O cineasta é recebido como inimigo	189
6.2.2 O cineasta na delegacia de polícia	194
Considerações Finais	197
Referências	206

Guardo inteira em mim
a casa que mandei
um dia
pelos ares.
E a reconstruo em todos os detalhes,
intactos e implacáveis.

Adriana Calcanhotto e Antônio Cícero

Life is continuing... Life is continuing... Life is continuing...
And what's important to me may be totally unimportant to you,
totally unimportant to you...
Though everything eventually passes,
except this very, this very very moment,
and the next second we are in another moment and something else happens
and everything else is gone, is past, is memory, is memory.
But some of the memories... No, they never really go away.
Nothing really goes away, it's always here,
and sometimes it takes over you,
and it's stronger than any reality around you, around me, now.
That is, that is... reality.
That is real.
That is really real, though it's not here anymore,
as they say, it's not here anymore.
But it's here for me, it's here and now¹.

Jonas Mekas
Voice over do filme *As I was moving ahead
occasionally I saw brief glimpses of beauty*

¹ Uma tentativa de traduzir essas palavras que, no filme, junto às imagens, produzem afetos intraduzíveis: A vida continua... A vida continua... A vida continua... E o que é importante para mim pode não ter importância alguma para você, ser algo totalmente sem importância para você... Tudo passa, exceto *esse* instante, pois logo já estamos em outro momento e *esse* já passou, já é passado, é memória, memória. Mas algumas memórias... Não, elas nunca vão embora de verdade. Na verdade, nada de fato vai embora. Está sempre aqui, e às vezes essa coisa te mobiliza, e isso é mais forte que qualquer realidade ao seu redor, ao redor de mim, agora. Isso é... realidade. Isso é real. Isso é verdadeiramente real, apesar de não estar mais aqui, como eles dizem, não está mais aqui. Mas para mim está aqui, está aqui e agora.

INTRODUÇÃO

AS BOAS-VINDAS, OS BONS ENCONTROS



FIGURA 1 – O portão que separa os visitantes da anfitriã.



FIGURA 2 – “Alô, meus amorzinhos”, saúda Dona Djanira àqueles que chegam com a câmera.

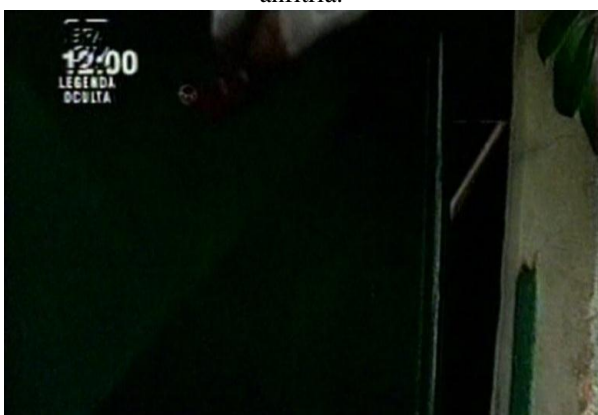


FIGURA 3 – Enquanto a personagem esbraveja com os cachorros, ouvimos o cineasta orientar a equipe a se aproximar do portão.



FIGURA 4 – “Pode, claro!”, assegura a anfitriã àqueles que pedem para entrar.

Conversa à Soleira

A câmera, instável, mostra um portão metálico, verde escuro. No canto superior direito do quadro, uma ramada de plantas (Figura 1). Passam-se poucos segundos até que o portão seja entreaberto pela senhora com um lenço amarrado na cabeça. “Alô, meus benzininhos lindos, maravilhosos! Podem entrar, por favor”, exclama Dona Djanira aos que chegam com a câmera (Figura 2). Alguém da equipe, uma voz feminina, cumprimenta Dona Djanira e manifesta receio quanto à presença de cachorros na casa. Os latidos são estridentes. Dona Djanira deixa o quadro por instantes e se volta para o interior da residência, gritando com os cães. Ouvimos Coutinho pedir que a equipe entre na casa (Figura 3). A câmera move-se em direção ao portão, aberto por Dona Djanira, à esquerda do quadro. Os cachorros estão inquietos pela presença dos estranhos. “Entra, amorzinho, pode entrar!”, diz a anfitriã. Enquanto a câmera atravessa a soleira que separa a rua da casa, Dona Djanira confirma que os visitantes são bem-vindos: “Pode, claro, pode entrar” (Figura 4). Há um corte e já estamos no interior da casa da personagem, espaço que abrigará a relação que se desenvolve, entre Coutinho (e equipe), Dona Djanira e sua filha Cida. Esse tipo de aproximação com as pessoas filmadas, na entrada de suas casas, acontece não apenas em outras sequências de *Babilônia 2000*² (Eduardo Coutinho, 2000), mas em diversas e memoráveis passagens da filmografia de Coutinho. Boa parte dos filmes do cineasta traz um elemento em comum com os filmes que integram o *corpus* desta tese: neles, o cineasta está na casa do outro.

Como em *Babilônia 2000*, há vários documentários brasileiros recentes cujos cineastas adentram, quase como visitantes, a casa e o cotidiano das pessoas filmadas. Essa visita está marcada pela copresença, mediada pela câmera, do cineasta (e equipe) e dos sujeitos filmados na casa (e espaços contíguos). A casa e seus arredores aparecem como elementos importantes para aproximar aqueles que compõem a cena e para colocá-los em relação. Essa relação varia, a depender de cada filme, de cada cena que se constitui nesses encontros de corpos que se afetam. Pensamos, na esteira da leitura que Deleuze faz de Spinoza, que tal partilha de espaços e relações pode resultar em bons ou maus encontros (*occursus*), a depender dos elementos em jogo na constituição e no desenrolar das cenas que os filmes abrigam. Como afirma Deleuze (1978, p. 14),

² Utilizamos a cena com Dona Djanira como passagem de entrada para a tese, ainda que o filme não integre os capítulos analíticos da pesquisa.

quando eu faço um encontro de modo que a relação do corpo que me modifica, que age sobre mim, combina-se com minha própria relação, com a relação característica do meu próprio corpo, o que é que acontece? Eu diria que minha potência de agir é aumentada; ela é aumentada ao menos sob aquela relação. Quando, ao contrário, eu faço um encontro de modo que a relação característica do corpo que me modifica compromete ou destrói uma de minhas relações, ou minha relação característica, eu diria que minha potência de agir é diminuída, ou mesmo destruída. Nós voltamos a encontrar aqui nossos dois afetos – affectus – fundamentais: a tristeza e a alegria.

Há bons encontros (*occursus*) quando a relação entre dois corpos é boa. Do contrário, se há uma má relação entre dois corpos, há um mau encontro. Pensamos que os afetos produzidos pelos encontros colocados em cena em tais filmes implicam não apenas cineastas e personagens, mas também o espectador, que é convocado, de diferentes maneiras, a também habitar provisoriamente esses espaços construídos pelas imagens e sons.

Esses encontros podem ser apreendidos a partir das diferentes relações que se estabelecem entre aqueles que filmam e os que são filmados, que compartilham o espaço da casa, transformado, em virtude dessa relação mediada pela câmera, em espaço fílmico. Essa relação cifra a maneira com que o cineasta se instala, temporariamente, na casa do outro. Os filmes, assim constituídos, permitem-nos apreender, nessa partilha de espaços, situações que remontam à cena prototípica da hospitalidade. Como é característico do regime da hospitalidade, a relação entre hóspede e anfitrião, mesmo que regulada por algumas regras, sempre varia, e nunca oferece garantias de antemão. Contrariando o senso comum que a compreende como sinônimo de encontro feliz e apaziguado, a cena prototípica da hospitalidade aponta para situações de copresença que implicam constrangimentos mútuos e que carregam uma boa margem de imprevisibilidade, a depender de como hóspede e anfitrião lidarão um com o outro enquanto dura a partilha de um espaço comum.

Estimulados por um conjunto significativo de documentários que colocam em cena a copresença, no espaço da casa, do cineasta e dos sujeitos filmados, interessou-nos problematizar como a cena prototípica da hospitalidade pode ser apreendida nesses filmes na forma de cenas fílmicas de hospitalidade. Em tais cenas, cineastas (tomados como visitantes/hóspedes) e personagens (como anfitriões) estão mutuamente implicados. A análise das variações das cenas de hospitalidade em alguns documentários brasileiros recentes constitui o objeto principal de nossa pesquisa.

A Casa no Documentário Brasileiro Recente

Na contemporaneidade, alguns formatos audiovisuais, especialmente os *reality shows*, criaram um regime de visibilidade em torno da experiência (controlada e vigiada) dos sujeitos ordinários. Nesse regime, baseado na programação e roteirização de situações apresentadas como reais, há pouquíssimo espaço para as pessoas filmadas revelarem suas singularidades. Programas como o Big Brother Brasil apresentam participantes confinados em um ambiente denominado “casa”, cujos espaços são esquadrihados por um sem número de câmeras, com o objetivo de tudo mostrar. Nesse espaço onde muito é dado a ver, cabe aos participantes apresentar um modo específico de exposição pessoal, fazendo proliferarem os fenômenos de exibição da intimidade – ou *extimidade*³ – e de espetacularização da personalidade (SIBILIA, 2008). Do espectador, nada se espera “além de um ato de consumo sem engajamento nem risco” (COMOLLI, 2008, p. 201).

Também são bem conhecidos os segmentos de programas de auditório que se dedicam a entrar na casa de pessoas comuns, geralmente pobres, com o objetivo de promover desde pequenas intervenções até a mais completa reforma⁴. Na maioria dos casos, as pessoas que participam de tais programas são induzidas a discorrer sobre dramas pessoais e todo tipo de

³ Sibilia comenta que, ao contrário da prerrogativa moderna, caracterizada pela personalidade introdirigida (subjetividade interiorizada, introspectiva e intimista) e por uma formação histórica que “cultivava rígidas separações entre o âmbito público e a esfera privada da existência”, a contemporaneidade, caracterizada por “uma sociedade altamente midiaticizada, fascinada pela incitação à visibilidade e pelo império das celebridades” tem sido palco de uma “crescente publicização do privado”. Nesse contexto, abundam personalidades alterdirigidas, “construções de si orientadas para o olhar alheio”. Deste modo, o que antes era íntimo torna-se êtimo, a intimidade dá lugar à extimidade (SIBILIA, 2008, p. 22-23). Em *O show do eu*, a autora identifica a proliferação desses fenômenos de “publicização do eu” a partir da análise tanto de perfis criados e textos publicados por usuários em blogs e redes sociais como de filmes, *reality shows* e livros que investem na exposição de seus autores/personagens.

⁴ Lembramos aqui de alguns programas televisivos cuja fórmula consiste em entrar na casa de participantes para promover desde pequenas reformas até espetaculares “reconstruções”: *Changing Rooms*, veiculado entre 1996 e 2004, na emissora britânica *BBC* (o programa foi exibido no Brasil pelo extinto canal de TV paga *People + Arts*), parece ser um divisor de águas no formato *reality show* que investia na reforma de cômodos residenciais, e na qual os participantes estavam mais ou menos implicados. A intervenção no espaço doméstico era mais radical em *Extreme Makeover: Home Edition*, veiculado entre 2003 e 2012 pela emissora norte-americana *ABC* (exibido no Brasil pelo canal de TV paga *Discovery Home and Health*). No programa, o apresentador e sua equipe de *designers* selecionavam uma família que havia sido vitimada por alguma dificuldade (desastres naturais, problemas de saúde, dilemas financeiros etc.). Enquanto a família ficava distante da casa por um período de sete dias, a equipe de arquitetos, construtores e voluntários literalmente destruía a casa antiga para dar lugar a uma residência opulenta e repleta de funcionalidades. O tom espetacular ditava o formato, que claramente encontra reverberações no quadro *Lar, Doce Lar*, do programa *Caldeirão do Huck* (Rede Globo). Além do *Lar, Doce Lar*, atualmente há outros programas produzidos no Brasil que investem na entrada na casa de pessoas com o objetivo de “repaginar” ambientes. Na TV aberta: *Hoje em Casa.com* (quadro do *Jornal Hoje*, veiculado aos sábados pela *Rede Globo*); *Sueli na Sua Casa* (quadro do *Programa da Eliana*, veiculado aos domingos no *SBT*); *Sob Medida* (que combina uma “transformação de moda, cabelo e decoração” na vida dos participantes, veiculado às quintas-feiras, na *Rede TV*).

dificuldade que enfrentaram até serem “premiadas” pela “dádiva” de receber a visita desses programas. Quadros como o Lar, Doce Lar, exibido desde 2006 no programa de auditório Caldeirão do Huck, se encerram com o discurso emocionado dos participantes – nos moldes do melodrama – que agradecem ao apresentador, Luciano Huck, e à emissora, a TV Globo, pela transformação desses espaços muitas vezes radicalmente diferentes daqueles que habitavam antes da visita televisiva. Outrora precárias – porém carregadas de histórias –, essas casas são agora alçadas à condição de máquinas de morar e empreender⁵, restando aos moradores o desafio, que tais programas não se interessam em acompanhar, de também se adequarem a esses espaços. César Migliorin crítica o modo como,

para reformar a casa, a Globo destrói um lar, modela espaço e destrói o território. No lugar do lar se cria um espaço espetacularizado à imagem da emissora. Se esse movimento é bom para a família, pelo menos inicialmente, ele não deixa de ser um gesto violento, uma vez que desconsidera que um lar é uma construção de quem nele mora e não uma imposição de quem vem de fora. (MIGLIORIN, 2003)

Para Migliorin (2003), “a nova casa não é propriamente uma intervenção no lugar de moradia, mas a imposição de um mundo sensível e simbólico”. O fato de as câmeras já estarem dentro de cada cômodo quando os moradores retornam para visitar a casa já reformada explicita “a quem, efetivamente, pertence o lar” (MIGLIORIN, 2003).

Em contrapartida, é crescente o número de documentários que se utilizam de abordagens que apontam para regimes de visibilidade antiespetaculares construídos efetivamente a partir da experiência das pessoas comuns, produzindo também “um espectador mais consciente de sê-lo” (COMOLLI, 2008, p. 201). Nesses filmes, podemos encontrar “pessoas que não fazem parte do universo do espetáculo, que não compartilham o tom da linguagem dos grandes meios ou que, simplesmente, não têm tempo para outra coisa que não a reprodução de suas condições de vida” (MIGLIORIN, 2003). Em alguns desses filmes, a casa e outros espaços da experiência cotidiana aparecerão com destaque. Se no cinema ficcional os espaços que são experimentados no cotidiano já são temas frequentes, é possível perceber uma incidência cada vez maior de documentários que se interessam por filmar as pessoas em torno do espaço da casa (e seus arredores). Ao fazê-lo, colocam em cena as relações entre quem filma e quem é filmado.

⁵ No caso de Lar, Doce Lar, é comum que, no projeto de reforma da casa, seja incluído um cômodo com infraestrutura suficiente para o participante tocar um pequeno negócio, geralmente vinculado ao trabalho que ela já costumava realizar anteriormente.

Nossa aproximação ao tema da casa no documentário se deu a partir do comentário de Jean-Claude Bernardet sobre a não centralidade da casa em documentários que mostravam o cotidiano de operários e trabalhadores (BERNARDET, 2003, p. 268). Nesse comentário, o autor apontava as limitações de certos documentários ao mostrar a casa de operários⁶, quando comparados a filmes de ficção (no caso *Eles não usam black-tie*, de Leon Hirzman, lançado em 1981). De acordo com o autor, no filme de Hirzman se

realiza o que é possível para a ficção e vedado ao documentário (pelo menos ao documentário nas condições em que é praticado), que é acompanhar a greve no cotidiano da vida familiar, a repercussão das greves e das relações de classe aguçadas sobre as relações familiares. A casa é o centro do filme, daí se parte para outros lugares e a ela se volta, enquanto no documentário, mesmo quando o interior da casa aparece, ela nunca é central. (BERNARDET, 2003, p. 268)

Se, nos filmes analisados por Bernardet, a casa aparecia (ou se os sujeitos eram filmados no espaço doméstico), as implicações dessa aparição eram políticas: as relações marido-mulher/pais-filhos reforçavam a opressão do sistema, incorporada na dimensão pessoal das existências⁷. Embora Bernardet trate de filmes de outra época do cinema brasileiro, em outras circunstâncias históricas recorreremos a ele (como inspiração) para pensar a casa e as relações que se estabelecem nos espaços cotidianos. Quando nos propusemos a atualizar (de certo modo) o comentário de Bernardet, nossa curiosidade estava associada à identificação de outras relações possíveis em filmes que colocam em cena pessoas experienciando espaços como o da casa.

A inspiração que o comentário de Bernardet nos trouxe foi aos poucos ganhando contornos mais específicos, que nos permitiam apreender a cena filmada no espaço da casa e seus arredores. Com as discussões oriundas das leituras de Jean-Louis Comolli sobre a *mise-en-scène* documentária, fomos nos aproximando cada vez mais de uma afirmação do autor: o cinema, pelo menos nas suas expressões no campo do documentário, deixa sempre entrever o tipo de relação que se constitui entre os que filmam e os que são filmados, a maneira como cineasta e sujeitos filmados se definem na relação filmada e “como essa colocação em relação

⁶ O artigo referido foi originalmente publicado em 1986.

⁷ De acordo com Bernardet (2003, p. 267-8), “as repetidas cenas em casas que encontramos nesses filmes podem estar ligadas a uma certa atração, a uma certa busca de intimidade que iria além das relações de trabalho que os filmes podem apreender e dos momentos de luta. Por outro lado, os filmes politizam a casa, a vida cotidiana da família. A criança que não come em *Um caso comum* (Renato Tapajós, 1980) ou os pratos vistos de cima em câmera alta não são apenas momentos de um cotidiano, mas a expressão da opressão que se manifesta até dentro da intimidade. Na casa, são abordadas relações marido-mulher, mãe-filhos, que mostram como o sistema penetra até no íntimo das pessoas.”

se modificou” ao longo da história do cinema (COMOLLI, 2008, p. 29). Para Comolli (2008, p. 60),

hoje, o problema do documentário não é colocar em cena aqueles que filmamos, mas deixar aparecer a *mise-en-scène* deles. A *mise-en-scène* é um fato compartilhado, uma relação. Algo que se faz junto, e não apenas por um, o cineasta, contra os outros, os personagens. Aquele que filma tem como tarefa acolher as *mise-en-scènes* que aqueles que estão sendo filmados regulam, mais ou menos conscientes disso, e as dramaturgias necessárias àquilo que dizem – que eles são, afinal de contas, capazes de dar e desejosos de fazer sentir. Eros, aqui também.

Ainda que nossa pesquisa não pretenda uma conceituação do termo, a *mise-en-scène* envolve a aparição (ou colocação em cena) de relações e deslocamentos de corpos de atores/personagens no espaço fílmico, podendo ser controlada de modo mais severo (no trabalho de cineastas que sustentam a rigidez na composição da cena e coreografam perfeitamente o movimento dos corpos e olhares) ou mais livre (quando a câmera acompanha o movimento dos personagens sem aprisioná-los na composição do quadro). A noção de *mise-en-scène* é empregada mais correntemente no cinema de ficção, mas o termo é cada vez mais reivindicado por pesquisadores do documentário. Apesar de atribuímos o uso que fizemos do termo aos escritos de Jean-Louis Comolli (2008), o autor não se detém na explicação detalhada da noção, utilizando-a livremente para se referir ao trabalho de “colocação em cena” de personagens e situações no filme (sem, aparentemente, se ater ao está enquadrado no campo). Sabemos bem, contudo, que esses limites do espaço enquadrado sempre remetem a uma cena mais ampla, relacionada ao espaço fora de campo. Além disso, Comolli utiliza o termo *mise-en-scène* para se referir a diversas outras situações que não envolvem necessariamente o modo como pessoas e situações são mostradas em uma cena cinematográfica, como as *mise-en-scènes* dos discursos institucionais, oficiais, as falas de políticos. Na nota dos organizadores e tradutores do livro de Comolli, *Ver e poder*, a dificuldade em traduzir essa construção “tipicamente francesa” é expressa da seguinte maneira: “os termos mais próximos – encenação ou colocar em cena – não comportam plenamente todos os sentidos da expressão, aqui definida como o conjunto dos diversos elementos que constituem a cena cinematográfica” (COMOLLI, 2008, p. 5). O termo aparece traduzido como “encenação” em livros de David Bordwell (2008), Jacques Aumont (2006) e Fernão Pessoa Ramos (2008; 2011). Optamos pela utilização de “*mise-en-scène*” para nos mantermos próximos do termo utilizado por Comolli. No Capítulo I desta tese apresentaremos alguns elementos de *mise-en-scène* que serão levados em conta para apreender a cena da hospitalidade. Além do termo *mise-en-scène*, aparecerá em nosso texto a expressão *auto-mise-*

en-scène, que, neste caso, implica a habilidade dos sujeitos filmados em escolher o modo como querem se mostrar:

... a auto-mise-en-scène seria a combinação de dois movimentos. Um vem do *habitus* e passa pelo corpo (o inconsciente) do agente como representante de um ou de vários campos sociais. O outro tem a ver com o fato de que o sujeito filmado, o sujeito em vista do filme (a “*profilmia*” de Souriau), se destina ao filme, conscientemente e inconscientemente, se impregna dele, se ajusta à operação de cinematografia, nela coloca em jogo sua própria *mise-en-scène*, no sentido da colocação do corpo sob o olhar, do jogo do corpo no espaço e no tempo definidos pelo olhar do outro (a cena). Essa auto-mise-en-scène está sempre presente. Ela é mais ou menos manifesta. Em geral, o gesto do cineasta acaba, conscientemente ou não, por impedi-la, mascarar-la, apagá-la, anulá-la. Outras vezes, mais raras, o gesto da *mise-en-scène* acaba por se acabar para dar lugar à auto-mise-en-scène do personagem. Trata-se de uma retirada estética. De uma dança a dois. A *mise-en-scène* mais decidida (aquela que supostamente vem do cineasta) cede lugar ao outro, favorece seu desenvolvimento, dá-lhe tempo e campo para se definir, se manifestar. Filmar torna-se, assim, uma conjugação, uma relação na qual se trata de se entrelaçar ao outro – até na forma. (COMOLLI, 2008, p. 85)

Como aponta Comolli (2008), as *mise-en-scènes* de filmes documentários podem estar mais ou menos abertas para acolher as *auto-mise-en-scènes* daqueles que, através da mediação da câmera, oferecem-se ao filme. Cada vez mais interessados no caráter relacional das situações colocadas em cena por filmes nos quais cineasta e sujeitos filmados compartilham do espaço da casa e arredores, começamos a pensar como esse espaço remonta, de diferentes maneiras, ao espaço da cena prototípica da hospitalidade, na qual hóspede e anfitrião estão mutuamente implicados. Pensar a cena filmada como espaço de relações/interações que remontam à cena da hospitalidade (que melhor contextualizaremos no Capítulo I) pôde nos aproximar ainda mais da perspectiva de Comolli no que diz respeito às possibilidades de mútua implicação dos sujeitos filmados e aqueles que filmam no documentário. Pensar essa mútua implicação significa considerar as responsabilidades envolvidas quando cineasta e sujeitos filmados colocam-se frente a frente em uma relação mediada pela câmera. Se tal relação se desenvolve nos espaços cotidianos daqueles que são filmados, essas responsabilidades envolvem também o modo como esse espaço será dividido, partilhado; afinal de contas, como todo espaço efetivamente habitado e relativamente codificado, aquele que chega não pode desconhecer onde está entrando, e aquele que recebe precisa demonstrar alguma consideração por aquele com quem dividirá tal espaço. Nesse sentido, entram em jogo as figuras exemplares da cena hospitaleira: hóspede e anfitrião, que associaremos, respectivamente, às figuras do cineasta e dos sujeitos filmados.

Faremos um uso heurístico da noção de hospitalidade, o que nos permitirá analisar, em diferentes documentários, a maneira como se dá a chegada e a visita do cineasta na casa do outro. Assim como a hospitalidade adquire formas variáveis em função dos elementos que estão em jogo na copresença de hóspede e anfitrião, a tese buscará identificar um conjunto de variações fílmicas que permitem constituir um espaço comum – propriamente fílmico –, partilhado (em maior ou menor medida) pelos que compõem a cena. Tomaremos a hospitalidade como algo que se atualiza em cada filme ou, de modo ainda mais específico, em cada cena. Daí a importância de nos concentrarmos tanto na heterogeneidade de elementos que se inscrevem em cada cena quanto nos procedimentos adotados pela montagem para organizar tais cenas.

Montagem da Tese

Partimos de algumas questões: como se desenvolvem as relações entre cineastas e sujeitos filmados, mediadas pela câmera, em cenas de documentários brasileiros recentes nas quais o espaço filmado é o espaço da casa desses sujeitos? Como a noção de hospitalidade pode nos ajudar a compreender algo que diz respeito à copresença de cineasta e sujeitos filmados em documentários brasileiros recentes que filmam o outro no espaço da casa? Se o espaço da casa torna-se importante para colocar em relação aqueles que filmam e aqueles que são filmados, quais são as modalidades de relação observáveis nesses filmes? Se queremos apreender as ressonâncias da cena prototípica da hospitalidade na dimensão relacional entre cineasta e filmados quando compartilham o espaço da casa, precisaremos encontrar, em cada escritura fílmica particular, os componentes em jogo nessa relação.

Buscamos então compreender, nos documentários que compõem nosso *corpus*, como se dá a copresença de hóspedes (cineastas e equipe) e anfitriões (pessoas filmadas) na partilha do espaço da casa e arredores – domínio dos anfitriões, estranho aos hóspedes – tornado, pela mediação do cinema, espaço fílmico. Interessou-nos analisar, nessas cenas, por um lado, como o visitante/cineasta se instala na casa e compõe sua relação com o outro filmado; por outro, como o anfitrião/sujeito filmado mobiliza a cena filmada e se abre, mais ou menos, para aqueles que filmam.

A tese está dividida em seis capítulos. No primeiro, de natureza teórico-metodológica, apresentamos inicialmente a noção de *cena prototípica da hospitalidade*. Para tanto, recuperamos as origens etimológicas da noção, seus antecedentes históricos, os principais

componentes do seu modelo prototípico e o modo como eles são atualizados modernamente nas relações interpessoais. Em seguida, caracterizamos a dimensão propriamente fílmica do que chamamos de “cenas de hospitalidade”. A partir de uma metodologia que investiu na descrição e na análise dessas cenas em diferentes documentários, a tese imaginou figuras que pudessem dar conta das distintas modalidades de relação entre o cineasta/visitante e o sujeito filmado/anfitrião. Cada capítulo reúne a análise de dois filmes, agrupados a partir de uma figura que nos permitiu explorar a modalidade de relação construída entre aqueles que compõem a cena.

No segundo capítulo, *A acolhida*, analisamos os filmes *Cabra marcado para morrer* (1964-84) e *Boca de lixo* (1982), ambos de Eduardo Coutinho. Neles, a disposição acolhedora da *mise-en-scène* revela um convívio, em cena e em quadro, do cineasta e dos sujeitos filmados. Entrevemos aí uma aproximação interessada entre hóspede e anfitrião, através da conversa, espaço de acolhimento das *auto-mise-en-scènes* dos sujeitos filmados.

No terceiro capítulo, *A amizade*, analisamos os filmes *Nos olhos de Mariquinha* (Cláudia Mesquita e Júnia Torres, 2008) e *Vida* (Paula Gaitán, 2008). Nos dois, a proximidade conforma a relação entre hóspedes e anfitriãs, em cenas nas quais a hóspede se depara com espaços que pode adentrar com alguma facilidade, ainda que não lhe sejam familiares. A *mise-en-scène* é mais ou menos fechada e centrada no anfitrião, mesmo que, através da partilha de espaços e relações, saibamos algo do universo das hóspedes.

No quarto capítulo, *O limiar*, analisamos os filmes *A falta que me faz* (Marília Rocha, 2010) e *Os dias com ele* (Maria Clara Escobar, 2012). Neles, hóspede e anfitrião estão em um constante jogo no qual é possível entrever as proximidades, distâncias, assimetrias e tensões que se manifestam na duração da cena.

No quinto capítulo, *O recuo*, analisamos *A casa de Sandro* (Gustavo Beck, 2009) e *Morro do Céu* (Gustavo Spolidoro, 2009), filmes cujas estratégias formais impedem que os hóspedes se relacionem com seus anfitriões. Há pouca ou nenhuma troca nesses filmes cuja *mise-en-scène* investe no rigor da composição.

No sexto capítulo, *A armadilha*, analisamos os filmes *Um lugar ao sol* (Gabriel Mascaro, 2009) e *Câmara escura* (Marcelo Pedroso, 2012), nos quais, para adentrar a casa dos sujeitos filmados, o cineasta precisou se valer da mentira ou da intrusão. Trata-se de um contraponto hostil à cena da hospitalidade.

Sem perder de vista a diversidade estilística e os diferentes motivos estruturadores que animam esse conjunto variado de filmes, acreditamos que, ao final, conseguimos indicar de que modo cada um deles, com a singularidade da sua escritura, compõe, com recursos propriamente fílmicos, uma cena de hospitalidade peculiar.

CAPÍTULO I
DA HOSPITALIDADE
À CENA DA HOSPITALIDADE



FIGURA 1.1 – Rosa adentra o quadro e se aproxima da casa de Mariquinha.



FIGURA 1.2 – Rosa contempla o interior da casa antes de abrir o portal.



FIGURA 1.3 – Mariquinha observa equipamentos da equipe de filmagem.



FIGURA 1.4 – Algum embaraço no cumprimento inicial entre o cineasta e a personagem filmada.

1.1 Um Plano⁸: Entrar em uma Casa

Por alguns segundos vemos parte da fachada de uma casa simples, com a pintura assolada pelo tempo, uma janela aberta e a porta descerrada, mas com a passagem impedida por um pequeno portal de madeira. Pela borda esquerda do quadro surge Rosa, que se aproxima da porta. Do antecampo o cineasta pergunta, em voz baixa: “Será que ela tá?”. Rosa olha para o interior da casa – a câmera próxima a seu corpo – como que a procurar por alguém. Destranca o pequeno portal e abre passagem para a equipe. “Espera...”, sussurra o cineasta para o *cameraman*⁹. A câmera faz uma breve pausa, como se aguardasse o surgimento da anfitriã – que não aparecera até ali – ou talvez a autorização do cineasta para continuar a entrada. Rosa entra na casa com familiaridade, deixa um caderno sobre a mesa da sala, cujas paredes estão enfeitadas com retratos e imagens de santos. Ao bater palmas, Rosa adentra o espaço doméstico e a câmera a acompanha, agora já sem cerimônia. Rosa chama por Mariquinha – a dona da casa – e aguarda, próxima à passagem para a cozinha. Enquanto a câmera vai se aproximando, Rosa se comunica com a personagem (que ainda não vemos) através de interjeições e gestos com as mãos. Parece tentar lembrar Mariquinha de que uma visita havia sido previamente combinada. Perto da passagem para a cozinha, a câmera mostra Mariquinha. Rosa pede bênção e há uma breve conversação entre as duas. Elas se deslocam em direção à câmera, ambas pouco incomodadas frente à presença do equipamento, o que sugere que Mariquinha estava preparada para a chegada da equipe de filmagem. “Eu queria conversar com a senhora um pouquinho... A senhora pode conversar?”, pergunta. “Posso, Ave Maria... Posso demais”, responde prontamente a personagem, com seu sotaque singular. A câmera recua e permite a passagem das duas. Nessa transição entre os cômodos, Mariquinha olha com seriedade para aqueles que filmam (e que não vemos) e também para o alto (possivelmente para o microfone *boom*). Ela não cumprimenta os estranhos que adentram sua casa com o aparato de filmar. Levanta uma das mãos à altura da cabeça, como que esboçando algum cansaço (na breve conversa com Rosa na cozinha, ela reclama de alguma doença). Nessa passagem da cozinha para a sala ampla, Mariquinha é saudada pelo cineasta, que ainda não vemos. “A senhora tá bem?”. Tão logo ouvimos essas palavras, a câmera movimenta-se

⁸ Aqui, “plano” refere-se ao segmento filmado que, no filme editado, corresponde a um momento de continuidade espaço-temporal entre dois pontos de corte/passagem. No caso aqui descrito/apresentado, toda essa sequência entre a aparição da fachada da casa de Mariquinha e os primeiros cumprimentos entre a personagem e o cineasta transcorre em um único plano, sem cortes.

⁹ Nos filmes de Coutinho, o cineasta nunca é o sujeito que sustenta a câmera, justamente para se dedicar à conversa, ao face a face que estabelece com aqueles que são filmados.

para a direita, revelando Coutinho, já com a mão estendida para a personagem. Mariquinha para de caminhar e retribui o cumprimento: “Como vai?”. O cineasta aproxima-se mais de Mariquinha, procura abraçá-la, talvez cumprimentá-la com um beijo, mas o corpo dela não retribui inteiramente o gesto, mantendo alguma rigidez. Há um breve silêncio quebrado por Rosa, que se aproxima de Mariquinha e explica: “Olha, Mariquinha, esse aqui é Seu Coutinho, o nome dele, Seu Eduardo Coutinho”. Aponta para a equipe: “Esse pessoal aqui que trabalha com ele, é o Jacques, o Bruno, e tem umas meninas ali, uns rapazes, que também trabalham com eles... Eles trabalham com cinema e daí eles vieram fazer um filme aqui no Araçás, conhecendo um pouco da história do povo do sertão”. Mariquinha movimentava a cabeça em concordância, atenta a Rosa, que continua: “E a gente veio na casa da senhora porque a senhora é uma figura importante na comunidade”. Mariquinha balança a cabeça e diz: “É mesmo, minha filha? Uma obra dessa? Uma velha caduca como eu?”. Há uma breve troca de olhares entre Rosa e Coutinho, o que leva Rosa a pedir que Mariquinha continue a andar até mais perto das cadeiras da sala, para poderem conversar melhor. Ao chegar ali, enquanto Mariquinha se desloca entre as cadeiras, Rosa arruma uma delas de frente para a câmera. Há um corte e vemos Mariquinha, em plano próximo, de frente para a câmera, a contar suas histórias com desenvoltura e naturalidade.

Essa sequência, que vai da entrada da casa até o momento em que Rosa olha e arruma a cadeira para a cena, é mostrada em um único plano. Na duração desse plano, é possível ver uma cena que se constitui a partir da aproximação e da troca entre aqueles que filmam e aqueles que são filmados, a partilhar um mesmo espaço, a um só tempo caseiro e fílmico.

Como já sabemos, a essa altura de *O fim e o princípio* (Eduardo Coutinho, 2006), Rosa é a mediadora entre Coutinho e os moradores da Comunidade de Araçás. Em comentário off, o cineasta nos informara, nos minutos iniciais do filme, sobre a viagem em curso, do Rio de Janeiro ao interior da Paraíba, com o propósito de fazer um filme em quatro semanas, “sem nenhum tipo de pesquisa prévia, nenhum tema em particular, nenhuma locação em particular”. Para que o filme se efetivasse, Coutinho e equipe teriam que buscar personagens e histórias capazes de sustentá-lo. As primeiras imagens do filme mostram a estrada e a chegada a São João do Rio do Peixe. Coutinho explica que, para facilitar a aproximação com eventuais personagens do filme, residentes nas comunidades próximas à cidade, a equipe fizera contato com um membro da Pastoral da Criança, que, “por força do seu trabalho, devia conhecer bem todos os povoados e sítios do município”. Desse modo – e o filme nos mostra esse processo –,

conhecemos Rosa, que se junta à equipe na busca de personagens para o filme. Depois de dois dias de depoimentos colhidos em visitas a moradores de comunidades da região, voltamos ao comentário off de Coutinho, que justifica o insucesso desses encontros iniciais por sentir “que a relação de Rosa com os moradores não ia muito além das questões de trabalho, não criava realmente intimidade”. Ao reconhecer a inviabilidade de continuar o filme daquela maneira, o cineasta explica a decisão tomada para que pudessem continuar: “Decidimos nos concentrar em Araçás, a comunidade onde a família de Rosa vive há mais de um século”. A partir desse ponto, o cineasta e sua equipe, com a intercessão de Rosa, visitam dezenas de personagens que vivem na localidade, a maioria parentes ou conhecidos próximos da personagem.

Desde seu início, *O fim e o princípio* opera com essa colocação em cena do trabalho do cineasta para realizar o filme, permitindo também que o espectador se dê conta da cautela e do respeito que Coutinho estabelece ao relacionar-se com os sujeitos filmados. Com a intercessão de Rosa¹⁰, o cineasta fará essa aproximação com os personagens no espaço de suas casas. Acompanhamos, assim, os momentos de chegadas e partidas desses visitantes a esses espaços, os encontros e despedidas entre aqueles que passam e aqueles que permanecem nessas moradas. Esses momentos de chegada ao espaço da casa dos sujeitos filmados ou de passagem do exterior ao interior do espaço que habitam são frequentes na filmografia de Coutinho¹¹ e nos permitem entrever os momentos que antecedem a entrada e o convívio, no

¹⁰ Em *O fim e o princípio*, Rosa faz a mediação entre maioria dos personagens visitados, apresentando Coutinho a eles. Em algumas situações, não vemos Coutinho nesses momentos de chegada à casa dos personagens, mas imaginamos que o diretor esteja próximo, junto à câmera. Ainda assim, há situações nas quais podemos ver a chegada de Rosa e os cumprimentos entre os visitados e Coutinho. O filme coloca em cena a chegada à casa e a apresentação de Coutinho aos visitados: Dona Mariquinha (cujo encontro com Coutinho apresentamos na abertura deste capítulo), Assis, Leocádio, Zequinha Amador, Lice, Zé de Souza (personagem surdo que a equipe encontra sentado à beira da estrada; apenas Rosa estende mão para cumprimentá-lo, mas ouvimos Coutinho saudá-lo, ainda que ele permaneça no antecampo). Os personagens que somente Rosa encontra e cumprimenta são Dona Rosa, José, Vigário/Geraldo. O filme mostra Coutinho se despedir de Assis, Nato, Antônia e Vigário/Geraldo, Leocádio, Mariquinha e Chico.

¹¹ *O fim e o princípio* (2005) é o último dos filmes de Coutinho voltados para o encontro de personagens no espaço doméstico (considerando aqui *Teodorico, imperador do sertão* (1978), *Cabra marcado para morrer* (1984), *Santa Marta, duas semanas no morro* (1987), *Boca de lixo* (1993), *Santo forte* (1999), *Babilônia 2000* (2000), *Edifício Master* (2002) e *Peões* (2004). Após esse filme, Coutinho concentrou-se nas situações de fala ou interação desenvolvidas em espaços controlados (como em *Jogo de cena*, *Moscou* e *As canções*), bem como na reiteração de um discurso metalinguístico sobre o cinema ou a televisão (como em *Jogo de cena*, *Moscou* e, principalmente, em *Um dia na vida*). Em *O fim e o princípio*, além de vermos o primeiro contato de Coutinho com alguns personagens visitados, o cineasta retorna à casa de vários deles para se despedir. Nessa despedida, além da promessa de retorno com o filme pronto em um ano (o que acontece e compõe os extras do DVD lançado pela Videofilme), observamos o vínculo criado com os personagens visitados. No DVD em homenagem aos 30 anos de *Cabra marcado para morrer* (comercializado a partir de março de 2014), há dois filmes que compõem os extras: *A família de Elizabeth Teixeira* e *Sobreviventes de Galileia*. Nestes que agora são os últimos filmes de Coutinho antes de seu traumático desaparecimento, o cineasta reencontra os personagens que participaram do filme de 1984. É no espaço da casa dos personagens que tais encontros são filmados.

espaço da casa, desses que partilham a cena e que, até então, eram desconhecidos uns para os outros. Trata-se do primeiro estágio da cena da hospitalidade, na qual anfitriões (personagens visitados pelo filme) e hóspedes (cineasta e equipe) encontram-se frente a frente, momento no qual é concedida ao hóspede a licença para adentrar um espaço que é próprio ao anfitrião. Essas passagens nas quais visitantes (cineasta e equipe) e anfitriões (personagens filmados) estão face a face pela primeira vez permitem-nos identificar como os primeiros são acolhidos, nesses espaços, pelos sujeitos filmados. Do mesmo modo, demonstram o tipo de acolhida que o cinema de Coutinho oferece aos sujeitos filmados. Nos filmes de Coutinho, na maioria das sequências que mostram cineasta e equipe chegando à casa das personagens filmadas, a acolhida é amistosa, gentil¹². O que não significa que, na duração do encontro, não surjam dificuldades, resistências, hesitações (de ambos os lados).

Em *O fim e o princípio*, é justamente a dificuldade em aproximar-se dos personagens visitados que altera os rumos do filme. Nos primeiros 10 minutos, vemos cenas que equivalem aos dois primeiros dias de filmagem. Coutinho já está na companhia de Rosa como mediadora e, na primeira tentativa de realizar as visitas planejadas, a personagem propõe que cineasta e equipe se aproximem de moradores de Riachão dos Bodes, comunidade menos povoada que a região habitada por Rosa. Pressupõe-se que a visita aos moradores da localidade poderia render boas histórias para o filme. Entretanto, isso não acontece. Nas duas tentativas de aproximação com os personagens visitados por Rosa e Coutinho nesse primeiro segmento do filme, é patente a falta de cumplicidade entre a personagem e as pessoas filmadas. Na primeira casa visitada, ainda do lado de fora, Rosa se esforça para convencer uma senhora a falar para o “pessoal de fora, do Rio de Janeiro” que está ali para “saber um pouco da vida do povo do sertão”. A mulher hesita em contar algo de sua vida àqueles que chegam à porta de sua casa e a conversa não rende. Já distantes da casa visitada, Coutinho questiona se valeria a pena aproximar-se de outra casa no entorno. “Não sei, o que é que a gente ia falar, né...”, confessa a ainda pouco confiante personagem, possivelmente frustrada pela tentativa anterior e pela pressão do papel de mediadora que Coutinho lhe confiara. Eles se aproximam da varanda da casa de José. Rosa parece agir como uma entrevistadora, instando o homem a falar. Mais uma vez, o encontro não rende. Coutinho parece também não

¹² Ressaltamos que, nessa visita que faz à casa do outro, Coutinho raramente chega de imprevisto, sem que alguém da equipe tenha, previamente, conversado com os que serão filmados. Em *O fim e o princípio*, Rosa funciona também como o membro da equipe de produção responsável por “avisar” às pessoas que uma equipe de filmagem chegará.

se interessar muito por essas visitas iniciais e investe pouco na cena, permanecendo em silêncio. Em off, o diretor explica a decisão tomada para que os encontros pudessem render mais: visitar apenas os moradores da região onde Rosa morava, com as quais cultivava vínculos de parentesco ou de alguma amizade.

Tal decisão permite ao filme adentrar os espaços da casa e conversar com os personagens que encontra. Coutinho e equipe deixam de ser estrangeiros¹³ para os sujeitos filmados e se transformam em visitantes, convidados cuja entrada no ambiente doméstico é facilitada pela presença da mediadora. Entretanto, poderíamos imaginar, a presença de Rosa não seria suficiente para garantir a acolhida do cineasta pelos personagens. Essa acolhida não é imediata nem garantida. Para que haja filme, um jogo de relações e de negociações se estabelece entre visitantes e anfitriões, às voltas com surpresas, imprevistos e dificuldades que podem (ou não) se instalar nas cenas. Pensamos que tais cenas remontam à cena prototípica da hospitalidade, na qual hóspede e anfitrião partilham de um mesmo espaço (sendo a casa o espaço da hospitalidade por excelência). Vejamos mais de perto como fazer a passagem da hospitalidade à cena fílmica da hospitalidade.

1.2 Sobre a Noção de Hospitalidade

Ao escolher alguns documentários brasileiros recentes nos quais a relação entre o cineasta e os sujeitos filmados se dá no espaço da casa (e arredores), nossa pesquisa investiga o caráter relacional das cenas de hospitalidade instauradas pelos filmes, cada um a seu modo¹⁴. Para tanto, elegemos três questões principais: 1) Como a noção de hospitalidade pode nos auxiliar na compreensão dos elementos em jogo na chegada do documentarista ao espaço do outro, onde será filmado?; 2) Quais constrangimentos se instalam, e como são contornados (ou não), na relação entre visitante e hóspede, quando ela é mediada pela câmera?; 3) Como apreender a hospitalidade enquanto cena filmada e determinar a sua incidência na escritura singular dos filmes?

Para Alain Montandon (2011, p. 31), “a hospitalidade é concebida não só como uma forma essencial de interação social, mas pode surgir até como uma forma própria da

¹³Ao discorrer sobre as figuras do estranho e do estrangeiro, Maria-Claire Grassi pontua que ser estrangeiro é responder a quatro critérios: “ser desconhecido, vir de fora, estar de passagem, não ser conforme aos hábitos do lugar” (GRASSI in MONTANDON, 2011, p. 56). Nesse caso, Coutinho e sua equipe respondem integralmente aos critérios que os colocam, pelo menos inicialmente, como estrangeiros àqueles que são filmados.

¹⁴Lembramos que, no caso dos filmes de nosso *corpus*, para que haja essa presença de ambos, parte-se de um gesto fundamental, aparentemente produzido e desejado pelo cineasta, que é o movimento de ir à casa do outro, aos espaços que o outro habita.

hominização (...) ou, pelo menos, como uma das formas mais essenciais da socialização”. Para autor, “a hospitalidade é uma maneira de viver em conjunto, regida por regras, ritos e leis”, na qual a “relação interpessoal instaurada implica uma relação, um vínculo social, valores de solidariedade e de sociabilidade” (MONTANDON, 2011, p. 31-32).

Uma relação de hospitalidade se inicia quando temos, mergulhados na mesma cena, a ocupar física e psiquicamente o espaço, as figuras do hóspede e do anfitrião. Chamaremos essa cena de *cena prototípica da hospitalidade*. Para Montandon, tal cena remonta à acolhida e copresença na casa, espaço emblemático da hospitalidade. Mas “a penetração num espaço e a instalação de um ritual de acolhida”, elementos implicados em toda cena de hospitalidade, estendem-se a outros espaços, tanto geográficos (domésticos e urbanos) quanto psíquicos (o território simbólico do outro). Marie-Claire Grassi, ao retomar as observações de Jean-Pierre Vernant, aponta que o espaço da casa encerra as duas potências divinas e simbólicas que remontam às origens da hospitalidade no Ocidente: Héstia e Hermes:

Se, na Grécia, Héstia é a deusa do lar e o próprio lar, o interior e a interioridade por excelência, Hermes é o arauto, o mensageiro, o embaixador, o movimento, o exterior (...). Uma está no centro da casa, é sua guardiã; o outro está na soleira da porta. Deus da acolhida, (...) Hermes se põe na entrada das casas, das cidades, dos túmulos e dos lugares infernais, nas encruzilhadas e ao longo das pistas, é o senhor das estradas e o guia dos viajantes. Passar de Hermes a Héstia, da soleira para a mesa, é, para o viajante, penetrar todo um espaço, é ser admitido no ritual da hospitalidade, é tornar-se igual ao hospedeiro. (GRASSI in MONTANDON, 2011, p. 46).

Montandon convoca a imagem da soleira para pensarmos esse limiar (inevitável não nos lembrarmos de Walter Benjamin¹⁵) entre mundos que se encontram (mundo do hóspede, mundo do anfitrião). Sobre a soleira, essa “porta à qual se bate e que vai se abrir para um rosto desconhecido, estranho”, Montandon afirma:

Limite entre dois mundos, entre o exterior e o interior, o dentro e o fora, a soleira é a etapa decisiva semelhante a uma iniciação. É a linha de demarcação de uma intrusão, pois a hospitalidade é intrusiva, ela comporta, querendo ou não, uma face de violência, de ruptura, de transgressão, até mesmo de hostilidade que Derrida chama de “hostipitalidade”. A soleira marca uma fronteira, uma passagem, e sua transposição implica tacitamente, para o convidado, a aceitação das regras do outro. A invasão do território do domínio do outro é um problema ao mesmo tempo de proximidade e de propriedade. (...) O gesto da hospitalidade é, de início, o de descartar a hostilidade latente de todo ato de hospitalidade, pois o hóspede, o estrangeiro, aparece frequentemente como reservatório de hostilidade: seja pobre,

¹⁵ Essa lembrança advém da figura do limiar que, conforme aponta Jeanne Marie Gagnebin (GAGNEBIN in OTTE, SEDLMAYER & CORNELSEN, 2010, p. 13-14), é recorrente nos escritos de Walter Benjamin. No capítulo IV utilizamos a figura do limiar para analisar essa tensão entre proximidade e distância que rege certas cenas da hospitalidade.

marginal, errante, sem domicílio fixo, seja louco ou vagabundo, ele encerra uma ameaça. Sua posição de exterioridade marca sua diferença. (MONTANDON, 2011, p. 32)

Essa posição de exterioridade, potencialmente hostil do hóspede, será transformada, nos rituais hospitaleiros, em uma “acolhida benévola, afável, amena, cortês” (MONTANDON, p. 41), ainda que a essência da hospitalidade implique a “necessidade de manter o estranho como tal, isto é, de preservar a distância”. Isso não significa, contudo, um distanciamento que mantenha o outro em segundo plano, em uma “distância protetora para aquele que acolhe” (MONTANDON, p. 34). Trata-se, sobretudo, de uma delicada relação marcada por uma atitude de respeito que pressupõe deferência e consideração, mantendo o outro a distância para preservá-lo em sua identidade, originalidade, singularidade, especificidade (MONTANDON, 2011, p. 34). Para Montandon (2011, p. 34),

a hospitalidade não tem como vocação primeira a integração, que, em certo sentido, é apropriação do outro para transformá-lo no mesmo. Integrar é submeter o outro à minha lei, exigir sua metamorfose, sua transformação, isto é, exercer, de certa maneira, uma violência. A hospitalidade se distingue desse tipo de acolhida integradora pelo respeito à alteridade como tal, sem vontade de que é submissão à minha lei. A hospitalidade cessa onde começa a integração. Assim, a hospitalidade fica entre dois limites: a rejeição e a absorção.

O autor menciona que “o paradoxo do gesto hospitaleiro é o de dever oferecer preservando, de manter a distância instaurando uma presença”, visto que a hospitalidade pressupõe dependências e obrigações. Essas obrigações encaixam-se em um sistema de prestações e contraprestações voluntárias que, na sociologia e em outros campos das ciências sociais e humanas (especialmente a antropologia e a etnografia), têm sido estudadas a partir da noção de dádiva. Moralmente obrigatória, a dádiva é “um ato espontâneo que inaugura uma relação” (PERROT in MONTANDON, 2011, p. 63). Há três momentos que compõem o ciclo da dádiva, conforme apontou Marcel Mauss no célebre *Ensaio sobre a dádiva*: dar, receber e retribuir. Ainda que Mauss tenha pesquisado a incidência da dádiva como “fenômeno social total” em sociedades arcaicas, Jacques Godbout aponta que a dádiva, caracterizada como “forma de circulação de bens a serviço dos vínculos sociais, constitui um elemento essencial a toda sociedade” (GODBOUT, 1999, p. 27-29). Nesse sentido, a hospitalidade coloca em questão o “feixe de ambivalências e de reversibilidades próprias à lógica da dádiva, discerníveis já no vocabulário corrente da hospitalidade: o *hôte* recebe e é recebido; quando se dá uma festa, recebem-se convidados...” (PERROT, 2011, p. 64).

Um estranho ou convidado que chega à casa de alguém é dependente não apenas das regras que regem o funcionamento daquele espaço (tempo das refeições e das demais rotinas cotidianas do anfitrião), mas principalmente de sua própria condição de ser de passagem, “que a hospitalidade mantém em situação de estrangeiro”. Por outro lado, o anfitrião também é dependente do hóspede, devendo oferecer-lhe algo que lhe pertence, tratando-o com deferência e respeito, “respeito que tenho por mim na medida em que carrego e sustento o estrangeiro em mim” (MONTANDON, 2011, p. 35). Essa tensão entre acolhida e distância está presente na raiz comum da palavra *hôte*, da qual hospitalidade deriva:

... *hôte* significa ao mesmo tempo aquele que é recebido e aquele que acolhe, sem falar do estranho parentesco etimológico que existiria entre *hospes* e *hostis*, o “hóspede” e o “inimigo”. É que sempre existe temor e tensão diante do estrangeiro, quer se trate daquele que recebe ou daquele que é recebido. (...) A hospitalidade levanta a questão do estrangeiro, a questão de um ser desconhecido, que vem de fora, um ser de passagem, não conforme aos hábitos do lugar, culturalmente deslocado, portanto “estranho”, exterior e insólito. Um ser que se distingue por seu não sedentarismo, sua língua, suas vestes, seus hábitos e costumes. (MONTANDON, 2011, p. 41)

Se a hospitalidade levanta a questão do desconhecido, é ela também que institui a “ponte frágil e perigosa estabelecida entre dois mundos: o exterior e o interior, o fora e o dentro”, mencionada por Marie-Claire Grassi (GRASSI in MONTANDON, 2011, p. 45). Aprofundando-se ainda mais nas origens etimológicas da palavra *hospitalidade*, a autora explicita a ambiguidade que ela abriga:

Hospitalitas vem do substantivo *hospitalis*, ele mesmo derivado de *hospes*, “aquele que recebe o outro”. É um gesto de acolhida e de hospedagem gratuita. Lembremos que, ao receber o *hostis*, o *hospes* o coloca no mesmo nível que o seu, dá-lhe uma parte de seu poder de “déspota”. Na origem de toda essa família de palavras, um verbo: *hostire*, igualar. A noção é fundamental. A hospitalidade é gesto de compensação, de igualização, de proteção, num mundo em que o estrangeiro originalmente não tem lugar. (GRASSI in MONTANDON, 2011, p. 45)

O sentido etimológico do termo *hospitalidade* indica uma desigualdade de lugar e de status entre hospedeiro e hóspede:

um está no interior, dono da casa, sedentário, é aquele que recebe; o outro vem do exterior, está de passagem, é recebido. O convite, a acolhida, a caridade, a solidariedade, parecem ser formas vizinhas e derivadas de uma forma inicial de hospitalidade. (GRASSI in MONTANDON, 2011, p. 45)

Grassi remonta as origens da hospitalidade ao mundo greco-romano como questão política, envolvendo a presença e status do estrangeiro na cidade e a necessidade de protegê-lo por encontrar-se em ambiente exterior à sua cidade ou país, ao mesmo tempo em que

suscitava a necessidade de proteger a cidade da reserva de perigo que o estrangeiro representava:

Uma reflexão geral sobre a hospitalidade na área cultural ocidental encontra, inevitavelmente, de um lado, o status político dos homens nas cidades do mundo Greco-romano, que implica a relação do fora com o dentro, e pode ser simbolicamente apresentado por Hermes e Héstia no ritual helênico da acolhida e, do outro lado, as formas míticas e sagradas da hospitalidade homérica. Há, pois, dois aspectos a levar em conta para apreender o conceito de hospitalidade: uma hospitalidade incondicional, homérica, depois bíblica, de origem mítica, posta sob o olhar de Zeus ou de Júpiter hospitaleiro, e uma hospitalidade real, condicional, social e política que, entre os séculos VIII e V antes de Cristo, delimita muito precisamente o território do estrangeiro e as regras estritas para fazê-lo passar de fora para dentro: mundo helênico oposto logo cedo ao mundo bárbaro, grego estrangeiro numa outra cidade que não a sua. (GRASSI in MONTANDON, 2011, p. 45-46)

A cena da hospitalidade ocorre sempre em um espaço que é próprio ao anfitrião, mas, especialmente, em um espaço que é alter, desconhecido ou pouco familiar ao hóspede que chega. Marie-Claire Grassi lembra que o “espaço a ser penetrado pode ser um espaço geográfico – em seus dois componentes, urbano e doméstico – ou um espaço psíquico – a penetração num território do outro”. Esses espaços são ligados, pois “todo território geográfico implica um território de alteridade” (GRASSI in MONTANDON, 2011, p. 45). Nas cenas de hospitalidade que analisaremos, além da relação de alteridade (mútua) entre cineasta/visitante e personagem/anfitrião, está em jogo uma relação com um espaço que é mais ou menos desconhecido pelo cineasta. Aqueles que filmam vêm de outro lugar, não pertencem à casa. Para além do face a face (que é também um corpo a corpo) entre cineasta e aqueles que são filmados, os filmes colocam em cena o modo como a equipe se relaciona com um espaço que, inicialmente, não lhe é próprio, mas que o filme transformará, pela composição que estabelece com a profilmia, em espaço fílmico. Essa composição dependerá da maior ou menor abertura que os personagens filmados concederão àqueles que filmam, tanto em relação ao modo como se oferecem ao filme como ao modo como franqueiam ao cineasta a entrada nesse espaço que lhes é próprio. Afinal, a hospitalidade também pode ser reconhecida, nos filmes, pelo modo com que os sujeitos filmados abrem suas casas àqueles que filmam.

Mesmo que a cena prototípica da hospitalidade envolva a acolhida de um estranho (ou estrangeiro) à casa (mas também à cidade) de um anfitrião, Anne Gotman aponta que, na atualidade (tendo a França como referência), marcada pela privatização completa do espaço doméstico, “os desconhecidos e estranhos à família estão certamente pouco presentes (...)”,

mas os parentes e, no grau menor, os achegados (amigos, próximos ideologicamente ou aproximados pelas circunstâncias) passam ali temporadas bem ‘regulares’” (GOTMAN in MONTANDON, 2011, p. 97). As formas modernas de hospitalidade envolvem a análise de como hóspedes (desde a radical exterioridade representada pela chegada de alguém desconhecido até a proximidade da visita de um amigo) partilham de uma mesma cena com anfitriões (ou hospedeiros, aqueles que, necessariamente, estão vinculados de maneira explícita ao espaço que será compartilhado durante a cena hospitaleira).

Não devemos tomar a cena prototípica da hospitalidade como uma cena estanque e previsível, como se tudo se tratasse de rituais mútuos de gentileza e etiqueta. Muito pelo contrário, a hospitalidade, quando efetivamente instaurada pela copresença de hóspede e anfitrião, abriga inúmeras variações, a depender do modo como hóspede e anfitrião se relacionam na duração da visita. Mencionamos anteriormente que a figura do hóspede carrega uma ameaça de hostilidade, trazendo em sua face de desconhecido um potencial inimigo. Da mesma maneira, aquele que chega à casa de outrem pode se deparar com um anfitrião pouco acolhedor. É na duração da visita que a hospitalidade se instalará entre aqueles que partilham um mesmo espaço, podendo sempre variar.

Sabemos bem dos prazeres, mas também de alguns reveses, que envolvem tanto receber um hóspede quanto hospedar-se na casa de outrem, mesmo quando estamos em território amigo. Montandon lembra que todo convidado que recebemos em casa “ocupa física e psiquicamente o espaço e o tempo: ele exige, para quem o recebe, uma responsabilidade, uma obrigação, que é o cerne mesmo da hospitalidade”. Do mesmo modo, mesmo que bem recebido, o convidado não está em sua própria casa, “portanto, mesmo que tudo seja feito para tornar sua estadia a mais feliz e harmoniosa possível, ainda assim ele continua sendo um estranho, alguém que está de visita numa moradia que não é a sua” (MONTANDON, 2011, p. 33-34). Ainda que a visita (tanto na posição de hóspede como na de anfitrião) seja agradável, a hospitalidade impõe obrigações, desconfortos e embaraços, sempre mútuos, mas que podem pender para um dos lados, mais uma vez a depender de como os participantes da cena prototípica se relacionarão durante a visita. Montandon lembra que, como regra válida para diversas culturas, há um limite temporal para qualquer estada, sob o risco de, se não respeitado, degenerar a cena hospitaleira. A esse respeito, o autor menciona a regra dos “três dias simbólicos que definem o quadro e os limites: um tempo para acolher, um tempo para ficar, um tempo para partir” (MONTANDON, 2011, p. 34). Ainda que regida por códigos

mais ou menos previsíveis e tacitamente estabelecidos em cada cultura, a hospitalidade implica uma cena que se constitui em constante troca e negociação, e, quando implica uma relação de efetiva abertura para o outro, envolve elementos dinâmicos e distantes do previsível.

Para avançarmos nas análises que desenvolveremos nos próximos capítulos, torna-se importante discorrer um pouco sobre como essas figuras-chave da cena hospitaleira (hóspede e anfitrião) podem ser associadas às figuras que, a nosso ver, compõem a cena da hospitalidade no documentário: cineastas e personagens filmados.

1.3 Cineastas Como Hóspedes, Sujeitos Filmados Como Anfitriões

Poderíamos atribuir, em um primeiro movimento, ao documentarista, a figura do hóspede ou visitante, esse alguém que, ao escolher um caminho por onde realizar um filme, irá se deparar com a vida em seu curso, com a vida das pessoas a transcorrer. Um cineasta não é um hóspede qualquer, mas sim um hóspede que carrega algo muito especial: a câmera. Trata-se de um visitante que traz consigo todo um imaginário sobre o cinema. Essa visita do cinema, além de questões cinematográficas (que envolvem como filmar), levanta também questões éticas. Como filmar a entrada do cinema no cotidiano das pessoas filmadas, nesse espaço privado que é a casa? Pressupomos que, para que esse cotidiano possa se dar a ver em filme, é exigido ao documentarista um tipo específico de entrada na vida daqueles que serão filmados. Essa entrada envolve uma negociação com as pessoas filmadas sobre o desejo de aparecer ou não no filme que o cineasta pretende fazer. Essa aproximação e essa negociação, que estabelecem a possibilidade da filmagem, remontam à cena prototípica da hospitalidade, na qual hóspede e anfitrião estão no limiar de um encontro que pode – ou não – tornar seus respectivos mundos menos distantes. Nesse primeiro momento, estabelecem-se as primeiras “regras” que determinarão a entrada do documentarista no cotidiano das pessoas filmadas. Imaginamos que, assim como nas situações usuais de hospitalidade, as regras ou códigos de conduta se dão de forma tácita: pressupõe-se que, ao adentrar o espaço das pessoas filmadas, o documentarista evitará ao máximo uma postura invasiva, parasitária, que possa ser tomada como hostil por parte daqueles que acolheram, por determinado tempo e em determinados espaços, aqueles que filmam. Não cabe aqui fazer um compêndio sobre os pressupostos éticos que envolvem as decisões sobre o quê e como filmar nas/das vidas daqueles que se colocam de frente para a câmera, mas como filmar as pessoas talvez seja a principal questão ética que

um documentarista sempre irá enfrentar. Em um mundo onde a maioria dos sujeitos tem alguma noção sobre o que representa ser filmado e o que representa ter suas imagens e sons apropriados de maneira nem sempre conveniente – “aquele que filmamos tem uma ideia da coisa, mesmo que nunca tenha sido filmado” (COMOLLI, 2008, p. 53) –, a aproximação de cineasta e equipe pode despertar suspeita ou desconfiança. “Como não observar que em nossos dias qualquer um de nós tem seu estoque de imagens para administrar?” (COMOLLI, 2008, p. 53).

Entretanto, ainda que possa haver suspeita, também há interesse, senão fascínio, pela possibilidade de uma exposição na televisão (e também no cinema) enquanto espaço que proporciona notoriedade, senão celebridade instantânea. A televisão se aproveita desse desejo de exposição para transformar a vida das pessoas comuns em narrativas tomadas pelo melodrama ou pelo sensacionalismo. Em contraste, o cinema documentário procura abordagens que preservem a alteridade dos que são filmados. É principalmente no campo do documentário que o cineasta precisa lidar com esse fascínio que o audiovisual desperta naqueles que se colocam perante a câmera, agindo eticamente para que o desejo de exposição não se converta em uma situação constrangedora ou degradante para os sujeitos filmados. Como aponta Guy Gauthier (2011, p. 15), “talvez a ética documental seja o que resta quando se concedeu tudo do resto”.

O cineasta pode levantar, entre os que são filmados, um tipo de desconfiança que poderíamos associar à ambiguidade que a figura do hóspede potencialmente carrega, já que o “hóspede é, na essência, estranho e outro, e essa fundamental alteridade é perigosa” (GRASSI in MONTANDON, 2011, p. 58). Pode haver, desse modo, todo um reservatório de dúvida relacionado ao modo como os sujeitos filmados pensam que cineasta e equipe irão se valer de suas imagens e sons. Não são raras as frustrações daqueles que têm a dimensão singular e intensa de suas vidas convertidas em desgastadas maneiras de mostrar. Mas isso só pode ser identificado depois do filme pronto, e aí já não é mais possível voltar atrás.

Pensamos que há uma série de experiências compartilhadas que podem diminuir as hesitações das pessoas filmadas quanto ao modo como suas vidas serão transformadas quando da finalização do filme – e acreditamos serem assim os métodos de aproximação e convívio colocados em prática por boa parte dos filmes que analisaremos. Questão de método. Nesses casos, quando o filme deixa de ser apenas uma construção de cineasta e equipe e se torna também espaço para criação e partilha com os que são filmados, diminuem-se os receios e

fortalecem-se os laços entre aqueles que compõem a cena. Se, como afirmou Comolli, a câmera cinematográfica sempre capta e registra a qualidade do encontro que se efetivou entre aqueles que filmam e aqueles que são filmados, fazer um documentário implica “filmar aqueles que se dispõem a isso, que se entregam por meio de um dispositivo que eles propõem e pelo qual eles seriam também – ou primordialmente – responsáveis” (COMOLLI, 2008, p. 54). Nessa perspectiva, o êxito do filme diz respeito àqueles que filmam e aqueles que são filmados. Pensamos, também na esteira de Comolli, que a perspectiva relacional implica sempre um agir ético, mesmo se se trata de filmar o inimigo. Se o cineasta se vale de armadilhas ou do logro ao relacionar-se com aqueles que filma, certamente seu comportamento levantará questionamentos éticos.

Quanto aos sujeitos filmados, colocados na posição de anfitriões, eles são “donos” de um espaço que será habitado não apenas pelo documentarista e sua equipe, mas também pelo espectador, que também partilhará dos espaços e das experiências que surgem na cena filmada. Os hospedeiros se colocam em cena, oferecem suas *auto-mise-en-scènes* ao filme (e cabe ao cineasta, por sua vez, acolhê-las ou não). Comolli menciona que, ao documentarista interessado na dimensão do encontro, é possível recorrer a um dispositivo simples, uma regra para “acolher a polimorfia dos acontecimentos e sua alma aleatória”:

Antes de tudo, organizar o menos possível, e, nos momentos de graça, não organizar mais nada. Deixar, então, nossos personagens, sozinhos ou juntos, se encarregarem da organização de suas intervenções e aparições em cena. Responder às suas proposições em vez de fazê-los entrar nas nossas. Como se, em uma ficção, em vez de mandar os atores trabalhar, seguissemos a lógica dos personagens: não se trata mais de “guiar”, mas de seguir. No prolongamento desse primeiro gesto suspensivo, apagar (ou borrar) a fronteira entre a cena e a vida, entre situação vivida e encenada, entre momento e plano; resistir à tentação de regulação, ou torná-la invisível, insensível, impalpável, intemporal. A intensidade do prazer de filmar, claramente ligada ao risco de errar, culminando nas tomadas sem preparo, sem observação prévia, sem ajuste, nem de trajetórias nem de movimentos, sem nada (...). As coisas acontecem porque não são previstas. E se na hora em que elas acontecem esquecemos de nos perguntar como filmá-las, ou mesmo se é possível filmá-las, então temos, talvez, de fato, uma chance de filmar... Não pegamos as pessoas desprevenidas – nunca – mas há a esperança, o acaso que faz com que elas, por conta própria, nos peguem desprevenidos. O homem sabe que é filmado, ele sabe confusamente o que filmar significa, o que ele não sabe muito bem é que nós, os filmadores, não sabemos nada sobre o que ele vai fazer. (COMOLLI, 2008, p. 53-54)

Entretanto, nem todos que são filmados conseguem “produzir a *mise-en-scène* de si mesmos: dominar esse medo, brincar com ele” (COMOLLI, 2008, p. 53). Ao discorrer sobre a habilidade dos personagens em contar histórias, Eduardo Coutinho menciona que “não

adianta ter uma vida extraordinária se a pessoa não sabe contar bem essa vida” (COUTINHO in BRAGANÇA, 2008, p. 146). Na filmografia do cineasta, guiada pela conversação, nota-se a predileção pelos personagens capazes de fabular, de construir seus relatos de forma inventiva e envolvente. Como afirma Cléber Eduardo ao comentar a filmografia de Coutinho, tais personagens são

marcados por carisma “sobrenatural” e pela capacidade performática de fazer do próprio corpo e voz a energia dramática das cenas, de trabalhar para os diretores de modo a garantir a rentabilidade cênica para o filme, independentemente dos déficits de suas vidas (sociais e orgânicos). (EDUARDO, 2012, p. 186)

Ainda que nem todos os personagens dos filmes de nosso *corpus* de possam ser caracterizados como “anônimos extraordinários” (modo como Cléber Eduardo se refere a muitos personagens de documentários brasileiros recentes), a dimensão da *auto-mise-en-scène* é essencial para analisarmos como os sujeitos filmados se entregam à cena e compõem algo com aqueles que filmam. Do mesmo modo, interessa-nos perceber como as pessoas filmadas permitem ao cineasta, em maior ou menos medida, o acesso aos espaços da casa, que são sempre mais ou menos codificados, já que quase sempre o visitante tem sua circulação restrita a determinados ambientes domésticos. Como a “moradia revela a personalidade de seu ocupante”, nem sempre o visitante tem a circulação permitida em todos os ambientes domésticos. Tais espaços compõem um “‘relato de vida’ mesmo antes que o dono da casa pronuncie a mínima palavra”, oferecendo ao visitante a “confissão involuntária de uma maneira mais íntima de viver e se sonhar” (CERTEAU & GIARD, 2009, p. 204).

Também é importante lembrar, retornando à cena hospitaleira, que, se o anfitrião não desempenha o “papel” tácito que envolve receber alguém no interior de sua casa, tratando o visitante com cordialidade e alguma deferência, ou, ainda pior, exagerando no vínculo de dependência criado com aquele que habita provisoriamente seu espaço, aprisionando-o, a relação tende a se deteriorar¹⁶.

¹⁶ Quando discorre sobre a degeneração da cena hospitaleira, Montandon menciona que o “hospedeiro não deve nunca reter seus hóspedes à força”. O autor lembra uma história contada por Coutin, em que certo fidalgo “retinha seus hóspedes postando um cão de guarda diante da porta de seus dormitórios” (MONTANDON, 2011, p. 33). Desse modo, e levando em consideração que a figura do hóspede sempre carrega a ameaça potencial da intrusão, do inimigo que chega à soleira, lembramos que também o anfitrião/hospedeiro pode transformar seu hóspede/visitante em refém, aprisionando-o. Utilizamos a designação “captor” para se referir ao personagem que, em uma hipotética situação de filmagem, dominaria/paralisaria o cineasta, criando uma assimetria que, acreditamos, seria incomum na trajetória do documentário (já que, tradicionalmente, a assimetria que se constitui entre filmantes e filmados sempre recai sobre os filmados, que não estão no controle do filme).

1.4 A Dimensão do Cotidiano

Desde as primeiras aproximações entre os filmes e o repertório teórico que pudesse nos ajudar a compreendê-los, a noção de cotidiano, na acepção de Michel de Certeau (2009) atraiu nosso interesse. Afinal, para esse autor, “o território onde se desdobram e se repetem dia a dia os gestos elementares das ‘artes de fazer’ é antes de tudo o espaço doméstico, a casa da gente” (CERTEAU & GIARD, 2009, p. 203). Os filmes que integram nosso *corpus* apanham, no momento mesmo em que se dão, algumas dessas práticas inventivas próprias do cotidiano, seja pelo modo como os filmes dão a ver o espaço da casa e se constituem como paisagens do cotidiano, seja pela astúcia revelada pelos personagens em sua maneira de compreender o mundo ou, até mesmo, de ocupar a cena filmada (ao entrar mais ou menos na cena, ao desafiar aqueles que filmam a sair de uma posição mais recuada, ao negociar sua entrega ao filme).

O foco da investigação de Michel de Certeau está nas artes de fazer, práticas cotidianas de desvio no uso dos produtos que são estrategicamente oferecidos ao consumo dos indivíduos, lançando olhar sobre as táticas singulares das quais estes se utilizam:

A uma produção racionalizada, expansionista além de centralizada, barulhenta e espetacular, corresponde outra produção, qualificada de “consumo”: esta é astuciosa, é dispersa, mas ao mesmo tempo ela se insinua ubiquamente, silenciosa e quase invisível, pois não se faz notar com produtos próprios, mas nas maneiras de empregar os produtos impostos por uma ordem econômica dominante. (CERTEAU, 2009, p. 39)

Certeau propõe ir além da vigilância generalizada preconizada por Foucault ao se referir às sociedades disciplinares e nos convoca a pensar os modos pelos quais uma sociedade inteira não se reduz à rede da vigilância. Convida-nos a descobrir

... que procedimentos populares (também minúsculos e cotidianos) jogam com os mecanismos da disciplina e não se conformam com ela a não ser para alterá-los; enfim, que “maneiras de fazer” formam a contrapartida, do lado dos consumidores (ou “dominados”?), dos processos mudos que organizam a ordenação sociopolítica. (CERTEAU, 2009, p. 40-41)

Para o autor, “essas ‘maneiras de fazer’ constituem as mil práticas pelas quais usuários se reapropriam do espaço organizado pelas técnicas da produção sociocultural” (CERTEAU, 2009, p. 41). Essas práticas (ou “maneiras de fazer”) compõem o que Certeau denomina de uma “rede de uma antidisciplina”, tema de *A invenção do cotidiano*.

Consideramos importante para nossa investigação a distinção feita por Certeau entre as *estratégias*, referentes aos discursos institucionalizados, que postulam um “lugar capaz de ser circunscrito como um próprio e, portanto, capaz de servir de base a uma gestão de suas relações com uma exterioridade distinta” (CERTEAU, 2009, p. 45) e as *táticas*, que se referem às astúcias de consumidores/praticantes, que dependem “do tempo, vigiando para ‘captar no voo’ possibilidades de ganho” (CERTEAU, 2009, p. 46). Para o autor, os sujeitos são capazes de subverter e escapar das estratégias que os tomam como prisioneiros e ingênuos; refutam as “teses comuns sobre a passividade dos consumidores e a massificação dos comportamentos” (GIARD apud CERTEAU, 2009, p. 26); desenvolvem continuamente táticas que os habilitam a operar inventivamente e se contrapor aos discursos institucionalizados, disciplinares.

Nesse sentido, a casa é o espaço onde se pode, pelo menos temporariamente, escapar das “obrigações de trabalho e de representação no cenário social”. Em casa, podem ser inventadas “formas de fazer” (por exemplo, as operações culinárias que são efetuadas toda vez que se cozinha algo) e também formas de fruir o tempo: pode-se “passar o tempo ‘sem fazer nada’, mesmo sabendo que ‘sempre há alguma coisa para fazer em casa’” (CERTEAU & GIARD, 2009, p. 205-6). Sobre a casa, discorrem os autores:

Aqui podemos convidar os amigos, os vizinhos, evitar os inimigos, o chefe do trabalho, por tanto tempo quanto permite a frágil barreira simbólica entre o privado e o público, entre uma convivialidade eletiva, regrada pelos indivíduos, e uma socialidade obrigatória, imposta pelas autoridades. Aqui as famílias se reúnem para celebrar os ritmos do tempo, confrontar a experiência das gerações, acolher os nascimentos, solenizar as alianças, superar as provas, todo aquele longo trabalho de alegria e de luto que só se cumpre “em casa”, toda aquela lenta paciência que conduz da vida à morte no correr dos anos. (CERTEAU & GIARD, 2009, p. 206)

Outra distinção importante operada por Certeau diz respeito às noções de “lugar” e “espaço”. Se o lugar tem a ver com a ordem, com certa estabilidade, o espaço é “um cruzamento de móveis”, atualização de lugares, “lugar praticado” (CERTEAU, 2009, p. 184) ou ambiente onde as práticas cotidianas se realizam (BRETAS, 2006, p. 31). Apesar de a casa ser o “lugar próprio que, por definição, não poderia ser o lugar de outrem” (CERTEAU & GIARD, 2009, p. 203), é em casa que os praticantes (sujeitos) produzem espaços (justamente através das operações criativas e silenciosas que caracterizam os “modos de fazer” próprios do cotidiano).

Ao observarmos o que acontece na casa e, por extensão, em outros espaços vivenciados e produzidos na vida cotidiana, podemos “aprender a olhar esses modos de fazer,

fugidios e modestos, que muitas vezes são o único lugar de inventividade possível do sujeito” e “aceitar como dignas de interesse, de análise e de registro aquelas práticas ordinárias consideradas insignificantes” (CERTEAU & GIARD, 2009, p. 217). O cotidiano pode ser apreendido, como sugere Bia Bretas, “enquanto categoria da existência, dimensão ontológica de realização da vida que se marca pela experiência”, apontando que relações vivenciadas em diferentes espaços sociais moldariam o cotidiano, que seria, em si, “uma maneira de experimentar a vida” (BRETAS, 2006, p. 29).

1.5 Da Cena Prototípica à Cena Fílmica da Hospitalidade: o Método Escolhido

A presença da câmera (bem como da equipe e dos outros equipamentos utilizados para captação de som e imagem) faz com que a visita do cineasta seja bastante diferente de uma visita na qual os únicos mediadores das relações instauradas na cena hospitaleira são os próprios corpos de anfitrião e hóspede. Na cena prototípica da hospitalidade, compartilham-se espaços físicos e psíquicos. Na cena fílmica da hospitalidade (que, a partir de agora, chamaremos apenas de *cena da hospitalidade*), esses espaços compartilhados tornam-se também (e de diferentes maneiras, a depender dos elementos agenciados na visita e no transcorrer da relação entre cineasta e sujeitos filmados) espaço fílmico. O filme se torna, ele próprio, espaço que nos permite entrever outros espaços (a casa e arredores) e as relações que aí se estabelecem.

Atentos à escritura dos filmes, pretendemos mostrar como são variados os modos de se entrar na casa do outro e filmá-lo. A cena fílmica da hospitalidade pode ocorrer de muitos modos: ela pode revelar desde a presença explícita do cineasta no quadro, a dialogar com aqueles que são filmados (como acontece nos filmes de Eduardo Coutinho); adquirir a forma de uma presença que se limita ao fora de quadro, mas que incide diretamente naquilo que vemos em cena, revelando proximidades e distâncias que se constroem entre cineasta e personagens filmados (como é o caso de *A falta que me faz*); ou até mesmo chegar ao completo apagamento do cineasta, quando então os espaços ocupados pelos que filmam e os que são filmados não se comunicam (como ocorre em *Morro do Céu*). Nossa exploração das diferentes cenas de hospitalidade construídas pelos filmes levou em conta o arranjo variável dos elementos fílmicos que configuram a copresença dos que filmam (visitantes/hóspedes) e dos que são filmados (anfitriões), ao dividirem um mesmo espaço e tempo.

1.5.1 A cena da hospitalidade como unidade de análise

Caracterizada como cena fílmica, a hospitalidade abrange um segmento (ou segmentos) do filme cujos componentes cifram a relação entre o cineasta e os sujeitos filmados: a disposição da *mise-en-scène* e a conseqüente organização, na montagem, da cena filmada; a *auto-mise-en-scène* desenvolvida pelos personagens; a maior ou menor permeabilidade do espaço fílmico, a separar ou a reunir, os que partilham da cena. Sem desconhecer a complexidade de elementos que cada filme agencia, as cenas de hospitalidade nos permitiram conceder uma atenção a certos aspectos constitutivos das obras, mas nunca com a pretensão de oferecer uma chave explicativa para a sua estrutura.

Da parte do hóspede, será levado em consideração o modo como o cineasta organiza o espaço através da *mise-en-scène* e da montagem, indicadores do maior ou menor controle do cineasta em relação ao que é mostrado e ouvido, da maior ou menor abertura para que os espaços ocupados por aqueles que filmam e aqueles que são filmados se comuniquem.

A *auto mise-en-scène* permite analisar como os personagens filmados se colocam no filme e abrem sua casa ao cinema. Da parte do anfitrião, as análises buscam realçar como os filmados se abrem (mais ou menos) para o filme, através da composição de suas *auto-mise-en-scènes*. Também interessa identificar o modo como os sujeitos filmados franqueiam os espaços da casa (e arredores) àqueles que filmam.

As variações da relação entre hóspede e anfitrião permitem identificar a maior ou menor porosidade que incide sobre a cena fílmica compartilhada. Há filmes que colocam em cena interações complexas e reversíveis entre cineasta e personagens; há outros em que as interações são mais engessadas ou distantes; em outros, ainda, o filme se constrói pelo apagamento parcial ou completo do cineasta, impedindo que haja troca entre os que compartilham a cena. Tais variações permitiram à tese distinguir cinco modalidades de hospitalidade fílmica: acolhida, amizade, limiar, recuo e armadilha. A cada uma dessas figuras dedicamos um capítulo da tese. Em cada capítulo, dois filmes foram analisados.

A organização do espaço fílmico e a porosidade entre os espaços ocupados pelos que filmam e os que são filmados nos permitiram analisar as possibilidades de troca que animam a cena da hospitalidade. Ao analisar os procedimentos de entrevista ou depoimento, comuns na prática documentária, Comolli (2008, p. 87) aponta que, ao falar para a câmera, “os olhares, mímicas, movimentos” do sujeito que fala revelam a existência de uma cena que não se resume àquilo que vemos no quadro (interior do plano filmado), trazendo para dentro da cena

aquele a quem os olhares e a voz do sujeito filmado se dirigem (cineasta/entrevistador/diretor de cena, normalmente “escondido” atrás da câmera). Assim, podemos falar em um “fora-de-campo-mas-não-fora-de-cena” (Comolli, 2008), visto que a cena não se resume àquilo que vemos no interior do campo ou quadro. Apesar de identificado como procedimento comum ao documentário, nem sempre esse “fora-de-campo-mas-não-fora-de-cena” incide significativamente sobre as situações que se desenrolam no quadro. As relações entre campo, quadro, fora de campo, fora de quadro e antecampo serão centrais em nossas análises.

De acordo com Aumont & Marie (2003, p. 132),

o campo definido por um plano de filme é delimitado pelo quadro, mas acontece, frequentemente, que elementos não vistos (situados fora do quadro) estejam, imaginariamente, ligados ao campo, por um vínculo sonoro, narrativo e até mesmo visual.

Visualmente, o quadro (enquadramento) corresponde à porção filmada do espaço, que poderíamos também chamar de *campo*. Em um determinado plano, a câmera pode estar fixa ou se deslocar, e os constantes enquadramentos (e reenquadramentos) da situação filmada produzirão um campo fílmico (a porção visível no quadro). Ao mesmo tempo em que essas operações de enquadramento produzem um visível (campo), podem também deixar entrever uma parcela de espaço “invisível, mas prolongando o visível, que se chama fora de campo”, que está “vinculado essencialmente ao campo, pois só existe em função do último” (AUMONT, 1995, p. 24).

Para Noel Burch (2006, p. 37), o espaço no cinema se divide em dois tipos: “o que existe em cada quadro e o que existe fora de quadro”, sendo que o campo (ou quadro) “constitui tudo o que o olho percebe na tela”. Já o espaço fora da tela, fora do quadro, fora de campo (e ao qual poderemos também nos referir, em algumas passagens, como *extracampo*¹⁷) é mais complexo e corresponde a seis “segmentos”: o espaço que se prolonga para além das quatro margens do quadro (superior, inferior, lateral esquerdo, lateral direito), o espaço de

¹⁷ Optamos pelos termos *fora de quadro* e *fora de campo* para nos referirmos, na esteira de Burch e Aumont, a tudo aquilo que materialmente está fora dos limites do quadro, mas que somos instados a imaginar, por ampliação, para além dos seis limites do enquadramento. Além disso, é preciso levar em conta ainda a dimensão do *extracampo*, que corresponde àquilo que, mesmo invisível e inaudível, pode ser evocado a partir de um determinado plano, sequência fílmica ou, de forma mais abrangente, pelo filme como um todo. Na esteira de Cláudia Mesquita, ao atentar para a quase ausência de personagens masculinos nas sequências de *A falta que me faz*, lembramos que o filme convoca o elemento masculino através das conversas das e com as personagens, que em várias passagens giram em torno de relações afetivas com rapazes, nem sempre correspondidas. Nesse filme “sobre, entre, com meninas” (MESQUITA, 2011), lembramos das diversas passagens em que os longos planos que miram para a paisagem rochosa da região da Serra do Espinhaço parecem convocar o espectador a refletir sobre o “isolamento imposto pela paisagem e a dureza (bela e admirável) do caráter e da personalidade das meninas” (DUMANS, 2012, p. 143).

fundo (que corresponde ao “fundo” ou horizonte do quadro, ou, no caso dos filmes de ficção, ao espaço atrás dos cenários) e o “espaço fora-da-tela, atrás da câmera” (BURCH, 2006, p. 38).

Com Burch, podemos pensar em um fora de campo formal (concreto/imaginário¹⁸), que se refere a tudo aquilo que, no quadro, convoca o espectador a se relacionar com o que está para além desse espaço. Essa convocação se dá pelas entradas e saídas de campo, pelo olhar dirigido para o fora de campo e pelo prolongamento dos corpos e objetos para além das bordas do quadro. Ao comentar sobre o espaço fora de quadro, Burch convoca apenas situações relacionadas ao cinema de ficção. Uma dessas situações é de grande importância: a relação campo/contracampo. Típica da ficção, nessa construção, enquanto vemos o personagem A em um plano, sabemos que, imaginariamente, o personagem B encontra-se nas contiguidades do espaço, fora de campo, e vice-versa. Sabemos que os olhares dirigidos para o fora de campo são essenciais para criar a correspondência de olhares entre os personagens. O fora de campo convocado pelo que vemos em quadro refere-se a um espaço que prolonga o espaço da ação, da diegese. Na ficção, costumeiramente (a menos que se trate de experimento metalinguístico), o que está para além das bordas do quadro apenas prolonga o espaço diegético. Na ficção, o espectador não é instado a imaginar que, para além das bordas do quadro, existe um cenário, luzes e outros equipamentos de filmagem, muito menos que, atrás da câmera, existe um cineasta e outros membros da equipe. Se pensamos no cineasta, se sabemos que há membros da equipe atrás da câmera, não pensamos em tais pessoas como integrantes do mesmo espaço diegético no qual se encontram os personagens do filme.

É aí que entra uma característica decisiva do fora de campo no documentário. Principalmente da porção do fora de campo que corresponde ao espaço detrás da câmera, onde estão aqueles que filmam, esse “fora-de-campo mais radical” que Jacques Aumont (AUMONT, 2004, p. 41) chama de antecampo. Ao contrário da ficção, na qual o antecampo é heterogêneo em relação ao espaço da diegese, no documentário esse espaço integra a cena, é homogêneo a ela, podendo, inclusive, incidir mais ou menos naquilo que está no campo.

¹⁸ Além de discorrer sobre os “seis segmentos” que projetam imaginariamente o “espaço do campo (ou quadro)” e que apontam para o “espaço fora da tela (ou quadro)”, Noel Burch menciona outro “modo de dividir o espaço fora da tela: espaço concreto e imaginário”. O espaço fora de campo imaginário corresponde ao espaço que o espectador não vê em quadro, mas que é instado a imaginar que existe (pelas entradas e saídas dos personagens no quadro, olhar em off (para o fora de quadro) e prolongamento dos corpos para além das bordas do quadro). Já o espaço fora de campo concreto corresponde à porção de espaço que estivera “fora da tela” em determinado plano, mas que, retrospectivamente, passa a existir por ter-se tornado visível em outro plano (ou na duração mesma do plano).

Nesse sentido, a incidência do antecampo no campo revela nuances importantes para a compreensão da cena de hospitalidade.

Se pensarmos que o antecampo corresponde à porção do espaço extrafílmico que equivale ao lado de cá da câmera, nunca filmável (a menos que a câmera esteja de frente para um espelho ou, de modo menos específico, uma outra câmera esteja filmando aqueles que filmam – mas aí já teríamos um novo antecampo, exatamente o que corresponde ao lugar onde estão os que filmam aqueles que filmam), gostaríamos de sugerir que nem todo filme consegue ou busca chamar atenção para essa porção do espaço extrafílmico, revelar sua potência. É um certo tipo de filme, mais precisamente, certos filmes documentários que fazem valer – estética e politicamente – a incidência do antecampo no campo, diferenciando-se, nesse aspecto, da ficção, como bem aponta André Brasil (2013, p. 2):

No primeiro caso [na ficção], ele constitui um espaço de natureza totalmente diferente, heterogênea em relação ao espaço da cena (da representação); no segundo, será um lugar – marginal, mas constituinte – de permeabilidade entre o real e a representação. Quando aqueles que habitam o antecampo (o diretor, a equipe de filmagem) adentram a cena, o efeito é duplo: de um lado, estes sujeitos – antes, fora de campo – ficcionalizam-se um pouco, compõem, de um modo ou de outro (mas de dentro), a representação. Por outro lado, a representação é fendida, passa a abrigar, processualmente, uma relação de mútua implicação e alteração entre quem filma e quem é filmado, entre mundo vivido (extra-diegético) e mundo fílmico (diegético).

A depender de cada filme, de cada cena, a incidência do antecampo no campo (e vice-versa) revela as proximidades e distâncias que se produzem entre os que participam da cena filmada (Comolli nos ensina que a cena do documentário é constituída pelos sujeitos filmados e por aqueles que filmam, mesmo que estes últimos permaneçam no fora de quadro). A incidência do antecampo também coloca em cena o trabalho do cineasta ao realizar o filme. A opção do diretor em explicitar as marcas da filmagem convoca o espectador a um olhar não apenas para o mundo dos personagens, mas também para o encontro entre os universos dos personagens, do cineasta e da equipe.

Nesta tese, concedemos especial atenção à dinâmica dos olhares em quadro, que revela a presença do cineasta e dos sujeitos filmados no espaço/tempo da tomada, mesmo que o quadro se concentre mais naqueles que são filmados (visto que, no documentário, estamos distantes da relação habitual entre campo e contracampo desenvolvida nos filmes de ficção). No documentário, ainda que aqueles que estejam presentes na tomada não estejam no mesmo quadro, a cena é feita dessa correlação entre espaço visível (campo, quadro, enquadramento) e invisível (fora de campo, fora de quadro, antecampo). Além da troca de olhares, voltamo-nos

também para os momentos em que há um diálogo mais ou menos pronunciado entre aqueles que filmam e os que são filmados. Em um capítulo específico, analisaremos filmes nos quais as marcas do antecampo são menos pronunciadas ou invisíveis e quais são as implicações desse apagamento da presença do cineasta.

1.5.2 Adentrando as cenas de hospitalidade

Na conclusão de *Cineastas e imagens do povo*, Jean-Claude Bernardet menciona os malabarismos que um analista é capaz de empreender quando fica “embevecido pelas análises que consegue produzir” (BERNARDET, 2003, p. 209). Mesmo quando são poucos os aspectos levados em consideração quando se investiga um filme, “é sempre possível acrescentar mais alguma coisa, há sempre elementos, detalhes, que podem ser vinculados à análise” (BERNARDET, 2003, p. 207). O autor alerta para os riscos de uma “semantização progressiva”, processo no qual determinados elementos do filme vão abrindo possibilidades de leitura em cadeia e que, em não havendo esforço do pesquisador para ater-se a um “problema” central, podem afastá-lo das questões que realmente interessam. Atentos às ponderações de Bernardet, procuramos fechar o foco na descrição e na análise do que chamamos de cena de hospitalidade nos documentários.

Em um movimento preliminar, tomando como elemento mínimo de trabalho o segmento do plano cinematográfico, fizemos uma decupagem do filmes, servindo-nos de tabelas nas quais elencamos e pormenorizamos a numeração e duração do plano, bem como seu conteúdo imagético e sonoro¹⁹. Essa etapa de decomposição foi essencial para nos

¹⁹ Nesta fase de decomposição dos filmes, na forma de tabelas, alguns elementos foram levados em consideração: numeração do plano, duração do plano, escala do plano, ângulo da câmera, movimento ou fixidez da câmera, linhas de força da composição no plano, cores e efeitos de luz, descrição da ação no plano (levando em consideração ações ou gestos singulares que mais tarde poderiam “render” para nossas análises), entradas e saídas de campo das personagens, transcrição dos diálogos, vozes e comentários (separando-os em sons correspondentes ou não à imagem no plano), incidência de música, ruídos e outros sons, *raccords* e outros efeitos de montagem. Efetivamente, as tabelas eram compostas de seis colunas: numeração do plano, duração do plano, descrição do plano imagético (onde foram considerados diversos elementos elencados anteriormente), descrição do som correspondente ao plano imagético (som cuja fonte era localizável na imagem) e descrição do som não correspondente ao plano imagético. Sabemos que as informações da montagem sonora têm alguma autonomia em relação àquilo que vemos no plano imagético. Como já é tradição na ficção e também no documentário, os elementos sonoros vêm sendo cada vez mais utilizados como recursos expressivos, operando efeitos de continuidade, descontinuidade e variações rítmicas com os elementos do plano imagético. Além disso, convocam o espectador a uma “atitude perceptiva específica”, chamada por Michel Chion (2008) de “audiovisão”. Ainda que na decomposição tenhamos optado pelo plano imagético como definidor do segmento mínimo de trabalho, na etapa de descrição e análise estaremos atentos para o modo como se efetuam, no filme, os procedimentos de montagem sonora.

familiarizarmos com detalhes de cada filme, encontrando neles sequências que, mais tarde, viriam a constituir nossas análises.

Feito esse primeiro e exaustivo trabalho de aproximação com os filmes, chegava a hora de efetivamente entrar nas cenas que nos mobilizavam em torno da hospitalidade. A escolha dessas cenas variou de filme para filme. Em alguns deles, várias cenas foram analisadas como cenas de hospitalidade; em outros, mesmo que uma diversidade de cenas pudesse ser analisada a partir dos critérios que levamos em consideração, apenas um segmento foi utilizado.

Escolhidas as cenas, restava observá-las bem de perto. É nesse lugar “entre”, que combinou procedimentos de descrição e análise, que se deu nosso trabalho de compreensão das cenas de hospitalidade. Por meio da descrição, alcançamos os elementos específicos que compõem cada cena de hospitalidade: sua constituição, os componentes que se inscrevem na tomada e o valor que ela ganha, posteriormente, na montagem. Procuramos levar em conta um agenciamento de elementos que se inscrevem na gênese mesma das cenas e que as singularizam. Enquanto descrevemos, apresentamos a cena e a circunstância que marca a filmagem.

Pela descrição, situamos os aspectos mais gerais da *mise-en-scène* (disposição dos enquadramentos, presença dos corpos no espaço, modo como a relação se inscreve entre os corpos que vemos e aqueles que estão no fora de campo ou antecampo) e também realçamos momentos em que algo se destaca como coisa singular, um momento mais intenso ou especialmente marcante. Na cena, não interessa a minúcia por si só, mas sim o detalhe significativo, o momento contingencial, imprevisto, não calculado. A descrição espera destacar algo que cintila, que irrompe de maneira discreta ou abrupta, a depender de cada cena, de cada filme.

As cenas de hospitalidade não são estáticas. São feitas de uma correlação de componentes, alguns gerais e outros particulares, que dizem respeito à relação específica que a cena abriga em seu interior, na interação entre quem filma e quem é filmado. Os componentes da cena configuram, por dentro, o encontro. Nossa descrição procura mostrar como os componentes da cena atravessam o encontro, seja quando atuam de forma coercitiva e impõem restrições, seja quando são algo com o que a cena joga.

A tese concede atenção pormenorizada às diferentes cenas de hospitalidade, e a descrição é o elemento operatório, pois consegue entreabri-las, descortiná-las. Após a

descrição, passamos para a análise, no desejo de apanhar algo que não é repetível, não previsível, embora não precise surgir de maneira extraordinária, espantosa ou enfática. Trata-se de algo que vai variar de cena para cena, de filme para filme. As ressonâncias que encontramos entre certas cenas, a partir da análise de suas variações, permitiram agrupá-las em figuras distintas.

1.6 Os Filmes Que Escolhemos

De acordo com Karla Holanda, o contexto de “elevada consciência histórica e, por conseguinte, política e social” em que se encontravam os cineastas (e outros intelectuais da área da cultura) entre o final da década de 1950 e 1960 produziu filmes de “forte preocupação social que, imbuíd[os] de um espírito iluminista, missionário, marcante na época, fazia[m] com que os cineastas acreditassem na mudança da sociedade em decorrência de suas atuações” (HOLANDA, 2006, p. 2). Tais filmes foram analisados por Jean-Claude Bernardet nos paradigmáticos²⁰ *Brasil em tempo de cinema* (2007) e *Cineastas e imagens do povo* (2003). Neste último, o autor cunhou a expressão “modelo sociológico” para definir o modo como filmes figuram os sujeitos filmados a partir de estratégias generalizantes, abrangentes, “interessando-se pela ideia global das relações em sociedade” (HOLANDA, 2006, p. 2-3), configurando a “relação particular/geral”²¹. Como sintetiza Holanda (2006, p. 3), “quando as abordagens particulares se apresentam, elas estão a serviço da representação condensada do todo, mesmo quando o indivíduo seja Garrincha”. O próprio Bernardet aponta que o “modelo” ou “a postura” sociológica justifica a exterioridade do locutor em relação à experiência, inscrevendo, na voz do cineasta (que se evidenciará na voz *over* ou locução), a voz do poder e do saber, em detrimento da voz da experiência dos entrevistados, já que, nessa postura, “quem vivencia a experiência só consegue falar a partir de sua superfície” (BERNARDET, 2003, p. 18).

²⁰ As primeiras edições de tais livros foram lançadas, respectivamente, em 1967 e 1985.

²¹ Bernardet discorre sobre uma operação de “limpeza do real” nos filmes estruturados a partir da relação particular/geral. Pontua o autor: “O filme funciona porque é capaz de fornecer uma informação que não diz respeito apenas àqueles indivíduos que vemos na tela, nem a uma quantidade muito maior deles, mas a uma classe de indivíduos e a um fenômeno. Para isso, para que passemos do conjunto das histórias individuais à classe e ao fenômeno, é preciso que os casos particulares apresentados conttenham os elementos necessários para a generalização, e apenas eles. (...) Essa limpeza do real condicionada pela fala da ciência permite que o geral expresse o particular, que o particular sustente o geral, que o geral saia de sua abstração e se encarne, ou melhor, seja ilustrado por uma vivência. Como não somos informados sobre essa operação de limpeza do real, temos diante de nós um sistema que funciona perfeitamente, em que geral e particular se completam, se apoiam, se expressam reciprocamente.” (BERNARDET, 2003, p. 19).

Nesta tese, voltamos nossa atenção para documentários que fazem valer o ponto de vista particularizante (como define Holanda) ou, noutra chave, a singularização dos personagens, como o fez César Guimarães (2005, p. 73) ao propor “descrever e analisar as novas figurações que o homem ordinário adquiriu no filme documentário desde meados da década de 90 no Brasil”:

ao longo deste período, a noção de povo, até então utilizada para recobrir diferentes formas de manifestação de alteridade – como é o caso do admirável *Cineastas e imagens do povo*, de Jean-Claude Bernardet (1985) – parece revelar dificuldades em abrigar certos termos que se tornaram correntes a partir de então, tais como “excluído”, “marginal”, “anônimo”, “pessoas comuns” ou “subalterno”, utilizados para denominar esse outro diante do qual o cineasta arma seu dispositivo de sons e imagens. (GUIMARÃES, 2005, p. 73)

Como contraponto às abordagens firmadas naquele modelo sociológico criticado por Bernardet, Guimarães enfatiza a “dimensão dialógica efetiva” do cinema de Eduardo Coutinho, “inteiramente distanciado da intenção de representar as figuras populares ou de se apresentar como seu porta-voz” (GUIMARÃES, 2005, p. 79). Holanda aponta que em *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1984) – lançado depois da primeira edição do livro de Bernardet²² –, “o tratamento geral passa a ceder espaço ao particular”, sendo o filme inovador ao apresentar “um ponto de vista da história por intermédio de uma abordagem particularizada” (HOLANDA, 2006, p. 4). Para Holanda, os filmes de Coutinho são exemplares no uso da abordagem particularizada. Para nós, interessados em identificar e analisar filmes em que os sujeitos são mostrados em meio aos espaços domésticos da experiência cotidiana, a obra de Coutinho também é essencial para identificarmos possibilidades inventivas de o cinema acolher a experiência dos sujeitos por meio da proximidade entre aqueles que filmam e os que são filmados.

Utilizando-se de Giovanni Levi, Holanda demarca o contexto de crise e transformações nos meios políticos e culturais mundiais nos anos 1970-80 como fundamentais para a emergência das abordagens da micro-história, definida como “a prática historiográfica que utiliza uma reduzida escala de observação, ou na análise da história de indivíduos ou da história de comunidades, diferenciando-se da história-síntese” (HOLANDA, 2006, p. 4). Tal contexto também repercutiu no Brasil, que, após o regime de exceção

²² Na *Advertência ao leitor*, presente na edição consultada de *Cineastas e imagens do povo*, Bernardet alerta, a despeito de *Cabra marcado para morrer*: “... se tivesse escrito depois, a minha perspectiva de trabalho provavelmente teria sido outra. De qualquer forma, me parece que o *Cabra* confirma muitas afirmações feitas aqui. E quem sabe essas muitas afirmações permitam compreender melhor o *Cabra*, que é um divisor de águas.” (BERNARDET, 2003, p. 9).

promovido pelo Golpe Militar de 1964 – agudizado com o Ato Institucional nº 5, de 1968 –, começa, em meados dos anos 1980, a vivenciar um período de abertura política, no qual “percebemos uma mudança na prática de abordagens empregadas nos documentários brasileiros” (HOLANDA, 2006, p. 4).

Como nas abordagens da micro-história, “a abordagem particularizada no documentário é aquela que se refere ao tema por um recorte mínimo, a partir da história de indivíduos ou de pequenos grupos (...), não mais vinculada ao ‘mecanismo particular/geral’” (HOLANDA, 2006, p. 4). Ao enfatizar que desde *Cabra* surgiram diversos documentários que privilegiam a abordagem particularizada dos personagens e dos eventos, Holanda afirma:

Agora, o indivíduo destacado não está mais a serviço da representação de um tipo, ele aqui é fragmentado, muitas vezes incoerente, contraditório, dramático, merecedor de compaixão, repulsa ou indiferença pelas características próprias que sua individualidade revela e não pelo tipo que representa. Ele agora é representado na sua pluralidade, ele agora é humano. (HOLANDA, 2006, p. 5)

As abordagens particularizantes possibilitaram enfim, novas maneiras de se relacionar com os personagens filmados e de colocar o “outro” em cena. Filmes em que há um investimento no diálogo ou na negociação entre quem filma e quem é filmado fazem valer a abordagem relacional do documentário. Manutenção dos rastros da filmagem na montagem e a tematização da relação entre aqueles que filmam e aqueles que são filmados também são característicos nesses filmes (FELDMAN, 2007).

Segundo Cláudia Mesquita (2010), ao analisar documentários biográficos da década de 2000, as marcas da particularização vêm acompanhadas de uma “atitude relacional e dialógica” entre aqueles que filmam e os que são filmados. Para a autora, em tais filmes a redução do enfoque implica um investimento na experiência das pessoas filmadas, a partir de “uma perspectiva pessoal ou parcial”, onde a “visão de mundo de um único ou poucos indivíduos” ditará a organização dos filmes. Diferente da representatividade, generalidade, tipificação, essencialização ou do diagnóstico crítico buscados pelos documentários brasileiros modernos, muitos filmes recentes optarão pelo recuo e pela “suspeita em relação a procedimentos totalizantes e interpretativos” (MESQUITA, 2010, p. 105). Conforme Mesquita, essas obras de caráter circunscrito apontam para a crise da história-síntese, mas também podem ser lidas enquanto “sintoma da dificuldade de se representar a experiência social hoje – especialmente se pensada coletivamente” (MESQUITA, 2010 p. 105). Sem a

intenção de fixar em demasia as marcas da particularização e examinando “o que a particularização engendra caso a caso” (MESQUITA, 2010 p. 106), Mesquita aponta que

muitos filmes documentais recentes abandonam as pretensões científicas (“sociológicas”, no dizer de Jean-Claude Bernardet), e mesmo informativas. Neste movimento, alguns deles se aproximam de construções antes mais próprias à ficção; outros assumem, sintomaticamente, o lugar de palco para exposição da vida ordinária e da intimidade. (MESQUITA, 2010, p. 106)

Apesar dessa caracterização em torno da redução do enfoque e das tendências particularizantes do documentário brasileiro recente, não foram exatamente esses os critérios que adotamos para escolher os filmes que integram a tese. Se há um elemento em comum que reúne os filmes analisados aqui é o fato de, neles, o cineasta estar na casa do outro, de instalar-se provisoriamente (enquanto houver filmagem) no território habitado pelos sujeitos filmados. Exceto por essa característica em comum, não partimos de um universo delimitado *a priori*, mas sim do contato que fomos estabelecendo, aos poucos, com alguns documentários brasileiros recentes. Trata-se de um conjunto de filmes reunidos pela maneira como fomos estabelecendo distinções entre as cenas de hospitalidade. Diante do universo bem amplo do cinema documentário brasileiro, fizemos um recorte com liberdade, tomando a cena do reencontro com Elizabeth Teixeira como cena paradigmática da hospitalidade. Depois, outros filmes de Eduardo Coutinho foram chegando. A tese poderia se constituir apenas em torno dos filmes de Coutinho, mas também quisemos contemplar outras entonações da cena de hospitalidade que pudemos perceber em filmes que foram sendo descobertos na medida em que a tese foi ganhando seus encaminhamentos. São esses filmes que integram os capítulos analíticos da tese e que agora identificamos: *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1964-84), *Boca de Lixo* (Eduardo Coutinho, 1982); *Nos olhos de Mariquinha* (Cláudia Mesquita e Júnia Torres, 2008); *Vida* (Paula Gaitán, 2008); *A falta que me faz* (Marília Rocha, 2010); *Os dias com ele* (Maria Clara Escobar, 2012); *A casa de Sandro* (Gustavo Beck, 2009); *Morro do Céu* (Gustavo Spolidoro, 2009); *Um lugar ao sol* (Gabriel Mascaro, 2009); *Câmara escura* (Marcelo Pedroso, 2012).

CAPÍTULO II

A ACOLHIDA



FIGURA 2.1 – A equipe de filmagem em cena.



FIGURA 2.2 – Coutinho faz sinal para que o técnico avance para capturar o som da chegada.



FIGURA 2.3 – Elizabeth acolhe Coutinho e a equipe.



FIGURA 2.4 – Os gestos expressivos da personagem, duplamente emoldurada.

2.1 Três Dias com Elizabeth Teixeira

Com um movimento panorâmico da esquerda para a direita e a instabilidade da câmera na mão, seguimos três homens que caminham por uma rua de terra ladeada por casas simples, umas coladas às outras, cujas fachadas exibem as marcas do tempo. O homem que vai mais à frente, o cineasta Eduardo Coutinho, é seguido pelo técnico de som, à direita do quadro, e pelo cinegrafista, logo atrás dos dois, à esquerda do quadro, com a câmera no ombro (Figura 2.1). Os planos iniciais dessa sequência de *Cabra marcado para morrer* já nos mostram como cineasta e equipe estão integrados à cena, presentes no quadro.

Junto às imagens em movimento, ouvimos um fundo musical²³ de cordas, discreto. Em comentário *off*, o cineasta anuncia que se trata de uma cena de aproximação: “Esta é nossa chegada para o segundo dia de filmagem com Elizabeth Teixeira”. Há um corte seco que faz a passagem para um plano de maior duração, com uma das mais memoráveis cenas da filmografia de Coutinho. No início desse plano mais longo, apenas o cineasta segue no quadro, passando por duas crianças que o observam, curiosas. O comentário *off* prossegue: “No total foram três dias. No primeiro, a presença de Abraão influenciou no clima da entrevista, principalmente no início. Nos outros dias, ele não apareceu”. Sem parar de caminhar, o cineasta vira o rosto para o lado esquerdo do quadro, fazendo, para quem vem atrás – e a quem ainda não vemos – um gesto com a mão direita, convocando o técnico de som a aproximar-se da cena que ali se desenrola (Figura 2.2). “Elizabeth contou sua vida e a de João Pedro nessas duas circunstâncias: com a presença e sem a presença de Abraão. Na sala e no quintal”, continua o comentário *off*, no momento mesmo em que vemos o cineasta aproximar-se da casa de reboco aparente. O técnico de som passa em frente à câmera e se posiciona junto à fachada, logo atrás de Coutinho, que para rente à janela.

Cessa por alguns segundos o fundo musical e crescem os sons que vêm do interior da casa, uma mescla de vozes, principalmente de crianças. A câmera se posiciona entre um dos jegues que carregam latas de alumínio – parados em frente à casa – e a fachada, colocando em quadro o técnico de som e o cineasta, que então leva as mãos ao parapeito da janela e chama: “Dona Elizabeth tá aí?”. Uma criança aparece à porta e volta para interior da residência, tímida. Uma mulher também sai à porta, mas retorna assim que percebe o equipamento de filmagem. Coutinho detém-se na janela, dirigindo sua fala para a personagem que veio

²³ O arranjo musical do filme foi composto por Rogério Rossini.

encontrar, e que ainda não vemos: “Vem aqui, Dona Elizabeth, vem aqui um pouquinho. Como é que tá a aula?”. A resposta de Elizabeth chega a nós antes de sua aparição à janela: “A aula tá aqui, uma turma de menino...”. Já alcançada pela câmera, e rente à janela, Elizabeth responde ao cumprimento de Coutinho, estendendo-lhe a mão: “Oi, tudo bom, Coutinho?”. Na voz e no rosto da personagem, sentimos a alegria daquela que acolhe os que chegam (Figura 2.3). Nesse rápido cumprimento inicial, Elizabeth estenderá o sorriso e as boas-vindas aos demais membros da equipe: “Oi! Tudo bem pra vocês, gente?”, diz, olhando em direção à câmera, o sorriso ainda mais amplo, depois estendendo a mão ao técnico de som, que retribui a saudação.

Enquanto conversa com Coutinho sobre a aula das crianças, nesse clima mais que amistoso, os gestos de mão e braço da personagem deixam sua fala ainda mais calorosa. “Mas quer dar uma entradinha?”, convida Elizabeth, ao que Coutinho responde quase como que não entendendo. “Vem chegando!”, confirma a personagem – a feição alegre com a chegada dos visitantes –, deixando cineasta e equipe à vontade para ingressar na casa. Nesse momento, retorna o fundo musical de cordas, que só será interrompido ao final da tomada. Coutinho se preocupa com os aspectos técnicos da filmagem: “Tá... então a gente vai ver se a luz dá, tá bom?”. Elizabeth, já não tão próxima à janela, como que voltando ao interior para receber a equipe, reage com gentileza: “Tá, se a luz dá... tá certo!”, e se aproxima novamente da janela, sem deixar de falar, preocupada em não deixar os visitantes sozinhos: “Tá certo... como é que vão aí pela cidade, tudo bom?”. A câmera faz um zoom rápido no rosto da personagem. Sozinho no quadro e duplamente emoldurado (pelo enquadramento e pela janela), o rosto de Elizabeth ganha ainda mais expressividade (Figura 2.4). Na fala e nos gestos que seguem, podemos compartilhar, com muita proximidade, os efeitos que os eventos ocorridos no dia anterior produziram na personagem: “Hein, Coutinho... eu ontem, à noite, quando eu me deitei, fiquei imaginando... na entrevista eu falei muito mal, eu fiquei também muito emocionada”. Por um breve instante, na continuação dessa fala, os lábios de Elizabeth se movem, mas não ouvimos o som (não fica claro se não houve emissão ou se o som foi omitido na montagem²⁴), o que parece tornar ainda mais intensa nossa constatação de que as

²⁴ Recentemente, com o lançamento do DVD comemorativo dos 30 anos do lançamento de *Cabra marcado para morrer*, tivemos contato com a faixa comentada do filme, gravada três dias antes do desaparecimento de Coutinho. Na faixa comentada, Coutinho revela que, nesse ponto, Elizabeth diz, referindo-se à presença enérgica de Abraão na filmagem do dia anterior, “porque ele bebe, sabe?”. Por considerar essa fala delicada, Coutinho e o montador de *Cabra*, Eduardo Escorel, optaram por suprimi-la na montagem do filme, fazendo com que a supressão fosse tomada como um defeito na captura do som.

situações do dia anterior haviam lhe tomado as palavras. Aqui ela fala mais com gestos do que com palavras. Coutinho tenta fazer um comentário, mas Elizabeth recupera o fôlego, impõe-se alegremente e continua a se explicar, quase sem respirar: “Porque eu devia ter começado direitinho, a vida, como você queria de início, né? Como nós começamos o namoro e depois casamos, fomo morar em Jaboatão, né? E tinha me expressado melhor, se você tinha deixado pra hoje, eu tinha me expressado melhor”. Coutinho não hesita em tranquilizar a personagem: “Mas hoje repete, a gente continua hoje”. Elizabeth volta a sorrir largamente, satisfeita com a proposição do cineasta, que continua preocupado com as condições de luminosidade para a filmagem. “Tem quintal aí?”, indaga o cineasta. Elizabeth, ao responder que sim, afasta-se da janela, recuando para o interior da habitação e, com as mãos e braços em movimento, novamente convida a equipe a entrar: “Entra, Coutinho, pra ver aqui, entra pra ver, olhar aqui”. Com a concordância de Coutinho e o recuo da personagem para o interior da casa, a câmera se afasta para um enquadramento mais amplo e mostra a equipe adentrando a casa de Elizabeth. Enquanto a câmera se detém em um movimento panorâmico que vai da fachada da casa para a rua, à esquerda, ouvimos o comentário do cineasta: “Elizabeth, que estudou até o segundo ano primário, estava dando uma aula particular de alfabetização para um grupo de crianças da cidade”.

Nessa sequência da chegada à casa de Elizabeth podemos identificar elementos recorrentes na filmografia de Coutinho: a explicitação das condições de produção do filme e da presença da equipe na filmagem; a aproximação dos personagens nos espaços em que vivem cotidianamente (com ênfase na filmagem de espaços caseiros, domésticos); a aposta no encontro entre diretor, personagem e câmera, deixando clara a interação, sendo esse encontro aquilo que produz o filme (LINS in OHATA, 2013, p. 374-387).

Sem perder de vista uma série de aspectos em jogo nesse reencontro entre Coutinho e Elizabeth – e impossibilitados de alcançá-los de uma só vez – elegemos essa sequência como um elemento emblemático e exemplar para nossa tese, que procura analisar como a hospitalidade é instaurada em alguns documentários brasileiros recentes. O que gostaríamos de destacar nessa sequência é justamente a colocação em cena da aproximação entre os que filmam e os que são filmados, o que constitui para nós o que denominamos a “cena fílmica da hospitalidade”, concedendo especial atenção às relações que se travam no espaço – tanto social quanto propriamente fílmico –, que faz dos sujeitos filmados os anfitriões que recebem o cineasta e sua equipe como visitantes ou hóspedes temporários.

Em *Cabra marcado para morrer*, acompanhamos os momentos mais ou menos tensos que irrompem na filmagem e que envolvem a chegada do visitante ao território do outro filmado (e a eventual entrada e permanência nesse espaço). No caso da chegada à casa de Elizabeth, presenciamos, na transformação das situações que se inscrevem na duração da tomada, que esse encontro foi essencial para registrar algo que não fora possível no dia anterior, em virtude da presença de Abraão, filho de Elizabeth, que havia forçado a mãe a fazer certas afirmações que o filme deveria registrar (o que é acolhido por Coutinho).

No primeiro dia de filmagem com Elizabeth, Coutinho não consegue sequer filmar a chegada à casa, e as situações que se desenrolam no interior da residência da personagem revelam alguma tensão, principalmente em virtude dessa presença forte, quase hostil, de Abraão. Desse modo, ao regressar, no dia seguinte, à casa da personagem e visitá-la já sem a companhia do filho, Coutinho tem a oportunidade de filmar o encontro e a aproximação com Elizabeth a partir de outro registro, agora não mais de enfrentamento ou contraposição, mas sim de cordialidade e acolhida.

Gostaríamos de lembrar que *Cabra marcado para morrer* é um filme seminal na história do cinema brasileiro e que reúne uma complexidade de questões²⁵ de natureza histórico-política as quais não podemos desconsiderar, mas que não serão centrais em nossa leitura. O encontro com os personagens filmados – elemento que se tornou proeminente em outros filmes do cineasta – talvez não apareça como cerne da estrutura desse filme em particular, mas certamente é aspecto decisivo em sua escritura. Para os efeitos desta tese, privilegiaremos a dimensão do encontro e a variação da cena da hospitalidade instaurada nos três dias de filmagem com Elizabeth Teixeira.

Antes das primeiras imagens com Elizabeth no *Cabra 84*, o filme constrói um engenhoso panorama sobre os eventos que conduziram Coutinho e sua equipe até a casa da personagem. Como sabemos, o encontro com Elizabeth não é fortuito. Ele faz parte de um projeto muito pessoal do cineasta de localizar e reencontrar as personagens que, pouco menos de 20 anos antes, em 1964, haviam filmado com ele as cenas do que seria um filme (ficcional) sobre o assassinato do líder camponês João Pedro Teixeira, marido de Elizabeth.

²⁵ Entre as diversas análises que o filme recebeu, destacamos as leituras primorosas de Jean-Claude Bernardet (2003) e Tales A. M. Ab'Sáber (in OHATA, 2013).

2.1.1 Fios que levam ao encontro

Recuperemos um pouco dessa história antes de voltarmos às cenas na casa de Elizabeth: no início dos anos 1960, Coutinho estivera envolvido nos trabalhos de militância desenvolvidos pelos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes (UNE). Em uma de suas andanças pelo Brasil com a equipe da UNE Volante, Coutinho passou pela Paraíba, duas semanas depois do assassinato por emboscada de João Pedro Teixeira, fundador e líder da Liga Camponesa de Sapé, pequena cidade do estado. Envolvido pela comoção popular que o assassinato de João Pedro provocara, Coutinho acaba filmando imagens de um comício de protesto, realizado na cidade de Sapé. O próprio cineasta comenta, em *off*:

Elizabeth Teixeira, viúva de João Pedro, compareceu com seis de seus onze filhos. Os camponeses se reuniram primeiro em frente à sede da Associação dos Lavradores e Trabalhadores Agrícolas, mais conhecida como Liga Camponesa. Elizabeth Teixeira tinha 37 anos. João Pedro morreu com 44. Antes que os camponeses seguissem para a praça do comício, tive meu primeiro contato com Elizabeth, uma curta entrevista dentro da sede da Liga. Foi nesse dia que nasceu a ideia de um filme de longa metragem sobre a vida de João Pedro Teixeira, que se chamaria *Cabra marcado para morrer*.

A proposta inicial do filme (que começou a ser rodado dois anos após o comício em que Coutinho conhecera Elizabeth), centrado na história e na luta de João Pedro Teixeira pelos direitos dos camponeses, envolveria as filmagens em Sapé e contaria com os participantes reais da história como atores. Entretanto, como nos informa a segunda voz *off* que organiza o filme²⁶, um “conflito perto de Sapé, envolvendo, de um lado, policiais e empregados de uma usina, e do outro, camponeses”, inviabilizou as filmagens no local. Coutinho decide então filmar em Pernambuco, no Engenho Galileia, onde havia surgido a primeira Liga Camponesa, em 1955. O comentário *off* do cineasta revela um pouco sobre o processo inicial de filmagens:

²⁶ Em sua intrincada estrutura narrativa, *Cabra marcado para morrer* conta com três vozes em *off* que articulam e organizam as diferentes matérias sonoras e imagéticas que compõem o filme: a primeira, do próprio Coutinho, tem tom mais pessoal, afetivo, trazendo o filme para a primeira pessoa, reforçando a implicação do cineasta na história narrada. A segunda, mais objetiva e de caráter quase didático (a voz é de Ferreira Gullar), procura oferecer dados e informações que contribuem para elaborar o pano de fundo mais histórico do filme. A terceira (voz de Tite de Lemos) aparece em um segmento do filme no qual são lidas manchetes e matérias da imprensa que noticiam a apreensão dos equipamentos de filmagem do *Cabra 64*.

Com a autorização da diretoria da Liga e a colaboração dos moradores, escolhemos as locações e os atores. Em 26 de fevereiro de 1964, quando rodamos o primeiro plano de *Cabra marcado para morrer*, contávamos com um elenco de camponeses que podiam dedicar ao trabalho no filme um tempo que lhes pertencia. Eles eram agora donos de suas terras, graças a uma luta de quatro anos que culminou na desapropriação de Galileia. João Mariano, que fazia o papel de João Pedro Teixeira, não era de Galileia. Depois de ter sido expulso de um engenho onde trabalhava na cana, ele tinha ido morar em Vitória de Santo Antão. De religião protestante como João Pedro, João Mariano foi contratado juntamente com cinco de seus filhos. (...) Do projeto original de filmar com os personagens reais da história, só restou a participação de Elizabeth Teixeira, fazendo seu próprio papel. Ela veio conosco, da Paraíba para Pernambuco.

Com o acirramento da violência advinda do governo militar em relação ao movimento camponês a partir do Golpe de 64, as filmagens são interrompidas abruptamente pela invasão de policiais militares ao Engenho Galileia. Acusados de participar de atividades subversivas, líderes camponeses e alguns membros da equipe de *Cabra* são presos. “Equipamento de filmagem, negativo virgem, copião, fita magnética, os exemplares do roteiro e as anotações de filmagem, tudo foi apreendido”²⁷, comenta a segunda voz *off*. Na noite da invasão, Coutinho e boa parte dos membros da equipe de filmagem escondem-se no mato e arredores da comunidade e vão, aos poucos – e apenas os que o conseguem – deixando Pernambuco e retomando, na medida do possível, suas vidas. Por muitos anos, Coutinho fica sem saber o que aconteceu com os camponeses que participaram do filme. A maioria passará por intensa perseguição pelo regime militar e viverá refugiada nos rincões do país, muitas vezes adotando novos nomes. De Elizabeth Teixeira pouco se saberá.

Passam-se anos, mais de uma década, e com os primeiros sinais efetivos de abertura política – especialmente a anistia aos refugiados políticos, concedida pelo então presidente João Batista Figueiredo –, Coutinho – que passara os anos anteriores dedicado à realização de filmes ficcionais menores e de trabalhos importantes de reportagem filmada para o Globo Repórter (TV Globo) –, reúne equipe e condições materiais para reencontrar os personagens que fizeram parte do filme interrompido. *Cabra marcado para morrer* efetiva-se com esse retorno, a partir de fevereiro de 1981, realizado por Coutinho ao Engenho Galileia, para, junto com uma nova equipe, exibir as imagens que restaram do filme de 64 aos personagens que participaram das filmagens. Conforme comentário *off*, Coutinho desejava

²⁷ Entretanto, como também é revelado pelo comentário *off*, “a maior parte do negativo filmado foi salva porque já tinha sido enviada ao laboratório no Rio de Janeiro para ser revelada. Sobraram também oito fotografias de cena, guardadas por um membro da equipe”.

completar o filme do modo que fosse possível. Não havia um roteiro prévio, mas apenas a ideia de tentar reencontrar os camponeses que tinham trabalhado em *Cabra marcado para morrer*. Queria retomar nosso contato através de depoimentos sobre o passado, incluindo fatos relacionados à experiência da filmagem interrompida, a história real da vida de João Pedro, a luta de Sapé, a luta de Galileia, e também a trajetória de cada um dos participantes do filme, daquela época até hoje.

Esse resumo que fizemos aqui é apresentado nos 20 minutos iniciais do filme. Além de situar o espectador em relação à heterogeneidade de imagens e sons que serão mobilizados no decorrer do filme (imagens do filme de 64, do comício de Sapé, recortes de jornais, outras imagens de arquivo, trilha sonora, além das imagens e entrevistas realizadas, a partir de 1981, com os personagens localizados pelo diretor, em diferentes locais do Brasil), Coutinho também nos prepara para esse reencontro tão aguardado com Elizabeth Teixeira. Essa articulação que prepara o espectador para o reencontro com Elizabeth é dada na cena em que os camponeses de Galileia assistem ao filme de 64 e enunciam o nome da personagem ao reconhecê-la nas imagens projetadas na tela improvisada. A partir dessa sequência, com a utilização do recurso do comentário *off* (ora na voz de Ferreira Gullar, ora na de Coutinho), saberemos um pouco sobre a personagem desaparecida há 17 anos. Apenas um dos filhos de Elizabeth, Abraão, sabia do paradeiro da mãe. A voz de Coutinho nos acompanha na sequência de planos que percorrem paisagens rurais, até alcançar uma pequena cidade:

Fui procurar Abraão em Patos, no sertão da Paraíba, onde ele é jornalista. Depois de fazer muitas exigências, Abraão concordou em levar a equipe de filmagem à casa de sua mãe. Fomos até a fronteira da Paraíba e entramos no Rio Grande do Norte, ainda sem saber exatamente o local para onde estávamos sendo conduzidos. Depois de quatro horas de viagem, pegando estradas muito ruins, avistamos uma cidadezinha, perdida no sertão, às margens do Rio Piranhas. Era São Rafael, um bom refúgio. Situada a uns trezentos quilômetros de Sapé e a mais de quinhentos quilômetros de Galileia, a cidade tem menos de três mil habitantes e nem mesmo a televisão chega lá. Elizabeth vivia em São Rafael com seu filho Carlos, o único que trouxe em sua fuga. Ela tinha mudado seu nome para Marta Maria da Costa. Elizabeth não esperava minha chegada. Comecei nossa conversa mostrando as oito fotografias de cena que sobraram da filmagem.

Se os minutos iniciais de *Cabra 84* nos preparam para esse reencontro com Elizabeth, quando ele efetivamente acontece, somos privados da cena do reencontro *per se* e apresentados a uma cena já instalada no interior da casa da personagem. Ela contempla admirada as fotos que sobreviveram ao tempo e revelam um rosto cuja jovialidade se perdera na lacuna que separa o instante atual, em São Rafael, e a época em que interpretara cenas de sua vida com João Pedro para o filme de 1964. Nesse primeiro plano no interior da casa, Elizabeth conversa com Coutinho sobre as fotos, interessada em saber como conseguiu aquele

material. A cena desse reencontro não se reduz a Elizabeth e àqueles que filmam, mas abriga um grande número de pessoas que estão no interior da casa da personagem. A casa de Elizabeth é, desse modo, desde sua primeira aparição, um espaço de acolhida, não apenas àqueles que filmam, mas também às crianças, vizinhos e conhecidos que se aglutinam ao redor da personagem. Sobre a mesa há garrafas térmicas de água e café, copos e até mesmo uma garrafa de cerveja, sinais de que a personagem, na medida de suas possibilidades, procurou servir algo a seus visitantes. Pequenos vestígios da hospitalidade da anfitriã.

Outro aspecto a ser destacado é que, nesse primeiro plano na casa, em virtude de a câmera se concentrar naqueles que estão à direita de Elizabeth (à esquerda do quadro), Abraão não aparece em quadro. Isso é importante, pois, no decorrer da cena, o filho de Elizabeth interferirá bastante. Na montagem, a primeira fala de Abraão²⁸ é sobreposta ao final desse plano. Desde essa primeira aparição, a fala dele é impositiva: “Mãe, reconheça a abertura política do Presidente Figueiredo”. Quando passamos para o plano em que Elizabeth reage à fala de Abraão, cedendo, sem muita convicção, ao pedido do filho, vemos apenas o rosto da personagem. Há um rápido olhar que Elizabeth lança para Coutinho, no antecampo, que, a nosso ver, indica que ela não está plenamente à vontade para seguir a orientação do filho. Até aqui, Abraão permanece no fora de campo, à direita da mãe. Tão logo Elizabeth esboça uma resposta, “É, o Presidente Figueiredo...”, Abraão volta a interrompê-la, fazendo com que a câmera deixe o rosto de Elizabeth e busque o rosto do personagem. Em tom solene, olhando para baixo, Abraão afirma: “Graças a ele nós estamos aqui, eu e minha mãe”. Satisfeito com essa primeira intervenção, Abraão aquiesce. Quando Elizabeth volta a falar, no mesmo plano, a câmera retorna à personagem, que agora terá tempo para falar mais longamente, sem que Abraão se interponha. Com alguma dificuldade, Elizabeth discorre, a câmera fixa em seu rosto:

É, graças a ele, eu estou aqui hoje com a presença de vocês, né, que estão aqui. Porque foi o único governo que... ele merece, né? Toda dignidade nossa de ter dado este amplo direito de que todos os presos políticos que se encontrava fora do Brasil, voltar a encontrar-se com seus familiares. E hoje me encontro com a... aqui ao lado do meu filho, me avistando com você aí, Coutinho, hoje, que eu nunca esperava você estar aqui hoje na minha residência, né. E por a quem... e a quem nós vamos agradecer? Né? As minhas esperanças, eu sou... Eu não tinha mais esperança, de nunca mais encontrar, nem sequer com meus filhos. Porque eu tinha medo, eu sofri muito...

²⁸ Abraão já aparecera anteriormente no filme, entre as imagens que percorriam a paisagem, através de duas fotografias intercaladas, quando Coutinho mencionara que o personagem intercedera, à sua maneira, para o encontro com Elizabeth.

Durante essa sequência, há ocasiões em que são sobrepostos à fala de Elizabeth *inserts* que mostram outras pessoas no interior da casa, contemplando as fotografias do filme de 64. Esses vizinhos e conhecidos, que têm livre acesso à casa, começam a ter contato, através das fotos e das histórias que são divididas com a equipe de filmagem, com uma Elizabeth que pouco conheciam até ali. Mesmo que os *inserts* impeçam que vejamos a integralidade do plano filmado, a sensação que temos é de que a fala de Elizabeth é preservada em sua duração.

O rosto de Elizabeth aprofunda a intensidade da fala, e a câmera busca, em um movimento para a esquerda, o rosto do filho mais novo, Carlos, que ouve atentamente a mãe, os olhos lacrimejantes: “Eu sofri, vocês são testemunha, né? Eu sofri demais”. Quando Carlos encara a câmera, há um movimento rápido para a direita e passamos a ver o rosto de Abraão, visivelmente emocionado com a fala da mãe, que continua: “A perseguição era grande, os caras tiveram muita vontade de (...) me exterminar”. No silêncio que se segue a essa fala difícil de Elizabeth, a câmera mantém-se no rosto de Abraão, as lágrimas escorrendo pela face do personagem.

Nos planos seguintes, Coutinho faz a Elizabeth algumas perguntas que vão, aos poucos, deixando-a mais confortável em cena. Com a mudança dos planos, muda também o tom da fala de Elizabeth, que vai contornando a dificuldade inicial de lidar com aqueles que a filmam e começa a demonstrar mais segurança ao elaborar seu testemunho. Ficamos sabendo que há 16 anos ela se refugiara das perseguições na pequena São Rafael:

Depois daquele movimento eu tive que fugir pra aqui, no caso. A coisa ficou um pouco puxada mesmo, era perseguição pra todos os lados, não podia conseguir ficar ali no Recife. Quando eu cheguei aqui, aí a coisa melhorou, mas e tudo... Sobre a perseguição, eu escondi, ninguém sabia quem eu era, ninguém sabe aqui quem sou eu. Hoje, pra esse pessoal que tá aqui, tudo tá sabendo, né? Vocês tão aqui, tudo tá sabendo. (...) Cheguei por aqui, eu dizia, não ia dizer que eu tinha filhos, era algumas pessoas, depois, que eu fui tomando intimidade, foi que eu disse assim, eu tenho filho, sou viúva, meu marido foi assassinado, mas antes eu era caladinha, não dizia nada, calada, assombrada.

Quando lembra que, ao contrário dela, que está ali contando a história dos eventos traumáticos, outros companheiros não tiveram a mesma sorte, Elizabeth silencia e lança um olhar para Coutinho, no antecampo. Acompanhados do silêncio daqueles que compõem a cena, os olhos da personagem buscam o chão. Ela pronuncia os nomes de companheiros que desapareceram em virtude das perseguições do regime militar: João Alfredo, Alfredo e Pedro Fazendeiro. E depois silencia. O filme acolhe esse silêncio dedicado aos mortos, mas também

salvará a história deles do esquecimento. O depoimento de Elizabeth e dos demais sobreviventes das filmagens do *Cabra 64* que Coutinho encontrará durante as filmagens do *Cabra 84* encarnam uma “vitória sobre a lata de lixo da história”, como caracterizou muito bem Jean-Claude Bernardet²⁹.

2.1.2 Abraão domina a cena

Quando passamos para o próximo plano, vemos novamente as fotos da filmagem de 64 circulando pela sala. Os agregados da casa olham as fotografias com interesse e admiração (Figura 2.5). Sobrepõe-se a esse plano a voz incisiva de Abraão, deslocada de sua imagem. Ele orienta a mãe a falar coisas que considera importantes para serem registradas no filme: “Diga, não é lhe orientando politicamente, todos os regimes são iguais...”. Há um corte e só agora vemos a imagem correspondente à fala de Abraão, a câmera mostrando-o em plano médio, os olhos do personagem ainda buscando o chão: “... desde que a pessoa não tenha proteção política”. A câmera movimenta-se para a esquerda, buscando Elizabeth, que permanece com o olhar baixo, concordando com as palavras do filho. Abraão continua a pontificar sobre os regimes políticos: “Todos são rústicos, violentos, arbitrários, independente das camadas, das situações econômicas”. Há um corte e voltamos a observar as imagens circulando pela sala. A continuidade da fala de Abraão é sobreposta a essas imagens. O filho agora está mais incisivo: “Todas as facções políticas esqueceram Elizabeth Teixeira, simplesmente porque não tinha poder”. Esse efeito de sobreposição produzido pela montagem contribui para a sensação de que o personagem está sempre impondo sua fala, seja à mãe, seja diretamente a Coutinho, a quem Abraão parece confrontar a partir de então, exigindo que o cineasta adote o tipo de registro que o personagem deseja oferecer ao filme. Abraão toma a

²⁹ Ao notar que a repetição de certos planos e situações emblemáticos (a tomada do jagunço quebrando um pote aos pés de um camponês; a frase correspondente ao último plano filmado em 1964, “tem gente lá fora”; a cena em que o filho de José Virgínio procura os livros deixados para trás pela equipe de filmagem do *Cabra 64*) é um dos procedimentos centrais de *Cabra marcado para morrer*, Jean-Claude Bernardet desenvolve o seguinte argumento: “a repetição reafirma o caráter fragmentário em detrimento da continuidade. Mas tenho a impressão de que ela possui como função principal marcar a vitória sobre a lata de lixo da história. Isso foi resgatado, isso foi salvo, e então se diz e se rediz que esse fragmento foi desenterrado, foi reconquistado, foi integrado à história, que não se tenha dúvida; e repete-se de novo para agarrar-se a ele, para que não torne a desaparecer, para conjurar uma eventual nova perda” (BERNARDET, 2003, p. 235-6). Como “Vitória sobre a lata de lixo da história” tornou-se o título do célebre artigo de Bernardet sobre *Cabra*, consideramos que a expressão não se refira apenas ao argumento desenvolvido sobre o uso reiterado das repetições no filme, e possa ser entendida como uma síntese do que o filme conquista ao “lançar uma ponte entre o agora e o antes, para que o antes não fique sem futuro e o agora não fique sem passado” (BERNARDET, 2003, p. 227).

cena como um pequeno palanque, para fazer a denúncia e explicitar o ressentimento acerca do abandono ao qual a mãe e a família Teixeira foram relegados.

Há um corte para outro plano das fotos sendo observadas pelas pessoas na casa. A fala de Abraão volta a ser sobreposta às imagens, mas agora há uma oscilação no som que parece revelar que não se trata exatamente da continuidade da fala anterior. Ele desabafa: “Está aqui a revolta do filho mais velho!”. E lança uma ameaça, que apenas ouvimos: “Agora se o filme não registrar esse meu protesto...”. Novo corte, vemos Elizabeth a balançar a cabeça em acordo ao que ouve. A voz de Abraão continua no fora de quadro: “... essa minha veemência...”, e agora os olhos de Elizabeth levantam-se e parecem mirar Coutinho no antecampo (Figura 2.6).



FIGURA 2.5 – Conhecidos e vizinhos observam as fotos que mostram Elizabeth no *Cabra 64*.



FIGURA 2.6 – Enquanto ouvimos o desabafo de Abraão, Elizabeth mira Coutinho, no antecampo.

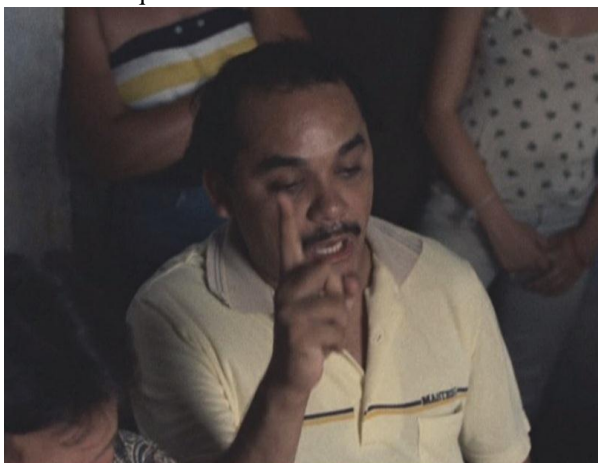


FIGURA 2.7 – Abraão toma a cena.



FIGURA 2.8 – Abraão encara Coutinho, no antecampo.

No plano seguinte, a cena está bastante tomada por Abraão. A câmera³⁰ apanha o personagem em contra-plongée; ele gesticula bastante com a mão direita na medida em que o tom de sua fala vai aumentando: “... essa verdade que falta à capacidade intelectual expressiva do coração de minha mãe”. Há um corte abrupto no movimento de Abraão com o dedo em riste (Figura 2.7), e a câmera concentra-se agora lateralmente no rosto de Elizabeth, Abraão em segundo plano. Observamos que, nesse momento em que Abraão acentua as exigências de que sua fala seja preservada no filme, a montagem – que até então entrecortara o som da fala do personagem com outras imagens filmadas no interior da casa de Elizabeth – sustenta, na duração do plano, a tensão que se instaura entre Abraão e Elizabeth (visíveis em campo) e Coutinho (invisível no antecampo, mas presente em cena).

Com a mão no rosto, pensativa, Elizabeth mira fixamente o antecampo, de onde surge a voz de Coutinho: “Eu registro tudo o que os membros da família quiserem falar. Estão livres pra falar”. Antes mesmo que a fala de Coutinho seja completada, Abraão levanta o braço, mais uma vez o dedo em riste, e volta a esbravejar: “Mas eu quero que o filme registre esse nosso repúdio a quaisquer sistemas de governo”. A câmera mantém Elizabeth e Abraão no quadro. Elizabeth continua a balançar a cabeça, aderindo à fala quase agressiva do filho, que mira Coutinho no antecampo, como se exigisse a adesão do cineasta. Aqui o jogo entre o que vemos e ouvimos em campo e a evocação e presença do cineasta no antecampo adquire seu momento mais tenso. Do antecampo, sem alterar a voz, vem a confirmação de Coutinho: “Estará registrado, te garanto”. Com os olhos fixos em Coutinho, a face de Abraão é soberana, cheia de convicção, quase desafiadora. Ao lado do filho, Elizabeth também dirige o olhar para Coutinho no antecampo (Figura 2.8). Abraão não se dá por satisfeito e continua a esbravejar contra os regimes políticos: “Nenhum presta para o pobre”. Elizabeth, a mão na cabeça, consente: “Nenhum”. A câmera treme, desenquadra Elizabeth e há um corte abrupto para a cena seguinte, já à noite e fora da sala, na qual o filme de 1964 é projetado para Elizabeth, família e conhecidos assistirem.

Em seu esforço excessivo para afirmar seu discurso, Abraão parece não ter a dimensão de que o filme a se constituir não apenas retirará Elizabeth Teixeira da clandestinidade, mas se esforçará para dar conta de uma complexidade de questões que atravessam uma experiência histórica marcada por uma interrupção violenta (pessoas separadas pela história política do

³⁰ Nessa passagem, fica claro o jogo, na montagem, entre as imagens das duas câmeras que filmam o encontro na casa de Elizabeth, ambas concentradas, nesse ponto, na cena tomada por Abraão.

país, pela repressão, pela violência de um governo que constrange, prende, esconde, tortura, conduz as pessoas ao exílio). Justamente por ser gerida pelas pessoas que fazem parte dela (os personagens e aqueles que os filmam), a cena da hospitalidade está constantemente variando. Como Abraão exerce uma força excessiva ao impor-se em cena, Coutinho e o filme precisam, a seu modo, enfrentá-lo, mesmo que seja necessário romper a cena. É o que efetivamente acontece, já na montagem, quando há o corte ao final da fala de Abraão. Respeitada a reivindicação feita pelo personagem (de que sua fala seja registrada), o filme pode agora voltar ao tipo de registro que interessa mais a Coutinho, baseado no diálogo, na conversação.

2.1.3 Elizabeth se projeta nas imagens

Da cena tensa explicitada pelos desabafos de Abraão e pelo pesar nas feições de Elizabeth, somos lançados a uma sequência noturna, em ambiente exterior, na qual Elizabeth assiste ao filme realizado em 1964. Os seis planos que integram esse segmento entrecortam imagens de Elizabeth assistindo ao filme junto aos dois filhos (Abraão mais ao fundo, distante da mãe) e demais moradores da vizinhança, com cenas do *Cabra* antigo, no qual Elizabeth interpretava seu próprio papel. A sequência enfatiza as reações de Elizabeth às imagens às quais assiste e, em relação à sequência anterior, no interior da casa, é possível perceber a mudança no semblante da personagem, agora mais descontraída.

Quando assiste, ao lado do projetor, à cena na qual planta mandioca junto à família, antes mesmo que as imagens projetadas sejam vistas pelo espectador, Elizabeth refere-se a si própria em terceira pessoa, descrevendo a cena aos que estão ao redor: “A Dona Elizabeth plantando maniva!”, exclama com um sorriso radiante, que não havíamos visto até ali. Quando vemos o único plano de Abraão, mais ao longe, também assistindo ao filme, o comentário *off* de Coutinho vem dirimir o pouco de tensão que ainda pudesse restar em relação à presença do filho na sequência anterior: “Abraão assistiu à projeção sem interferir”.

“Esse aí faz o papel do meu marido”, diz Elizabeth enquanto vemos uma cena em que a família do filme aparece reunida, como que avistando um lugar ao qual se dirige. Explicando as situações do filme projetado aos que estão por perto, Elizabeth continua a divertir-se com o desenrolar da cena, na qual as crianças correm à frente dos adultos: “Os meninos vão contente...”. Ela ri com gosto, olha para o antecampo rapidamente e procura conter-se, deixando claro para alguém que também assiste à projeção que os demais

personagens do filme eram da “família que fazia o papel” e não membros de sua verdadeira família.

Nessa sequência vemos Elizabeth saboreando as imagens do passado e sorrindo como ainda não a havíamos visto. Além de identificar, com a ajuda de Coutinho, os filhos na imagem filmada no comício de protesto à morte de João Pedro Teixeira, as imagens projetadas permitem que Elizabeth possa também voltar a se identificar (e identificar aos outros que assistem à projeção) com a personagem que interpretara em cena e com a mulher que um dia fora. Com a projeção do filme, “todos os níveis de Elizabeth se articulam: a pessoa Elizabeth, já despojada de seu nome falso Marta e personagem de Cabra/84, diante da atriz Elizabeth interpretando Elizabeth Teixeira” (BERNARDET, 2003, p. 234), mas também a Elizabeth do comício em homenagem a João Pedro Teixeira. Ao final dessa sequência, é possível sentir que Elizabeth começa a se reencontrar consigo própria e com o passado que ficara por tanto tempo escondido. Agora, juntos com Coutinho, estamos também preparados para reencontrar Elizabeth.

2.1.4 A despedida: uma nova Elizabeth

No último dia em que visita Elizabeth Teixeira, na cidade de São Rafael, Coutinho mostra que, de algum modo, ela continua empenhada em questões relacionadas aos direitos e interesses dos camponeses. É o que vemos na sequência em que a personagem dialoga com Seu Neném, presidente do sindicato de trabalhadores rurais da cidade. Essa sequência é introduzida por um plano que situa o personagem à entrada do prédio do sindicato, junto a um breve acompanhamento musical. Sobreposta ao final desse plano, ouvimos a voz de Elizabeth falando a Coutinho sobre Seu Neném e sobre a atuação sindical de ambos. Há um corte e vemos Elizabeth em pé, sozinha no quadro, falando sobre as questões que têm animado o trabalho na instituição. Ficamos sabendo que a personagem já há algum tempo tem se mostrado preocupada com o futuro dos “moradores do Vale do Açú, como é que eles vão ser indenizados, vão se retirar aí do Vale do Açú...”. Essa fala de Elizabeth é seguida por três planos que mostram a paisagem urbana de São Rafael. Se nos dois primeiros é possível ver algumas pessoas, poucas, integradas à paisagem, no terceiro, o mais longo, não vemos ninguém. Nesse plano surge a segunda voz *off* do filme:

São Rafael é uma cidade em extinção. O Departamento Nacional de Obras contra as Secas está executando um projeto de irrigação através da construção de uma grande represa. As águas inundarão todo o município. Como não possuem o título de propriedade de suas terras, os pequenos proprietários de São Rafael estão recebendo uma indenização que não consideram satisfatória. O sindicato local lidera a luta por uma indenização mais justa.

Enquanto ouvimos o comentário, a câmera faz um lento passeio panorâmico pelo conjunto arquitetônico central de São Rafael, no entorno da praça da igreja matriz. As portas e janelas das edificações estão fechadas, há dois ou três carros estacionados na rua, um animal pasta na praça central. Com o tom direto do comentário, esse passeio da câmera pelo conjunto urbano aparentemente vazio parece amplificar a sensação de que observamos um espaço fadado a desaparecer. Face ao eminente desaparecimento da cidade, fica claro que Elizabeth e seus concidadãos terão que se defrontar com questões importantes envolvendo a saída dos moradores daquele lugar.

Tão logo finda o comentário, há um corte que nos leva ao interior da casa de Elizabeth, e só então fica mais claro que, desde o primeiro plano da sequência, a fala dela desenvolvia-se em sua morada (e não no interior do sindicato, como a imagem do plano inicial dava a entender). Agora o plano é aberto e vemos os dois personagens lado a lado, conversando com Coutinho (a quem inicialmente apenas ouvimos): “E a Dona Elizabeth ajuda o senhor nesse trabalho? O que é que ela...”, pergunta Coutinho a Seu Neném, presidente do sindicato local. “Ajuda, porque na conversa com ela, ela me orienta o que sofreu”, assegura Seu Neném. Há um corte e agora vemos a cena a partir da outra câmera. Dessa vez, Coutinho e o técnico de som estão no quadro, de frente para Seu Neném e Elizabeth, enquanto a banda sonora mantém o áudio correspondente ao plano anterior. “Eu oriento a ela o que tô sofrendo”, continua o personagem. Novo corte e voltamos ao plano que enquadra apenas Elizabeth e Seu Neném, que continua a falar, Elizabeth ao lado, assentindo: “Aí nós conversamos muito a esse respeito”.

Do antecampo, Coutinho incita Seu Neném a falar sobre aspectos da vida de Elizabeth. É aqui que, a nosso ver, o filme efetuará, em cena, a religação com certo compromisso que movera a realização do primeiro *Cabra*, e, ainda que numa outra perspectiva, também as filmagens atuais: a recuperação da trajetória de João Pedro Teixeira. Segue o diálogo:

Coutinho: “E ela, o senhor sabia já que ela não era Dona Marta, era Dona Elizabeth, ou não?”
Seu Neném: “Ah, sabia sim”.
Coutinho: “Há quanto tempo o senhor sabe?”.
Seu Neném: “Ah, sabia assim, talvez há um ano, que veio se aproximar mais ao conhecimento”.
Coutinho: “O senhor sabia quem foi João Pedro Teixeira?”.
Seu Neném: “Ah, sabia sim”.
Coutinho: “Quem que ele foi?”.
Seu Neném: “Foi um grande líder”.
Coutinho: “De onde?”.
Seu Neném: “De, do, de, da Paraíba, né? Lá de Sapé, né? Porque em contato com ela, ela contando o sofrimento, e eu com a solidariedade com ela, eu alcancei que o sofrimento dele é de todos nós, líderes sindicais, somos perseguidos pelo latifúndio, pelas próprias autoridades do município e do estado e do Brasil”.

Nessa passagem, Elizabeth ouve Seu Neném com atenção e concorda com firmeza quando ele identifica a persistência dos sofrimentos do passado nos embates que continuam a ser travados entre camponeses e latifundiários. Mais ao final da fala de Seu Neném, a câmera busca o rosto do personagem, altivo.

Há um corte e agora a câmera mostra um plano mais aberto no qual vemos Elizabeth em pé atrás da mesa da sala, Seu Neném à direita do quadro, algumas pessoas ocupando o espaço ao redor. Inicialmente no antecampo, Coutinho iniciará a cena da despedida: “Dona Elizabeth, vamos sair então que a gente vai se despedir, que a gente vai arrumar a mala...” – e aqui já vemos o rosto do cineasta em quadro – “... de equipamento, e daí então, vamos até lá fora então?”.

O próximo plano nos posiciona no exterior, na rua, perto da casa de Elizabeth. Desse ponto, vemos uma Kombi estacionada próxima à casa, o motorista do lado de fora, e algumas crianças a correr para lá e para cá. Tão logo o plano é iniciado, vemos Coutinho sair da casa, o cinegrafista com a câmera no ombro, já o esperando um pouco mais distante da porta por onde também sairão. Quando a personagem atravessa a soleira e passa para o exterior, Coutinho estende-lhe a mão. Vemos um cumprimento que dura algum tempo, Elizabeth leva o braço ao ombro de Coutinho, que ensaia um gesto breve de abraço, aproximando o corpo ao de Elizabeth (Figura 2.9). “Eu tive um desengano que não encontrava mais com você...”, é somente o que ouvimos quando os corpos afastam-se desse quase abraço. Há um corte para um plano frontal de Elizabeth (que corresponde à imagem registrada pela câmera do cinegrafista em cena no plano anterior). Esse plano apresenta a continuidade da fala da personagem, acompanhada da imagem correspondente:

... nem com outros companheiros, mas que hoje vejo minha casa, né? A visita dos meus companheiros passados... Então pra mim é uma grande coisa, uma grande coisa, nunca esmoreci, nunca esqueci a luta, fiquei recostada, porque esse era o último jeito, mas hoje nós agradecemos muito ao nosso presidente ter concedido esta honra de hoje, nós já estamos conversando e palestrando, encontrarmos com os nossos filhos, com os nossos pais, com os nossos parentes...

O próximo corte introduz um plano aberto onde vemos Coutinho novamente em cena, de frente para Elizabeth, que continua em pé, próxima à porta; há uma menina recostada na fachada, ao seu lado. Atrás de Elizabeth, da soleira para o interior da casa, vemos Seu Neném e outra criança a observar a cena. Nesse plano também vemos, de costas, o técnico de som, a apontar o microfone em direção aos personagens que falam. Coutinho, as mãos na cintura, mantém-se concentrado em Elizabeth, que continua: “Vocês pegaram logo nós assim numa situação, porque vocês sabem, eu, muito emocionada, a gente, 16 anos, o Abraão nunca tinha vindo aqui. Então toca a oportunidade dele vim, e vocês...”. As mãos de Elizabeth, que não param de gesticular, dirigem-se a Coutinho: “... e eu fiquei muito emocionada com a chegada, né?”. Recostando-se na entrada da casa, revela a surpresa pela visita do cineasta:

Eu não esperava uma coisa assim, ele telefonou e disse que viajava pra cá, a menina ouviu o telefone e falou pra mim que vinha ele e outro irmão e o Carlos, vinha os três irmãos. Aí quando chegou aqui disse “não, veja, Carlos chegou”, “não, mamãe, quem vem é o Coutinho aí, com os meninos do repórter” e eu digo “nossa senhora, o que é que tá acontecendo?” Fiquei assim... emocionada.

Quando Coutinho pergunta se a “reportagem” foi boa, Elizabeth confirma e desculpa-se por não poder dar mais assistência ao cineasta e equipe. Há um corte para um plano breve que mostra Seu Neném e as crianças, seguido pela continuidade do plano anterior, com Coutinho novamente estendendo a mão e se despedindo de Elizabeth: “Até logo, Dona Elizabeth, obrigado por tudo...”. Ela retribui o cumprimento, as mãos balançando longamente. Cortês, a personagem parece tentar estender a permanência dos convidados: “Vocês já vão partir mesmo? Vocês desculpam, né, alguma coisa...”. Coutinho assegura: “Nada... foi tudo maravilhoso, viu?”, enquanto despede-se também de Seu Neném, na soleira.

Notamos que, ao despedir-se repetidamente de Coutinho, Elizabeth coloca em cena gestos típicos de uma anfitriã preocupada em agradar seus visitantes. Desculpar-se por algum inconveniente ou por não ter podido oferecer nada de melhor ao hóspede parece-nos algo bastante comum nos rituais de despedida, assim como agradecer pela generosidade da acolhida. Aqui, se há gestos recíprocos que confirmam os protocolos da hospitalidade, sentimos que esses gestos estão para além de qualquer etiqueta. Assim como em muitas

situações de despedida, nas quais prolongamos até o último minuto a possibilidade de permanecer ao lado das pessoas por quem temos apreço, nessa saída da casa de Elizabeth fica claro que ambos procrastinam a partida. Na forma mesmo do filme está inscrita essa dificuldade daqueles que compõem a cena em se separar. E é na cena final de despedida entre a personagem e equipe que veremos uma nova Elizabeth se precipitar em cena.



FIGURA 2.9 – Com a equipe em cena, Coutinho e Elizabeth se despedem.



FIGURA 2.10 – Duplamente emoldurada, Elizabeth profere sua fala com convicção.



FIGURA 2.11 – A Kombi começa a se afastar; Elizabeth acena para aqueles que partem.



FIGURA 2.12 – A Kombi deixa os personagens para trás.

Há um corte e vemos dois planos que mostram os personagens e equipe na saída da casa. Sobreposta a esses planos, mas não correspondendo à imagem que vemos, surge a voz de Elizabeth, com um ronco de motor ao fundo: “A luta não para, a mesma necessidade de 64 está plantada, ela não fugiu um (...) milímetro”. Ao final dessa última palavra, o corte nos instala dentro da Kombi da equipe de produção, no banco de trás. Vemos Coutinho, mais à direita do quadro, já dentro do veículo, no banco da frente, a ouvir Elizabeth. Emoldurada pelo enquadramento e pela janela da Kombi (Figura 2.10), a personagem profere sua fala final

no filme, cheia de convicção e utilizando-se de todo o seu gestual expressivo: “A mesma necessidade tá na fisionomia do operário...”, diz, buscando a adesão de alguém no lado direito do fora de campo, possivelmente Seu Neném, mas sempre voltando o olhar para Coutinho: “... do homem do campo e do estudante. A luta é que não pode parar. Enquanto se diz tem fome, e salário de miséria, o povo tem que lutar, quem é que não luta? Por melhoras de vida”. O olhar de Elizabeth é enfático e procura a adesão de Coutinho e também de quem está na margem direita do quadro. Continua: “Não dá... Quem tem condições, né, seu Neném, que tiver sua boa vida, que fique aí, né... Eu como venho sofrendo, eu tenho que lutar, até hoje, eu tenho que dizer, é preciso mudar o regime, é preciso que o povo lute, enquanto tiver esse regimezinho, essa democraciazinha aí...”, completa, fazendo um gesto de desaprovação com a cabeça e com o dedo indicador. Coutinho completa: “Democracia sem liberdade...”, ao que Elizabeth responde com entusiasmo:

Democracia sem liberdade? Democracia com salário de miséria, de fome? Democracia com o filho do operário e do camponês, não tem direito a estudar, sem ter condições pra estudar? Como a minha, né, eu agora mesmo tirei a... o menino disse que pra fazer a matrícula lá paga não sei quanto, né... Não pode, ninguém pode...

Enquanto mira fixamente Coutinho e volta a falar, a banda sonora suprime o som de Elizabeth e surge o tema musical que ocupará os instantes finais do plano. Pela janela, as mãos de Coutinho e Elizabeth se tocam uma vez mais. A Kombi começa a se movimentar e Coutinho cumprimenta Seu Neném. Afastando-se do veículo, vemos Elizabeth passar pela frente da Kombi e acenar com a mão, lançando um sorriso de despedida para aqueles que partem (Figura 2.11). Enquanto a personagem atravessa a rua e retorna para perto de casa, aqueles que filmam, no veículo em marcha a ré, vão se distanciando pela estreita rua de terra, deixando os personagens para trás, na profundidade de campo (Figura 2.12). O comentário *off* de Coutinho ocupa os segundos finais desse plano: “Até junho de 1983, quando este texto foi escrito, Elizabeth só tinha conseguido reencontrar dois de seus oito filhos, Nevinha e Peta, ambos em Sapé”.

Ao registrar a despedida, o filme apreende esse discurso inesperado de Elizabeth, no qual a personagem afirma suas convicções e nos deixa entrever que o reencontro com Coutinho e equipe (mas também com o passado) a afetara profundamente. Apreendida no instante, a cena é também impactante em sua forma: em sua duração, o plano revela a transformação da personagem; há a dupla moldura a enquadrá-la, quadro dentro do quadro

que remonta à cena do reencontro na janela, mas que também chama a atenção para a operação de *mise-en-abyme* produzida pelo filme; o belo movimento registrado com a Kombi em marcha a ré coloca a distância aqueles de quem, de algum modo, o filme se aproximara.

Jean-Claude Bernardet propõe que, ao dizer que “A luta não para”, Elizabeth “cria uma continuidade entre o antes-golpe e o agora, e projeta o filme para o futuro” (BERNARDET, 2003, p. 228). Entretanto, como bem sabemos (e como também nos lembra Bernardet), esta não é a última cena de *Cabra marcado para morrer*. No plano que efetivamente encerra o filme, vemos João Virgínio, um dos personagens do *Cabra 64* reencontrado por Coutinho no *Cabra 84*, dançando e fumando cigarro em uma cerimônia festiva. Junto a esse plano que dura, surge o comentário *off* que nos conduzirá aos créditos de encerramento do filme: “Nossa última filmagem com João Virgínio foi no terreiro de sua casa, no domingo de carnaval de 1981. Dez meses depois, João Virgínio morreu de ataque nesse mesmo local. Ele foi enterrado no Cemitério de Vitória de Santo Antão, ao lado de Zezé da Galileia”. Ao contrário da cena final com Elizabeth, afirmativa, “pra cima”, esse último plano com João Virgínio impede que o filme se encerre num tom triunfalista. Para Bernardet, esse plano “bem menos forte e conclusiv[o] que as imagens finais da despedida (...) reafirma a concepção de trabalho histórico” (BERNARDET, 2003, p. 229) realizado por este filme, em que “a história derrotada deve ser constantemente resgatada” (BERNARDET, 2003, p. 228).

2.2 Uma Fala Que Liga Espaços Distintos

“Quando eu tô lá no lixo eu sou uma pessoa completamente diferente do que eu sou em casa”. Essa fala de Lúcia acontece ao final de um longo plano e marca a transição das imagens e sons de *Boca de lixo* entre o espaço do aterro sanitário, onde vemos aqueles que catam, e o espaço de suas casas, onde poderemos conhecê-los para além do trabalho no Lixão. É uma bela transição, que se inicia ainda no espaço do aterro sanitário, quando o cineasta se aproxima da barraca que Lúcia utiliza para, nos momentos de pausa, fugir do sol e descansar. Quando a personagem é mostrada em um plano próximo, boné na cabeça prendendo os cabelos que pouco vemos, sentada no interior da barraca, tendo a seu fundo a parede improvisada com a lona daquilo que, em outra ocasião, já fora uma piscina plástica de ondas azuis (Figura 2.13), ouvimos Lúcia responder a Coutinho sobre a idade de suas filhas: “uma com 10 anos e outra com 4”, diz ao cineasta, revelando que, além das filhas, “cria” uma outra menina com 9 anos. Há um corte na imagem, mas o som da conversa entre Coutinho e Lúcia

persiste no plano que é iniciado com uma imagem de Santa Luzia. Vemos, em movimento panorâmico da esquerda para a direita, a câmera deslocar-se da imagem fixada na parede (Figura 2.14), passando por um espelho, um vaso, uma estante com alguns objetos organizadamente dispostos. Esse movimento para a direita cessará ao encontrarmos o rosto de Lúcia, cabelos soltos e bem arrumados. O som que restara do plano anterior vai dando lugar aos ruídos domésticos, a vozes de crianças ao fundo. Enquanto a personagem olha para além das bordas do quadro, inicialmente séria (Figura 2.15), a câmera vai se afastando um pouco do seu rosto, criando uma distância que permitirá mostrá-la inteira, de perfil, sentada no sofá da estreita sala. Lúcia esforça-se para se manter séria e suportar o silêncio do plano que persiste. Nessa duração, enquanto lida com a câmera e com aqueles que não vemos (mas que ela vê) no antecampo, Lúcia sorri, revelando alguma timidez (Figura 2.16). É quando surge a voz de Coutinho (fora de campo): “Mais fácil falar lá, né? Fica mais à vontade que aqui, né?”.



FIGURA 2.13 – Lúcia conversa com Coutinho na barraca no Lixão.



FIGURA 2.14 – O som da conversa é mantido no plano em que entramos na casa da personagem.



FIGURA 2.15 – A câmera revela um pouco do espaço da sala, até chegar ao rosto de Lúcia.



FIGURA 2.16 – No plano que dura, a personagem esforça-se para sustentar o olhar para a câmera.

Apesar da insinuação de Coutinho de que a fala no Lixão pudesse correr mais desenvolta, é no espaço da casa de Lúcia e de outras personagens do filme que poderemos

ouvir mais e conhecer melhor aqueles que são inicialmente filmados no espaço caótico do aterro sanitário. No caso de Lúcia, em sua casa nos deparamos com uma personagem de gestos contidos e fala pausada, diferente do comportamento mais expansivo visto no Lixão, lugar no qual, como ela mesma diz, ela grita e mexe com os outros. Sentada na sala, Lúcia associa o trabalho no Lixão às recordações da época em que trabalhava no Paraná, na colheita da cana:

quando a gente trabalhava no Paraná, a gente pegava aqueles caminhão de... cortar cana, né? Aqueles caminhão daquelas firmas rica, aqueles fazendeiro rico. Mandava aqueles caminhão buscar aqueles trabalhador, né. Aí todo mundo pegava aquele caminhão, chegava lá naquele campo de cana, aí todo mundo se conhecia. Na hora de vir embora, todo mundo se conhecia, na hora de ir pra trabalhar, na hora do almoço, todo mundo era uma festa, chegava no final de semana a gente ficava triste porque não tinha com quem conversar e com quem bagunçar.

A fala de Lúcia evidencia a memória do tempo vivido coletivamente no espaço de trabalho, seja na colheita de cana, seja no Lixão, espaço no qual, segundo a personagem, “todo mundo é amigo”. Essa fala abre o filme para uma perspectiva que será explicitada na sequência seguinte à passagem de Coutinho pela casa de Lúcia, quando veremos os catadores em situações de ócio, descanso e lazer no Lixão, ao som da música *Cama e mesa*, que ouvimos na voz de Agepê, como que saindo de um rádio, e que se sobrepõe, na montagem, aos planos que mostram os catadores nessa espécie de tempo livre.

Se o filme de Coutinho permite àqueles que catam lixo elaborar outra exposição de si mesmos, ao mostrá-los e ouvi-los tanto no terreno do Lixão quanto em suas casas, o universo habitado pelos catadores revela-se dotado de outros traços que muito se distanciam daquilo que o Lixão pode ter de repulsivo ou repugnante (aos olhos dos que não o conhecem de perto). Nas pequenas cenas reunidas pelo tempo da canção, vemos os catadores fruírem um tempo que lhes pertence: alguns recostados ou a conversar em velhas poltronas instaladas em diferentes locais do Lixão, outros tomando alguma bebida comprada no boteco improvisado; crianças jogam baralho, bolinha de gude ou se divertem com a bola; ao longe, duas mulheres conversam, de cócoras, em meio ao Lixão; pessoas manipulam revistas, páginas soltas. Mais ao final, já sem a música de fundo, a câmera percorre objetos a esmo em uma pilha de lixo, até encontrar um globo terrestre. Aqui, percebemos a sutil ironia produzida pelo filme ao insinuar que, entre tudo que é descartado no microcosmo do Lixão, também é possível apanhar o mundo. Como sugere Consuelo Lins, “o funcionamento de um universo até então

opaco vai-se revelando nas imagens: a forma de ganhar dinheiro, o tipo de lixo a ser catado, os compradores, as diferentes tarefas, o peso do que é catado por dia” (LINS, 2004, p. 91).

Voltemos a Lúcia, que conta histórias em sua casa. Após o plano longo em que ela se recorda da época da colheita da cana, a conversa será entrecortada com momentos em que a personagem é filmada no Lixão. Essa operação da montagem valerá para os outros três personagens que conheceremos em seguida, também filmados em casa: Cícera, Enock e Jurema. Do Lixão à casa, e vice-versa, movimento contínuo do filme. Em um desses *inserts*, Lúcia aparece em meio a outros catadores, apontando algo para aqueles que filmam. Alguém diz que é uma galinha. A câmera desloca-se para a esquerda, à procura... Coutinho pergunta: “Cadê a galinha?”. Há um corte e vemos, em um cesto, enterrado entre algumas batatas, um frango depenado, como que saído de uma embalagem de supermercado. A voz de Lúcia se sobrepõe à imagem: “É pro porco! Vai pro porco!”. Há um corte e estamos novamente na sala da casa de Lúcia, onde ela conversa com Coutinho, sentada no sofá. Aqui ela diz que “precisa daquela lixeira, porque tem uma comida de porco, tem uma roupa, a gente acha as roupas boas, calçados bons”.

Essa fala contraria em parte algo que a personagem dissera mais ao início do filme, aparentemente em seu primeiro contato com Coutinho e a equipe de gravação, no Lixão (antes de ser filmada em sua casa). Nessa ocasião, que na montagem aparece organizada junto às primeiras conversas que Coutinho estabelece com os catadores (entre elas, a rápida interação com o menino que interpela o cineasta), Lúcia é enfática ao afirmar que há muita gente que come os alimentos encontrados no Lixão. Além de falar sobre o aproveitamento dos alimentos, Lúcia afirma que “muita gente trabalha aqui porque é relaxado” e que há “uma porrada de homem que trabalha aqui porque é relaxado, porque prefere comer fácil”. Se, nessa primeira ocasião em que é filmada, Lúcia não se preocupa muito em suavizar sua fala, principalmente sobre o consumo humano de alimentos encontrados no Lixão, quando passamos para o espaço da casa, a personagem, menos provocativa, procura uma nova maneira de justificar o aproveitamento da comida descartada, afirmando ser esta destinada aos animais de criação doméstica. O aproveitamento de alimentos encontrados no aterro sanitário para consumo humano é um dos temas que assombram *Boca de lixo*, e essas diferentes posições que a personagem assume em momentos distintos do filme revelam como é delicado para os catadores tocar nesse assunto, que reaparecerá em outras passagens do filme.

Ao afirmar que a comida coletada no Lixão é aproveitada para alimentação de animais, Lúcia, pelo menos provisoriamente, suaviza a tensão entre as imagens que, em *inserts*, mostram pessoas manipulando legumes e outros alimentos, que não deixam de lembrar ao espectador o imaginário de “comedores de lixo” do qual os personagens tanto se esforçam em se afastar. No decorrer do filme fica claro que muitos daqueles que são mostrados no Lixão e, principalmente, muitos daqueles que consentem em ser filmados de frente recusam-se a afirmar para a câmera que sobras de alimentos encontrados ali sejam aproveitadas para o consumo humano. Imaginamos que isso aconteça porque, nesse enfrentamento com a câmera/equipe de gravação que o filme coloca em cena, é justamente contra esse imaginário de “comedores de lixo” difundido pela mídia que boa parte das pessoas filmadas irá se posicionar. O destino da comida encontrada no lixo tensionará o filme do início ao fim. Percebemos um sutil embate entre as imagens do filme, que não recuam frente àquilo que se dá a ver (os alimentos sendo separados em meio ao lixo, pessoas comendo em meio ao lixo), e os personagens que resistem em afirmar que os alimentos descartados no Lixão sejam aproveitados para consumo próprio.

Ainda em relação à fala inicial de Lúcia, é interessante perceber como o próprio filme acaba por revelar a fragilidade das provocações que a personagem inicialmente lançara a Coutinho, ao afirmar que apenas homens relaxados (preguiçosos) trabalham no Lixão. Mais ao final de *Boca de lixo*, Coutinho encontrará, trabalhando entre os catadores do Lixão, o marido de Lúcia, que tínhamos conhecido na passagem gravada na casa da personagem. Se antes ele aparecia no filme como um trabalhador regularizado e com relativa estabilidade (trabalhava há quatro meses como motorista de caminhão de coleta de lixo da prefeitura), agora o personagem diz estar desempregado há oito dias, tendo que “se virar” com o trabalho provisório no Lixão. “Que loucura...”, diz Coutinho, sensibilizado com a nova situação enfrentada pelo marido de Lúcia. Ao conversar um pouco mais com o personagem, vemos a dificuldade de ambos (do personagem e de Coutinho) em abordar e discorrer sobre a situação de desemprego. “Qualquer lugar pra mim, qualquer serviço pra mim é serviço, eu não, eu sou um tipo de pessoa que não tem aquele tipo de escolha de serviço, não”, diz o personagem, já sem o ânimo com que o havíamos visto e ouvido falar com Coutinho na cena da casa de Lúcia. Naquela passagem, o personagem aparecia sorridente, lembrando o passado, quando conhecera a mulher na colheita de cana, entre as músicas sertanejas que cantavam durante o trabalho. Percebemos que, ao contrário da cena na casa, em que o personagem se mantivera

em constante contato visual com Coutinho, agora é mais difícil para o marido de Lúcia encarar o cineasta (situado no antecampo). “E pra você não tem muita diferença, trabalhar aqui ou noutra lugar?”, pergunta Coutinho, procurando escapar, talvez, da tristeza que permeia a situação. Lidando com os desafios do trabalho do Lixão, a fala do personagem, ainda que afirmativa (ele chega a dizer que “não tava muito a fim de ficar lá, não”, referindo-se ao trabalho de motorista), é acompanhada de um olhar que constantemente busca o chão. Ao final da conversa com Coutinho, o personagem parece enxugar com a roupa lágrimas que lhe vêm aos olhos (mas que poderiam também ser o suor do trabalho). Ainda que ambos tentem manter a conversa em um tom ameno, é o silêncio que se impõe ao final do plano.

2.2.1 Deixar-se filmar

Em *Boca de lixo*, Coutinho se avizinha das personagens filmadas, no espaço do Lixão. Se o filme se inicia com planos mais distantes e gerais de pessoas, sem conseguir particularizá-las (mostradas em conjunto, são apenas catadoras), logo nos primeiros minutos a câmera buscará proximidade com seus rostos. O que não será fácil. Arredias, provavelmente pela consciência que têm do uso que suas imagens e sons geralmente recebem no telejornal, as pessoas do Lixão escondem os rostos e evitam a câmera, receosas do eventual inimigo que chega para capturar o pouco que têm e transformar em espetáculo. Se a câmera parece ser recebida como arma a ser disparada contra aqueles que catam lixo, a presença daqueles que chegam com o aparato de gravação também parece se colocar como uma presença indesejada pelas pessoas do aterro. “Quando nos aproximamos delas com uma câmera, elas nunca imaginam que isso pode ser a favor delas”, diria Comolli sobre a desconfiança que toda equipe de filmagem, tomada como equipe televisiva, produziria naqueles que são filmados (COMOLLI, 2008, p. 58). Apesar de a equipe aparentemente entrar no espaço do Lixão sem maiores problemas – ao fazer planos gerais da cata dos resíduos –, aproximar a câmera dos catadores, filmar seus rostos de perto parece ser algo vedado àqueles que filmam. Como se trata de um espaço que não pertence a ninguém (em teoria, pressupomos, já que nenhum dos catadores pode reivindicar a posse do território, ainda que o terreno pertença à prefeitura ou instituição privada), aqueles que catam não podem impedir o acesso daqueles que chegam com o aparato de gravação e, de algum modo, conformam-se com o fato de que suas imagens sejam capturadas à revelia. Se é inevitável ser filmado como um corpo a ocupar aquele

espaço, parece haver um esforço, por parte dos catadores, em preservar o rosto como imagem que não se deixa capturar tão facilmente.

Essa recusa inicial em mostrar o rosto indica o temor que os catadores do Lixão possuem em relação ao poder da câmera em transformá-los em “vagabundo”, “sem vergonha”, “relaxado”, “ladrão” ou, pior que tudo, em “comedor de lixo”. A recusa em ter suas imagens e sons capturados pela câmera parece ser a única forma de essas pessoas fugirem de um destino que parecem já conhecer muito bem: ser retratado como estereótipo, marginal, “comedor de lixo”.

Se à presença da equipe com o aparato de gravação inicialmente é vedada essa possibilidade de mostrar de perto, vemos, a partir das imagens dessa recusa, as tentativas do cineasta de minimizar o impacto dessa presença invasiva no território daqueles que catam e procurar o avizinhamento com aqueles que se pretende filmar. Nesse sentido, é fundamental o corpo a corpo que Coutinho coloca em cena no filme, aproximando-se fisicamente das pessoas filmadas. Ainda nas primeiras tentativas, quando interpela diretamente alguns catadores, insistindo para que aceitem falar para a câmera, Coutinho argumenta: “É um trabalho legal como os outros, não tem problema!” (Figura 2.17). Entretanto, os jovens, com os rostos cobertos por panos, viram suas faces, recusando a câmera, cientes do uso frequentemente feito de suas imagens e sons. Ao se negar a ser filmados, negam-se também a, mais uma vez, serem confundidos com o lixo.

Mais do que revelar-se enquanto discurso conscientemente construído (o filme como filme), essa dificuldade em conquistar a adesão dos catadores explicita o difícil momento em que uma equipe de filmagem se aproxima daqueles a quem deseja filmar. Não poucas vezes, as pessoas filmadas reagem à destinação que suas imagens podem ganhar. Consciente dessa reação, Coutinho contornará o imaginário cruel construído pela televisão em torno daqueles que trabalham com o lixo. Para que aqueles que filmam deixem de ser uma ameaça (o estrangeiro em toda sua potência de conflito) aos que trabalham no Lixão, o cineasta precisará também se expor para enfrentar a desconfiança que paira sobre a equipe e o dispositivo de filmagem. Para o espectador, a emergência do antecampo coloca em cena o trabalho de Coutinho em reverter a assimetria fundante entre aqueles que filmam e aqueles que são filmados.

Coutinho segue adiante, propõe a uma garota mais desenvolta – e que convivera desde a infância com o Lixão – a tarefa de citar nomes de pessoas que conhece no lugar onde

trabalhou e viveu desde criança. Os nomes que são ditos – pela garota e por outros catadores – são intercalados com imagens em plano próximo de rostos. Em seguida, vemos Coutinho em cena: ele segura nas mãos e folheia reproduções precárias de imagens de pessoas do Lixão, para que outras a seu redor possam reconhecê-las nas imagens e nomeá-las (Figura 2.18). Ao mostrar e identificar esses rostos individuais, Coutinho permite que os separemos do conjunto indefinido de pessoas inicialmente mostradas nas imagens da catação e que possamos também começar a singularizá-los.

Esse gesto de pedir aos catadores que reconheçam os colegas de labuta através das imagens fotocopiadas permitirá a Coutinho construir um vínculo com algumas pessoas do Lixão. De algum modo, as imagens (em papel) franqueiam ao cineasta a possibilidade de filmar os personagens de perto, estabelecem “uma ligação entre filmados e filmadores – e faz[em] com que o vídeo se realize” (LINS, 2004, p. 88). Esse reconhecimento dos rostos nas imagens cria uma ponte provisória que torna o mundo daqueles que filmam menos distante daquele dos que são filmados.

2.2.2 De cara com o lixo

Os minutos iniciais de *Boca de lixo* oferecem ao espectador uma série encadeada de 32 planos na qual somos situados no espaço do aterro sanitário. Inicialmente, a câmera na mão avança, como que a farejar, entre detritos que imediatamente associamos a coisas descartadas. Quando se abre um plano mais geral, no qual é possível avistar o céu na parte superior do quadro, vemos grande quantidade de lixo depositada nesse local circundado por aves pretas e uma estranha fumaça emanando no horizonte. Depois, em outro plano, vemos muitas aves brancas pairando sobre montes de dejetos, um urubu ao centro. Outros animais vasculham os resíduos: um porco desloca-se para a direita do quadro e revela outros dois porcos ao fundo; um cachorro fareja; um cavalo branco “pasta” entre aves pretas e ondas de fumaça que brotam do solo e criam a sensação de estarmos em algum cenário de filme pós-apocalíptico (Figura 2.19). Quando busca um enquadramento mais amplo, no qual contemplamos o voo dos pássaros ao entardecer, percebemos que esse cenário se localiza nas proximidades da inconfundível paisagem montanhosa que vemos ao fundo: a cidade do Rio de Janeiro.

Só então avistamos as pessoas. Elas surgem quando vemos a parte traseira de um caminhão de coleta despejar sua carga em algum ponto do Lixão. São muitas, é impossível perceber seus rostos, e se apressam em retirar aquilo que podem, antes mesmo que a máquina

complete a descarga. É uma imagem repugnante e que coloca o espectador a uma distância pouco confortável de algo que talvez desejasse apenas repelir. Lembramos aqui o comentário de Consuelo Lins sobre as imagens que envolvem o Lixão:

Na verdade, *Boca de lixo* está desde o começo em “duelo” com o clichê, face a face com a pior imagem que se tem desse universo. É como se o filme jogasse na nossa cara a imagem que temos desses seres, a imagem do senso comum. É um documentário que não apenas se confronta com essa questão como a traz para o seu interior. (LINS, 2004, p. 87)

O caráter repugnante da imagem mostrada se agudiza quando vemos (e ouvimos) a parte líquida (chorume) do lixo se derramar sobre o conteúdo depositado (Figura 2.20). A partir de então, como que também mergulhados ali, visual, auditiva, tátil e olfativamente, vemos o empurra-empurra daqueles que procuram se aproximar do lixo recém-chegado para dali extrair algo. Em dado momento, a câmera busca espaço na altura dos pés daqueles que catam.



FIGURA 2.17 – “É um trabalho legal como os outros”, diz Coutinho aos catadores.



FIGURA 2.18 – Coutinho pede que catadores reconheçam colegas nas reproduções.



FIGURA 2.19 – Imagens do Lixão.



FIGURA 2.20 – Catadores aguardam descarga do material.

Então vemos aqueles que filmam³¹. Eles (um com a câmera e outro portando o equipamento de som) abrem caminho entre aqueles que disputam o material descarregado no Lixão. A câmera está apontada para o chão, interessada na batalha pela coleta. Em *plongée*, vemos o lixo ser revirado com o auxílio de mãos, ancinhos e outras ferramentas mais ou menos improvisadas. Planos sucessivos concentram-se em mostrar mãos separando legumes: uma batata, uma cenoura, depois um chuchu. Mesmo que mostrados rapidamente, esses planos são essenciais para explicitar que há comida ali (algo que repercutirá em passagens importantes do filme). É ao final desses planos que mostram o alimento entre o lixo que surge o acompanhamento musical de Tim Rescala, que recortará diferentes segmentos do filme: uma composição percussiva que cria ritmo a partir de sons que parecem corresponder ao estalido de latas e outros objetos metálicos. Com esse som e com a câmera novamente a farejar, aparece o título do filme, escrito à mão em papel craft.

É só a partir do título do filme que veremos uma mudança de posição e de interesse em relação ao que se filma: se antes as imagens eram mais gerais, muitas delas em angulação voltada para o chão e pouco eficazes em destacar corpos individuais na composição do quadro, agora a câmera buscará rostos. Ao tentar mostrá-los frontalmente – majoritariamente em planos médios – a câmera é evitada e repelida pelas pessoas. Alguns, mesmo com o rosto já escondido por panos que protegem a face (provavelmente do sol e do mau cheiro), fogem da câmera. Outros, com o rosto descoberto, fazem gestos com as mãos, pedindo que o cinegrafista se afaste. Uma mulher mostrada de perto corre da câmera e se esconde atrás de uma criança. Depois, outros rostos cobertos encaram a câmera, e é inevitável não tomar tais vestes como máscaras precárias que servem de proteção aos que são filmados (contra os que chegam com o equipamento de gravação). O repique sonoro cria uma tensão extra a essas imagens que vão se acumulando. Até que um rosto também coberto vai se dando a ver, e a menina por trás do véu deixa seu sorridente rosto³² ser filmado.

Há um corte. Vemos um menino negro ao centro do quadro, boné para o lado. Ele olha fixamente para a câmera e depois para ambos os lados, como que a perscrutar aqueles que

³¹ Importante lembrar que *Boca de lixo* foi realizado com equipamentos de gravação de vídeo. Exceto por *Cabra marcado para morrer*, em que as imagens são filmadas em película, os demais filmes de Coutinho que analisamos neste capítulo (e nesta tese) foram realizados em vídeo. Desse modo, as imagens de Coutinho não são filmadas, mas sim, gravadas, registradas em vídeo (ainda que, como acontecerá com os filmes do cineasta a partir de *Santo forte*, na versão definitiva, para exibição, os filmes sejam finalizados em película).

³² Ao comentar o aprimoramento do método de filmar de Coutinho, Guimarães aponta para a centralidade que a presença dos rostos dos personagens vai adquirindo nos filmes no cineasta: “Em sintonia com o gesto de filmar a fala, os filmes de Coutinho concedem ao rosto – e apesar dos cortes – uma inquietante potência”(GUIMARÃES in MIGLIORIN, 2010, p. 193).

filmam. A interpelação do menino é direta: “Quanto vocês ganham com isso? Pra ficar botando esse negócio na nossa cara?”. É na continuidade desse plano que ouvimos – e também vemos parcialmente em quadro – Coutinho aparecer pela primeira vez no filme (Figura 2.21). À pergunta do menino, o cineasta procura oferecer uma resposta: “Hã? É pra mostrar como é a vida real de vocês... as pessoas verem como é que é...”. Direto, o menino não hesita em revidar: “Sabe pra quem o senhor podia mostrar? Pro Collor” (Figura 2.22). Na duração do plano (mesmo que Coutinho não esteja visível no quadro) e da interação face a face, o imprevisível acontece: o menino não apenas interpela aqueles que filmam (o que já é uma tomada de posição incomum para aqueles que são filmados) como, aparentemente insatisfeito com a resposta do cineasta, elabora uma réplica em que demonstra a capacidade de improviso e faz com que, mesmo que momentaneamente, o espectador se surpreenda com sua elaboração rápida e inventiva. Dessa passagem até o final do filme, o menino reaparecerá outras vezes, como se estivesse sempre atento aos passos da equipe, interessado mesmo em compor com a equipe de gravação.



FIGURA 2.21 – Parcialmente em quadro, Coutinho conversa com garoto.



FIGURA 2.22 – “Sabe pra quem o senhor podia mostrar? Pro Collor!”

Essa primeira interação entre os catadores e Coutinho impede que o espectador mais desatento – e que eventualmente não tenha percebido até então as imagens da equipe de gravação em cena – continue a se horrorizar com as imagens do Lixão e das pessoas que ali se aglutinam de forma quase animalesca, coexistindo unicamente para aproveitar algo entre as montanhas de dejetos. Ao explicitar a presença do cineasta (e equipe) em cena, essa primeira fala também implica diretamente o espectador, que, ao se dar conta do filme sendo produzido, pode também começar a desconstruir o olhar distanciado e indiferente forjado pelo imaginário televisivo associado ao Lixão, que, com sua pretensa objetividade, frequentemente mostra as

peessoas que sobrevivem do lixo ora como as mais severas vítimas do desajuste social, ora como vagabundos despreocupados que não querem trabalhar. Imaginário que repercute na fala de diferentes personagens do filme e contra o qual esses personagens, e também o filme, inventarão novas imagens, novos sujeitos.

2.2.3 Para além do lixo, casas

Ainda que seja inevitável mostrar as imagens do Lixão, aos poucos percebemos que, muito mais do que concentrar-se no choque que essas imagens ainda podem causar – algo bastante mastigado pelo imaginário oportunista e sensacionalista do telejornal –, interessa a Coutinho ir além dessas imagens. O cineasta deseja aproximar-se daqueles que vivem e trabalham ali, saber um pouco de suas vidas e do porquê de estarem no Lixão. Coutinho parece desejar dividir com o espectador a surpresa que aquelas vidas podem produzir. Quando ouvimos uma mulher responder que trabalhar no Lixão é melhor do que ter emprego e ganhar salário mínimo, melhor do que trabalhar em casa de família, repensamos nossas pressuposições sobre o que é trabalhar no Lixão e passamos a encarar aqueles que trabalham ali como pessoas capazes de escolher.

De todas as pessoas mostradas no Lixão, Coutinho conversará mais detidamente com cinco: Nirinha, Lúcia, Cícera, Enock e Jurema. Essas cinco personagens terão seus nomes apresentados no filme na forma de letreiros. A atenção a cada um deles constituirá, na montagem, a principal força organizadora do filme, através de sequências que se concentram em um dos personagens de cada vez, mostrando-os ora no Lixão, ora em casa. Somente a primeira personagem, Nirinha – famosa entre os colegas por ser a pessoa a selecionar a maior quantidade de lixo e por negociar o produto de sua coleta diretamente com uma empresa fora do Lixão, sem precisar de atravessador –, é mostrada apenas no Lixão. Ainda que se concentre nesses cinco personagens, o filme não se deterá apenas neles, recortando essas sequências mais demoradas com outras passagens filmadas no Lixão e com outros personagens que aparecerão mais rapidamente, sem a identificação de letreiros.

Nesse avizinhamento entre Coutinho e as pessoas filmadas, um gesto importante do cineasta para revelar como os catadores criam um vínculo com o espaço do Lixão é a entrada da equipe nas barracas em que se protegem do sol. O acesso a esses espaços temporários de permanência parece franquear também o acesso à casa de alguns personagens aos quais o filme se atenta mais. Essa passagem dos barracos para as casas é essencial para garantir a

aproximação que o diretor estabelece com aqueles que filma, transformando sua presença (junto com equipe e aparato de gravação), de inimiga potencial, em algo bem menos problemático, mais bem aceito no interior das casas. Como aponta Guimarães (in MIGLIORIN, 2010, p. 194-195),

a co-presença do rosto, da fala, da escuta e da máquina que registra faz do filme um espaço de partilha no qual os sujeitos ganham tempo e autonomia para desenvolverem uma auto mise-en-scène que comporta fragmentos biográficos, valorações subjetivas, táticas cotidianas para enfrentar a precariedade dos recursos materiais e a instabilidade da relação com o lixo, e também – por que não – pequenas aspirações.

Nessa visita às casas, cineasta e equipe (com o aparato de gravação) conquistam um lugar de proximidade com os filmados. Ainda que provisoriamente, afetos são divididos, um mesmo espaço – o da casa – é compartilhado entre os que compõem a cena e o espectador, que também pode se instalar nesses espaços produzidos pelo filme. É o que acontece na sequência em que Coutinho se detém no personagem Enock. Quando o encontra no espaço do Lixão, rapidamente o personagem mobiliza o cineasta e equipe com as histórias de suas andanças pelo Brasil, do “Acre até o final de Porto Alegre”. “Tem gente que o dia que não sente o cheiro desse lixo, ele tá doente em casa (...), sente falta”, diz, revelando, através de uma perspectiva sensorial, a vinculação que muitos dos que trabalham ali têm com o aterro.

Quando Coutinho se interessa em saber mais sobre o personagem, Enock responde: “Se tivesse tempo eu ia dar uma entrevista boa pro senhor”. É um momento precioso, em que se explicita a consciência que o personagem tem sobre o repertório de histórias que poderia oferecer ao filme. Mesmo que haja um corte e que não vejamos a reação de Coutinho à fala do personagem, nos planos seguintes, é nas histórias do personagem conhecido pelos demais catadores como “Papai Noel” (em virtude da idade avançada e da longa barba que cultiva) que o filme se deterá. “Completei 72 anos no dia 12 de fevereiro”, diz Enock. “Como é que o senhor é tão forte assim?”, indaga Coutinho. “Não sei... Ou tem saúde ou é invenção... Eu não sinto nada”, revela o personagem. Quando pergunta a Enock se o personagem tem família, ocorre o mesmo procedimento de transição, na montagem, que descrevemos no início desta análise, na conversa entre Coutinho e Lúcia. O plano inicial que mostra a casa de Enock surge sobreposto a uma fala que o personagem proferira no Lixão. Feita a passagem, vemos a companheira de Enock alimentando as galinhas no quintal, no fundo de casa. O som do Lixão fica para trás e agora ouvimos os sons do entorno doméstico. No plano seguinte,

aparentemente registrado antes do plano em que a companheira de Enock joga ração às galinhas, vemos o que seria a chegada de Coutinho e equipe à casa de Abraão.

O personagem conduz a equipe e apresenta Dona Lurdes. Ela está próxima ao tanque de lavar roupa e recebe aqueles que filmam com um sorriso cordial, enquanto Enock busca cadeiras, como se fosse oferecê-las para a equipe se sentar. “E o Seu Enock, como é que ele é, é bom pra viver junto, ele é calmo, como é que é?”, indaga Coutinho. “Ele é calmo, sim. Só veve no Lixo”, diz a personagem, lançando o olhar para Enock (na margem esquerda do fora de quadro). Depois, quando Coutinho pergunta o que ela acha de o companheiro trabalhar no Lixão, ela responde com a mesma expressão sorridente que mantém durante a rápida conversa que tem com Coutinho: “Ué, eu acho que tá bom, né, que a gente não tem mesmo da onde tirar”. “Mas a senhora não vai, não, né?”, devolve o cineasta, ao que ela responde quase como se respondesse a uma ofensa: “Ah, eu não vou, não”. “Por que, conta por quê?”, insiste Coutinho. Mostrada em plano próximo e mirando o cineasta, Dona Lurdes menciona algo que poucas pessoas verbalizam no filme: “Porque eu tenho vergonha de ir”. Sabemos que boa parte da recusa dos personagens em se deixar filmar envolve justamente essa dificuldade que Dona Lurdes coloca em cena: ter que assumir publicamente que se trabalha no Lixão.

A conversa entre Coutinho, Dona Lurdes e Enock continua em tom descontraído. A câmera se concentra agora em Enock. “Tinha uma pessoa lá no Lixo que chamava o senhor de Papai Noel, o senhor fica bravo ou não?”, diz Coutinho a Enock. O personagem, fumando um cigarro improvisado, solta uma interjeição negando o incômodo e afirma: “Faz parte da vida, então isso é mais um comprovante, então eu sou o pai dessa, deles, né, da natureza deles”. Coutinho aproveita o gancho para fazer uma bela e importante afirmação: “E o lixo faz parte da vida também”. Com a sabedoria que lhe é peculiar, Enock concorda com Coutinho e filosofa: “Faz parte da vida, é o final do serviço, é o lixo (...), ali é o final e é dali que começa...”. Percebendo o conceito que o personagem começa a criar, Coutinho o estimula: “Que quer dizer o final do serviço?”. Enock argumenta: “O final do serviço diz que é a limpeza da casa, ir jogando fora, desprezou, reciclou, findou ali. Mas ele continua ali, e dali (...) pra continuar, continua pra mais longe ainda”. É incrível a percepção que o personagem oferece a Coutinho e ao espectador sobre o movimento cíclico que envolve a produção, o descarte e a ressignificação do lixo. A perspectiva que o personagem elabora – e que é afirmada por outros personagens, de diferentes maneiras – é de que os materiais que são descartados como lixo são, na verdade, objetos que podem se prestar a outros usos. Quando a

câmera adentra a casa do personagem, vemos Enock na sala, explicando a Coutinho como se apropriara de alguns objetos encontrados no Lixão. Desprezados como coisa inútil ou estragada, tais objetos foram literalmente resgatados ou consertados pelo personagem e incorporados à decoração do lar. Lar que Enock e Dona Lurdes mostram com orgulho aos visitantes que se instalam, mesmo que rapidamente, nesse espaço.

Ao abrir suas casas para o filme, compartilhando o espaço doméstico com o cineasta, os personagens filmados podem se abrir para a câmera e confessar aquilo que negaram (por exemplo, após relutar, no Lixão, em dizer que alimentos são aproveitados para consumo próprio, a personagem Jurema, em sua casa, conta que é possível utilizar certos alimentos no preparo doméstico). É no interior de suas casas que as pessoas filmadas podem elaborar outra exposição de suas vidas. No Lixão, pelo menos inicialmente, expor-se à câmera é aviltante, vergonhoso. Aqueles que são filmados no Lixão desejam esconder da sociedade o que elas fazem. Filmados em casa, fica claro que essa “resistência inicial foi contornada e que há um desejo comum de filmar e ser filmado” (LINS, 2004, p. 89).

Ao registrar os personagens em suas casas, o filme abre-se para outras formas de exposição desses sujeitos: através dele, os personagens podem assumir outra atitude subjetiva. O filme torna-se espaço (fílmico) no qual os filmados são corresponsáveis pela colocação em cena de outro imaginário sobre suas vidas. Como lembra Consuelo Lins, os personagens de *Boca de lixo* parecem se recusar a ser transformados em “tipos”. O filme (ou seria o cineasta?) faz um gesto de “criação de uma imagem compartilhada entre quem filma e quem é filmado, com riscos e possibilidades de equívocos” (LINS, 2004, p. 88). Para a autora, “essa passagem ao local de moradia é fundamental para que os catadores se transformem em seres de carne e osso, com história, família, filhos e preocupações que não se limitam à vida no lixo” (LINS, 2004, p. 92).

Ao enfrentar o risco dessa nova exposição, os filmados mudam o modo como os percebemos, e também como eles mesmos se percebem. Na sequência final, quando se veem³³ em um monitor de TV instalado sobre uma Kombi, está em jogo uma nova percepção sobre os catadores: não mais apenas as pessoas invisíveis, escondidas da sociedade, refugiadas no

³³ Consuelo Lins sugere que esse gesto produzido pelo filme, de exibir as imagens registradas aos catadores, “retoma, de outra maneira e em outro contexto, o procedimento central de *Cabra marcado* – em que fragmentos do filme iniciado em 1964 e as poucas fotos que sobraram da filmagem são exibidos aos personagens. Aqui as imagens aproximam, mas não têm a função de estímulo à memória dos entrevistados”. (LINS, 2004, p. 89)

Lixão, mas subjetividades singulares que desafiam estereótipos, capazes de se afirmar em suas escolhas e, a seu modo, inventar outras possibilidades de vida.

CAPÍTULO III

A AMIZADE



FIGURA 3.1 – A anfitriã se alegra ao receber a visita da cineasta.



FIGURA 3.2 – Cineasta, que apenas ouvimos, saúda personagem.



FIGURA 3.3 – Personagem não demonstra incômodo com a chegada das visitantes.



FIGURA 3.4 – A câmera a se aproximar do rosto: um afago.

3.1 A Chegada da Amiga

Antes de a sorridente senhora aparecer à porta da casa, já aberta para aquelas que chegam, há um rápido momento em que vemos apenas o escuro da tela tomado por uma polifonia de sons que indicam um espaço densamente povoado. Entre os latidos de cachorro e os sons que compõem a sonoridade do cotidiano que habitaremos a partir dali, há um *fade in* acompanhado do ranger da porta que nos mostra a personagem. Vestida com um chambre caseiro, ela exclama: “A pantasma!”. Faz um breve movimento de abrir os braços (Figura 3.1), logo interrompido, como se estivesse se preparando para um abraço, e sorri, balançando os ombros. Durante esses discretos e rápidos movimentos, a câmera se aproxima da personagem. Após uma pausa silenciosa, na qual Dona Mariquinha³⁴ olha em direção àquelas que filmam, a cineasta³⁵ (que apenas ouvimos), do lado de cá da porta, dirige uma calorosa saudação à personagem: “Que saudade da minha Dona Mariquinha!”. Sentimos essa aproximação da câmera, acompanhada da voz da cineasta (Figura 3.2) e da resposta de Dona Mariquinha, como um abraço entre duas amigas que se encontram. “Ô, Júnia, gente... Ela já chegou me filmando!”, exclama, em um misto de contentamento e surpresa (Figura 3.3). Em seguida, revela que não aguardava a visita logo no período em que se recuperava de uma cirurgia recente de visão que a deixara vendo tudo “pantasma”, de cama por alguns dias.

Nesse primeiro plano de *Nos olhos de Mariquinha* (Cláudia Mesquita e Júnia Torres, 2008), que culmina com a câmera bastante próxima ao rosto da personagem visitada, como que se lhe quisesse fazer um afago (Figura 3.4), notamos que cineasta e equipe são muito bem-vindas ao espaço que adentram. Mais do que isso, insinua-se, desde esse plano inicial, que a personagem e aquelas que filmam têm um laço de amizade, anterior ao filme, e que incide sobre as situações que se seguirão. No filme, acompanhamos Dona Mariquinha em seu cotidiano, nas andanças entre a casa da filha – onde vive atualmente – e a antiga casa que continua a visitar e a manter habitada; na companhia dela percorremos os arredores do bairro

³⁴ Apelido carinhoso pelo qual é conhecida e chamada a personagem Maria Ribeiro dos Reis.

³⁵ Ainda que a direção de *Nos olhos de Mariquinha* seja de Júnia Torres e Cláudia Mesquita, nesses planos iniciais do filme fica claro que é a cineasta Júnia Torres quem efetivamente relaciona-se com as personagens (tanto com Dona Mariquinha quanto com outras personagens que habitam a casa). Desse modo, pelo menos nessa cena inicial, mesmo que sejam duas as cineastas diretamente envolvidas no filme, utilizaremos cineasta, no singular, para explicitar a relação direta que Dona Mariquinha desenvolve com aquela cuja voz ouvimos no antecampo. Em outras passagens do filme, ouviremos a voz da cineasta Cláudia Mesquita (e também de outras mulheres envolvidas na produção do filme). Nesses casos, se necessário, chamaremos a atenção para a particularidade da relação efetivada entre filmadas e aquelas que filmam.

em que a personagem reside, uma favela³⁶ da periferia de Belo Horizonte. Junto com aquelas que filmam³⁷, faremos também uma visita a Dona Mariquinha.

Como em toda visita amiga, alguns protocolos ficam de lado, e é possível partilhar do espaço visitado com mais intimidade, sem as hesitações comuns observáveis em uma situação na qual um desconhecido chega à casa de outrem. Nesse plano inicial que acabamos de descrever, a fala da personagem revela que a visita das cineastas (e equipe) não era esperada para aquele momento em particular (ela chega a dizer que, pelos problemas com a visão, estava “deitada aqui, de camisola...”), mas Dona Mariquinha não hesita em receber aquelas que chegam, mesmo sem ter sido avisada. Esse tipo de acolhimento só é possível quando aquele que chega tem um laço afetivo forte com aquele que recebe³⁸. E é esse laço que parece, pelo menos num primeiro momento, garantir que cineastas (e equipe) possam se instalar sem muita dificuldade no espaço da casa. São as interações que se desenrolam desde o primeiro plano do filme que nos permitem entrever o laço de amizade entre a protagonista e aquelas que filmam, mesmo que, em nenhum momento, tal laço seja tematizado, ou seja, o filme não explica didaticamente como Dona Mariquinha e aquelas que filmam se conheceram e por que houve o “projeto” de realizar o filme. Apenas para reforçar o que está explícito em cena, podemos levar em consideração o dado extrafílmico de que uma das cineastas, Júnia Torres, já conhecia previamente a personagem, através de sua atuação (da cineasta) e engajamento em trabalhos relacionados à Rádio Favela. A presença de Júnia como a hóspede amiga abre espaço, nas situações de interação e filmagem vivenciadas com Dona Mariquinha, para que os outros membros da equipe também sejam tratados, e possam também sentir-se, como hóspedes amigos.

A protagonista não estranha o fato de ser filmada desde o momento da chegada da equipe à sua casa. Não impõe restrições e comporta-se com naturalidade com o aparato de

³⁶ O bairro em questão é a Vila Nossa Senhora de Fátima, uma das 11 comunidades que compõem a Favela da Serra, a maior de Belo Horizonte, com cem mil habitantes.

³⁷ Quando nos referirmos à equipe de filmagem de *Nos olhos de Mariquinha*, utilizaremos a expressão “aquelas que filmam” para acentuar a maioria feminina na equipe de filmagem (que, além das cineastas Cláudia Mesquita e Júnia Torres, conta com a fotógrafa Anna Karina Bartolomeu e a produtora Shirly Ferreira); lembramos, entretanto, que o filme contou com homens na equipe de produção, como é o caso de Pedro Aspahan (som direto e montagem) e Moisés Viana (produção). Há passagens no texto em que optaremos pela expressão “aqueles que filmam”; nesse caso, estaremos fazendo referência mais geral às questões que, em qualquer filme, envolvem a relação entre personagens filmados e aqueles que filmam. Por extensão, isso valerá para outros filmes de nosso *corpus* nos quais cineasta (s) e membros da equipe são mulheres, como acontece em *A falta que me faz*, *Vida e Os dias com ele*.

³⁸ Cabe lembrar que uma das variações da cena prototípica da hospitalidade envolve a chegada de alguém conhecido ao território de outrem também conhecido.

filmagem que adentra sua casa. Mesmo que as negociações envolvendo a realização do filme não sejam o foco de *Nos olhos de Mariquinha*, intuímos que essa visita com o equipamento de gravação/filmagem³⁹ tenha sido previamente negociada. Ao final desse plano inicial, Dona Mariquinha pergunta à Júnia: “Por que que você sumiu assim?”, o que nos faz pensar que, mesmo que combinadas com antecedência, as filmagens estavam começando (ou sendo retomadas) sem que equipe e personagem tivessem se encontrado recentemente ou determinado previamente que a chegada dar-se-ia neste momento que o filme coloca em cena. Se pensarmos que, inclusive entre amigos, os códigos de hospitalidade envolvem a comunicação prévia de uma visita ou estada na casa do outro, a surpresa de Dona Mariquinha com a chegada sem aviso da cineasta e da sua equipe não denota nenhum incômodo com essa visita inesperada.



FIGURA 3.5 – Olhos de Dona Mariquinha conduzem a câmera para sons que ouvimos fora de campo.



FIGURA 3.6 – Personagem brinca com cineasta e foge da filmagem.



FIGURA 3.7 – A criança entra em quadro e deixa-se filmar sem hesitações.



FIGURA 3.8 – Dona Mariquinha faz jogo de olhares e brinca com aquelas que filmam.

Após esse plano inicial, há um corte e agora a câmera está no interior da casa. Vemos o rosto de Dona Mariquinha ainda mais de perto; ela continua a falar sobre o problema de

³⁹ *Nos olhos de Mariquinha* é composto por imagens e sons e movimento capturados em diferentes suportes: na maior parte do filme, as imagens correspondem à câmera (s) de vídeo, mas há também fragmentos de imagem filmados em película (Super 8, provavelmente; os créditos de encerramento do filme não explicitam nem a bitola do filme, nem o equipamento utilizado nessas filmagens). Nesta análise, ficaremos bastante livres para utilizar tanto nomenclaturas relacionadas à captura em vídeo (registro/gravação) como em filme (filmagem).

visão. Os olhos da personagem buscam o lado esquerdo do quadro no instante em que ouvimos uma voz vinda do fora de campo (Figura 3.5). A câmera move-se em direção à fonte de onde emana a voz e para onde os olhos da personagem se deslocam. Encontra, no cômodo adjacente, uma mulher (filha de Dona Mariquinha, saberemos mais tarde), que fala: “Eu olhei pra Júnia, assim, eu custei...”. Parece-nos que, ao dizer isso, a personagem procura expressar não ter reconhecido imediatamente a cineasta quando a viu chegar. Tão logo percebe que a câmera havia se voltado em sua direção, a mulher coloca as mãos na frente do rosto (Figura 3.6) e reclama com graça: “Não, Júnia, não, não, não...”, virando-se de costas, esquivando-se da câmera. Ouvimos risos no fora de campo. Ela se desloca para o interior de outro cômodo, enquanto uma criança surge em frente à câmera, sorridente, mais confortável com a filmagem a transcorrer (Figura 3.7).

Nesse pequeno trecho em que a câmera deixa o rosto de Mariquinha para observar o cômodo vizinho, fica ainda mais claro que a visitante é alguém próxima aos habitantes da casa e que a visita filmada não encontra recusas por parte dos que ali vivem. Se a mulher que cobre o rosto e foge da câmera assim o faz é menos por não concordar com a filmagem do que por sentir-se despreparada ou envergonhada por ser filmada naquele momento.

Após esse desvio para as personagens no cômodo vizinho, há um corte e a câmera volta a ficar rente ao rosto de Dona Mariquinha. Ela fala sobre a cirurgia dos olhos. A cineasta pergunta: “A senhora não tava enxergando direito, não?”, ao que a personagem responde: “Tava não... É a velhice, uai... Quantos anos? 81 anos. Não é 81 dias, não”. Durante a resposta, a personagem faz um jogo de olhares com aquelas que filman⁴⁰ (Figura 3.8) e aproveita para, após revelar a idade longa, brincar: “Não sou assim como você, não. Assim, novinha, bonitinha, né?”. Ao final desse plano, que antecede o letreiro com o título do filme, a personagem revela que, por pouco, não havia se desencontrado com a cineasta: “Os meninos falaram ‘ó: foi embora!’, eu falei ‘meu Deus, vai atrás dela!’”. Mais uma vez, explicita-se que Júnia é a pessoa da equipe que tem o vínculo forte com Dona Mariquinha. É essa amizade que vai conceder às cineastas (Júnia Torres e Cláudia Mesquita) e à equipe a possibilidade de adentrar a casa da personagem e percorrer as redondezas do morro onde Dona Mariquinha vive há décadas. É através desse “estar junto” com Dona Mariquinha que as cineastas poderão conhecer alguns espaços e personagens que integram essa paisagem que não lhes é

⁴⁰ Pelos movimentos de câmera, é difícil precisar se a cineasta é aquela que sustenta a câmera. Intuímos que não, e que Dona Mariquinha esteja interagindo, nessa passagem, pelo menos com Júnia (de quem ouvimos a voz) e com a outra pessoa que sustenta a câmera.

completamente familiar. Junto com a senhora, como se pudéssemos passear “pelos olhos” de Dona Mariquinha por esses espaços nos quais viveu durante décadas, cineastas, equipe e também o espectador poderão compartilhar um pouco dos laços de memória e pertencimento da personagem com o entorno, fazendo com que a favela apareça não apenas como um território tomado pela violência e pelos problemas sociais, mas também animada por relações de amizade e pelas trocas afetivas entre seus habitantes.

3.1.1 A visita à casa antiga

Após o letreiro com o título do filme, vemos um conjunto de planos com imagens filmadas em bitola cinematográfica⁴¹, que mostram Dona Mariquinha deslocando-se pelos arredores do bairro. Nessa caminhada que faz junto com a personagem, o filme vai adentrando pequenos becos e escadarias sinuosas, e a câmera revela parte da geografia da favela. O primeiro desses planos parte dos olhos de Mariquinha, mostrados em detalhe, e depois, em uma panorâmica para a direita, descortina parte da paisagem do morro, com sua infinidade de casas construídas umas ao lado das outras. No segundo, mais próximo às casas distribuídas pelos arredores, o foco oscila em alguns instantes (não sabemos se providencialmente), e é como se esse olhar lançado à paisagem correspondesse a um contraplano do olhar da própria Dona Mariquinha no plano anterior. Nessa sequência, percebemos a paisagem sonora desse espaço, com sua diversidade de sons.

Depois das imagens em película, vemos Dona Mariquinha parada no mirante cuja vista privilegiada permite apreender boa parte do entorno. Dali, ela tenta mostrar a casa para onde se dirigem. A personagem resente-se de, em virtude da mudança para a casa da filha (onde acontece a cena inicial do filme), a casa antiga, onde morara desde a década de 1960, estar “desdeixada”. “Tem hora que eu sento aqui e fico triste”, diz Dona Mariquinha. Nessa passagem, sabemos que muitas pessoas estão sendo removidas de certos lugares do morro

⁴¹ Ao contrário da maioria dos filmes com os quais trabalhamos, nos quais o (a) cineasta não maneja a câmera, limitando-se a, em cena, interagir com as personagens filmadas (o exemplo máximo são os filmes de Eduardo Coutinho, cineasta que nunca sustenta a câmera; mas também acontece nos filmes *A falta que me faz*, *Vida*, *A casa de Sandro*, *Um lugar ao sol* e em boa parte de *Câmara obscura*), em *Nos olhos de Mariquinha* há passagens em que percebemos que o sujeito que sustenta a câmera é uma das cineastas. De qualquer modo, apenas para retomar a proposição de “cena ampliada” que caracteriza os filmes que compõem nosso *corpus*, mesmo que não esteja visível em quadro, o cineasta está sempre implicado, portanto, presente, na cena filmada. Em *Mariquinha* é importante destacar que há ocasiões em que vemos a cineasta (Júnia Torres) em cena e em quadro, mesmo que continue sustentando a câmera (nesses casos, ela é mostrada em quadro, sustentando uma segunda câmera, pela imagem da câmera principal).

(mais tarde entenderemos que o motivo é a duplicação de uma avenida), e que ela nutre o desejo de permanecer ali. Mesmo habitando a casa da filha, Dona Mariquinha continua a manter uma relação intensa com a casa onde vivera durante décadas. Esses momentos de visitação à casa antiga, para limpeza do espaço doméstico, cuidado das plantas e dos bichos, entre outras lidas, ganharão destaque na parte inicial do filme.



FIGURA 3.9 – Com algum cansaço, D. Mariquinha faz sinal para que a equipe entre.



FIGURA 3.10 – “Aí fecha aqui, tá?”, recomenda aos que atravessam o portão.



FIGURA 3.11 – Técnico de som reaparece na borda esquerda do quadro.



FIGURA 3.12 – D. Mariquinha dá piscadela para alguém nas proximidades do campo.

Na primeira cena em que visitamos a casa antiga de Dona Mariquinha, a personagem recebe aqueles que filmam desde o portão, fazendo sinal para que entrem (Figuras 3.9 e 3.10). Nessa passagem, o técnico de som aparece rapidamente, na margem esquerda do quadro (Figura 3.11). Se, até então, cineasta e equipe permaneciam fora de quadro, a presença da equipe torna-se elemento que, esporadicamente, fará parte da composição, explicitando ao espectador o filme em sua construção.

Dona Mariquinha explica que prefere que a casa desabe a alugá-la ou vendê-la. Prefere, enquanto pode, mantê-la assim, como um espaço ao qual precisa cuidar, nessa visitação constante. Há um corte e vemos Mariquinha debruçada sobre a murada que separa o terreno da casa do exterior. Como a casa está em um ponto mais alto em relação à rua, ela fala com as pessoas (que não vemos) olhando para baixo. Cumprimenta algumas pessoas cujas

vozes não é possível ouvir com clareza (Figura 3.12). Ouvimos uma criança pedir a bênção, ela abençoa.

Em seguida vemos imagens mais granuladas, filmadas em película, dessa vez em preto e branco. Por algum tempo elas ficarão sobrepostas ao som que parece corresponder à continuidade da movimentação da personagem e dos que se aproximam da casa. Enquanto as imagens se concentram nos gestos de Dona Mariquinha alimentando pombos e as galinhas no quintal, ela se lembra do tempo em que vivia na zona rural. Esse procedimento de filmar com a câmera adicional, com “a carga de memória da granulação do Super 8” (ANDRADE, 2008), repetir-se-á em outras passagens da primeira metade do filme, que privilegiam a presença da personagem nos espaços domésticos. Nessas ocasiões, em que é filmada em casa, Dona Mariquinha dividirá com aquelas que filmam pequenas receitas e simpatias, como um chá para dor de cabeça com folhas de laranja e de café. Se no espaço da casa as cenas se deterão mais nessas lembranças do passado, o filme construirá também uma imagem de Dona Mariquinha como figura pública. É o que acontece quando a acompanhamos pelas andanças nos arredores da comunidade, quando conversa com vizinhos, e também através das notícias que recebe dos ouvintes da Rádio Favela, onde participa de um programa no qual conversa com os participantes pelo telefone, em meio às músicas mais pedidas.

Para além dessas passagens centradas na personagem e nas pessoas que integram seu círculo de amigos (como Dona Aparecida, os vizinhos da casa antiga e os locutores da Rádio Favela), chegará um momento em que uma notícia vinda da rua dará uma nova tonalidade ao filme, fazendo com que Dona Mariquinha e cineastas saiam de casa. Nessa saída, não acompanharemos apenas a personagem em seu território afetivo. Sair de casa será uma oportunidade para o filme abrir-se para novos personagens e situações.

3.1.2 Crime, periguetes, nóia, denúncia: o filme se abre para a comunidade

O evento que desencadeia uma pequena – porém significativa – alteração no rumo de *Nos olhos de Mariquinha* é a notícia de que alguém havia sido assassinado em uma mercearia das redondezas. Estamos na metade do filme, e nesse ponto o espectador está ciente de que, não há muito tempo, o neto de 19 anos de Dona Mariquinha, criado como um filho, havia sido assassinado por membros de uma gangue do morro, sem motivo aparente. Não bastasse essa informação, há outras passagens, como a conversa na casa de Dona Aparecida, que revelam a preocupação das amigas com a violência crescente na comunidade. De algum modo, o temor

acerca da violência já rondava o filme, mesmo que relegado ao extracampo. Ao receber a notícia do assassinato, Dona Mariquinha receia que seu neto estivesse, de algum modo, envolvido. Mesmo sabendo que o neto tinha ido ao centro, Dona Mariquinha sai de casa para buscar informação sobre o incidente (não fica claro se a decisão de sair é motivada pela personagem ou pela equipe). Se, desde o início do filme, a *mise-en-scène* estivera centrada na rotina de Dona Mariquinha, no espaço da casa e nas andanças pelo morro (indo da casa da filha à casa antiga, da casa antiga à casa de Dona Aparecida, ou no percurso até a Rádio Favela), a notícia da morte faz com que um evento externo perturbe a rotina de filmagens e que o filme se abra para elementos e personagens menos familiares, principalmente às visitantes.

Nessa saída para a rua, o filme apresenta a única sequência na qual Dona Mariquinha não está explicitamente integrada. Trata-se do encontro com os dois rapazes que se apresentam como *rappers*: “Se precisar, MC Nuguete e MC Colômbia, diretamente da periferia, bairro Serra, tá ligado? O que precisar, pode procurar”, diz MC Colômbia. À vontade, a cineasta indaga aos rapazes: “Como é que tá a chapa aí, hoje?” (Figura 3.13). “Ah, a chapa tá tensa, o clima tá tenso”, diz MC Colômbia. MC Nuguete confirma que a situação está complicada, mas não prolonga muito o assunto, preferindo colocar em cena um *rap* da dupla. Estimulando o parceiro a entrar no clima, MC Nuguete dá a deixa para o verso que ouviremos a seguir: “E o Colômbia e o Nuguete, pegamos só as periguetes”, cantam, procurando adesão daquelas que filmam. Mirando sorridente em direção a elas, MC Colômbia percebe que não é a esse tipo de registro que aquelas que filmam pretendem dar acolhimento (Figura 3.14). Rapidamente muda de postura e retoma a resposta à questão inicialmente lançada pela cineasta: “Tipo assim, não, vou responder o que eles perguntaram, sem brincadeira, sobre o clima de hoje. O clima de hoje tá tenso, tá ligado. Então só nessa área aqui mesmo, pra casa... (...) Aqui nessa área tá tranquilo, mas dali pra lá, tá ligado, o clima, a chapa começa a esquentar, então...”. MC Nuguete repete algumas palavras do colega, mas MC Colômbia é mais enfático em sua exposição: “Sou MC Colômbia, tranquilo, quero ter um futuro, tá ligado?”. Ocupando o espaço ao final da fala do parceiro, MC Nuguete também consegue falar um pouco: “Nós tá na paz, batalhando pra ser trabalhador, pra não se envolver na vida do crime”. MC Colômbia toma a palavra e completa: “Quero ser considerado cidadão, aqui e no asfalto, tá ligado? Quero chegar no asfalto e eles me tratar como eles me tratam aqui dentro, porque eu tenho todo respeito e ele aqui também tem”. MC Nuguete concorda várias

vezes durante a fala do colega e cumprimenta MC Colômbia. Há um corte e vemos a dupla despedindo-se animadamente daquelas que filmam, que também reagem com entusiasmo. Os dois afastam-se da câmera, abraçados, caminhando pela rua, entoando o *rap* que haviam cantado há pouco. No decorrer da exposição que elaboram para aquelas que filmam, parecemos que os garotos inicialmente se sentem próximos da cineasta, principalmente quando ela se esforça para utilizar expressões que revelam uma linguagem próxima à deles. Entretanto, quando percebem que o verso de inclinação machista não foi bem recebido pela cineasta, indicando que aquelas que filmam compartilham de um universo simbólico não coincidente com o deles, os garotos reelaboram suas *auto-mise-en-scènes*.



FIGURA 3.13 – “Como é que tá a chapa aí, hoje?”, ouvimos a cineasta perguntar aos *rappers*.



FIGURA 3.14 – “Tipo assim, vamos responder o que eles perguntaram”. *Rappers* readequam suas *auto-mise-en-scènes*.



FIGURA 3.15 – Dona Mariquinha e morador cantam música de Bezerra da Silva.

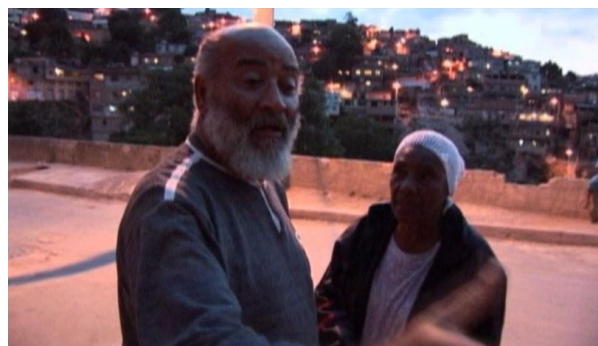


FIGURA 3.16 – Ao dar sua *auto-mise-en-scène* por encerrada, personagem cumprimenta equipe.

Após a sequência com os garotos, Dona Mariquinha volta a ocupar a centralidade da cena. Ela procura saber das pessoas que passam pela rua alguma informação sobre o assassinato na mercearia. Algumas reconhecem a personagem e pedem a bênção. Nesse início da caminhada, vemos sinais de demolição em uma área que beira o morro. Uma das cineastas pergunta o que aconteceu com as casas que estavam ali. Dona Mariquinha explica que as residências foram demolidas para dar lugar a uma “avenida larga”. A cineasta tenta continuar a conversa, mas Dona Mariquinha preocupa-se em parar pessoas na rua para saber

informações sobre o crime. Enquanto a personagem conversa com uma mulher que encontra no caminho, a câmera mostra as ruínas de casas que ladeiam o morro.

Depois dessa rápida atenção às ruínas das casas, a câmera volta a se deter em Dona Mariquinha conversando com a personagem que encontrara no percurso. Há um corte. Dona Mariquinha, em plano próximo, fala algo sobre uma casa que aponta no horizonte. Do extracampo, uma música entoada por uma voz masculina mobiliza a atenção da personagem: “Cuidado com a nóia, cuidado com a nóia!”⁴². A câmera se movimenta para a esquerda, em direção ao personagem que passa pela rua, já um pouco distante daquelas que filmam. Nesse movimento, a câmera deixa Dona Mariquinha no fora de quadro. Ao perceber que conquistara a atenção da equipe de filmagem, o personagem continua a cantar: “A nóia te mata, a nóia é ingrata, cuidado com a nóia, meu irmão, você vai fazer um monte de besteira, ela é traiçoeira. Cuidado com a nóia, a nóia te mata, a nóia é ingrata, cuidado com a nóia, meu irmão, é um buraco no seu pulmão”. Aos poucos, o personagem, que aparentemente seguiria o caminho pela rua, volta-se totalmente para a equipe de filmagem. Crianças passam pela rua e acenam para a câmera, cientes do espaço de exposição.

Há um corte. Dona Mariquinha conversa com o passante que entoara a música da nóia. Sabemos que era dele uma das casas demolidas para dar lugar à avenida. Ele diz que mudou para outro lugar no bairro mesmo e que agora está a caminho da casa da mãe. Dona Mariquinha quer saber informações sobre o crime da mercearia, mas o personagem, percebendo o interesse que mobilizara naquelas que filmam (a câmera movimenta-se para melhor enquadrá-lo), preocupa-se em falar sobre si (Figura 3.15). Sabemos então de sua recaída no uso de drogas, em uma fala que mistura os dilemas pessoais com as questões envolvendo as disputas de território pelos traficantes do morro. Enquadrada de frente para o passante, com o morro ao fundo, Dona Mariquinha ouve-o com atenção e, em alguns momentos, reage à fala do personagem. A conversa entre os dois dura, em um dos planos mais longos do filme, sustentado pela incrível agilidade da fala do passante, que combina momentos mais dramáticos com outros mais leves, como quando, ao mencionar as lições de Bezerra da Silva, faz com que Dona Mariquinha relembre os versos de uma música do cantor: “Você tá querendo prender o ladrão? Volta pelo mesmo caminho; o ladrão tá solto lá

⁴² *Nóia*, de *paranoia*. Nesta tese, optamos por grafar a palavra com o acento agudo para facilitar ao leitor o reconhecimento da gíria.

embaixo, de gravata e colarinho”⁴³. Mais ao final da conversa, o homem diz algo inusitado: “Hoje foi bom encontrar com a polícia, polícia tava lá na boca, quem dera se a polícia tivesse lá na boca todo dia, pra mim ia ser uma maravilha. Porque eu ia passar lá na vontade, na obsessão que eu tava agora, cê entendeu? Eu ia comprar. Agora eu já passei, vou na casa da minha mãe, já passou a obsessão. Vou embora pra minha casa, acho que por aqui, porque tem boca, mas (...) eu não vou comprar”.

Há o corte e Dona Mariquinha pede àquelas que filmam para mudarem o caminho. “Vem cá, deixa eu falar uma coisa com cê. Aqui, não vamo lá, não. Aqueles botequeiro só sabe beber lá...”. Ao contrário das caminhadas da primeira metade do filme, entre os espaços mais conhecidos da personagem, agora a equipe se desloca por áreas nas quais a personagem não se sente tão confortável.

Com o anoitecer surge outro personagem que mobiliza o filme, dessa vez tomando a equipe de filmagem como uma equipe de telejornal. Saudando Dona Mariquinha e aquelas que filmam, ele aproveita a situação para denunciar o descaso das autoridades com a infraestrutura do bairro. Mostra uma saída do esgoto de sua casa correndo a céu aberto na rua e reclama que “na eleição, vem todo mundo querendo ser amigo da gente, mas não é”. Sempre dirigindo o foco de sua fala à Dona Mariquinha e àquelas que o filmam, ele muda o registro da fala e passa a discorrer sobre Jesus. Depois informa que, no incidente da mercearia, uma mulher também fora baleada. Dona Mariquinha se impressiona e a conversa dura. Mais ao final do plano, como que ensaiando uma despedida, o homem diz algo de insólito: “Olha gente, eu vou falar pra vocês uma coisa (...), eu não tenho mais nada pra falar, eu agradeço muito ocês, viu? Eu não tenho mais nada pra falar, que se eu falar daqui pra frente eu vou falar mentira. Eu não gosto de mentir, então o que eu tenho pra falar, eu falei, que foi verdade, né”. Dona Mariquinha tenta fazer um comentário, mas o homem, ainda não satisfeito com a fala construída até ali, sobrepõe-se à personagem e continua a se dirigir àquelas que filmam: “Olha, se eu falar alguma coisa daqui pra frente vocês podem ter certeza que eu tô inventando. Eu não sou inventor, então eu tô me despedindo, eu tô indo embora, fiquei muito feliz de ver vocês aqui. Deus vai com vocês, viu?” (Figura 3.16). Percebendo que a conversa demora a terminar, Dona Mariquinha despede-se. Entretanto, Gilson (ele se apresenta ao se despedir) só deixa a cena após cumprimentar individualmente todos os membros da equipe.

⁴³ Trecho original da música *Colarinho branco*, de Bezerra da Silva: “E se vocês estão a fim de prender o ladrão, podem voltar pelo mesmo caminho; o ladrão está escondido lá embaixo, atrás da gravata e do colarinho”.

As interações continuarão no início da noite. Aos poucos, vamos sabendo mais detalhes sobre o crime que motivara a caminhada pelos arredores da casa de Dona Mariquinha. Na conversa com José dos Passos, a equipe de filmagem interessa-se pelo conflito de gangues que divide o morro. Antes que Dona Mariquinha e equipe deem por encerradas as “investigações” da caminhada e decidam retornar para casa, Gilson entra em cena novamente, com sua já conhecida prolixidade.

Essa sequência da caminhada no entorno do bairro ocupa 20 minutos do filme e é importante para percebermos como, apesar de centrada em Dona Mariquinha, a *mise-en-scène* acolhe outros personagens que surgem nessa tarde, o que parece alterar um pouco o rumo das filmagens. Notamos que, nesse percurso que faz pelo bairro, o filme retribui, na forma de cena filmada, a generosidade e o carinho que a própria Dona Mariquinha demonstra com aqueles que passam por seu caminho. Como é uma figura bastante conhecida nas redondezas, por sua idade e pela presença nos programas da Rádio Favela, nos quais conversa com moradores da favela e os aconselha a partir das experiências que acumulou no decorrer da vida, Dona Mariquinha é cumprimentada por muitas pessoas que a encontram nessa caminhada (não apenas nessa sequência da investigação, mas também em passagens anteriores). Nessa troca de cumprimentos, a personagem raramente se limita a apenas acenar ou se dirigir às pessoas a distância, mas faz questão de trocar uma palavra, conversar um pouco. O filme, que poderia, em razão do foco na personagem, excluir tais passagens na montagem, faz o gesto – principalmente nessa tarde de “investigação” – de não apenas mostrar com atenção as interações que Dona Mariquinha estabelece com essas pessoas que encontra na rua, mas também de se abrir aos personagens que vão cruzando o caminho.

É justamente por estar “junto com”, “ao lado de” Dona Mariquinha, que a equipe obtém acesso aos personagens e situações que encontram nessa caminhada. Para a senhora, tais personagens e situações existem para além do filme e fazem parte de seu cotidiano, dizem de seu pertencimento àquele espaço, da longa convivência com os habitantes da favela (mesmo que nem todas lhe sejam próximas). Já para aquelas que filmam, estar ali, naquela caminhada com a personagem, é uma oportunidade para travar contato com pessoas que, não fosse a presença da guia, dificilmente conheceriam. Também por estarem ao lado de Dona Mariquinha, aquelas que filmam não enfrentam nenhuma resistência significativa daqueles que são filmados. É como se a presença da personagem funcionasse como um passaporte, garantindo aos visitantes a possibilidade de percorrer esse mundo ao qual são relativamente

(senão bastante) estrangeiros. Imaginamos que, não fosse a presença de Dona Mariquinha, a equipe de filmagem teria que obter por outros meios a entrada nesse mundo que não é o seu.

A equipe de filmagem é generosa ao abrigar no filme esses personagens que, de algum modo, repercutem desejos, anseios e conflitos dos moradores da favela. Nas passagens que mencionamos (com MC Nuguete e MC Colômbia, o homem que entoa os versos sobre a nóia, Gilson e José das Neves), o filme repete, na montagem, uma dinâmica que revela o gesto hospitaleiro que cineastas e equipe mantiveram com esses personagens passageiros: há tempo para que eles entrem em cena, discorram, interajam com a equipe e também para que se despeçam. Cada uma dessas cenas revela o cuidado – primeiro na filmagem, depois na montagem – das cineastas ao acolher essas pequenas performances que, cada uma a seu modo, dão ao filme novas vibrações. Nessas passagens, também é perceptível que Dona Mariquinha está confortável em dividir a cena com esses personagens que, em alguns casos (como o homem que entoa os versos sobre a nóia), invadem a cena como forasteiros. Ciente de seu lugar e do interesse daquelas que filmam pelas situações que se apresentam no instante das filmagens, Dona Mariquinha não encontra problemas para, ela também, interagir com esses personagens que surgem mais ou menos ao acaso.

3.1.3 A memória

Se insinuamos que a chegada das cineastas à casa da personagem lembra a chegada de um amigo, seria importante ressaltar que, ainda que tenham alguma proximidade, as cineastas não são íntimas da protagonista do filme. A amizade talvez tenha possibilitado o filme, mas há coisas a construir e, principalmente, a descobrir sobre a personagem. Na cena em que, de volta a casa, Dona Mariquinha mostra fotos de família para aquelas que filmam, é possível entrever um momento que demonstra que as cineastas não sabem tudo sobre a velha senhora. Nela, ouvimos as cineastas conversando sobre as fotos. Dona Mariquinha mostra as fotografias e elas lançam questões, na tentativa de saber um pouco mais sobre os personagens ou situações que as fotos retratam. Inicialmente, ela está animada, lembra um ex-companheiro (Figura 3.17), Natalino, com quem conviveu por algum tempo e que tratava muito bem sua filha Ângela. Ao final das histórias que lembra com Natalino, ficamos sabendo que ele foi assassinado em uma briga. Junto às memórias afetivas trazidas pelas fotografias, vêm à tona elementos da história social e aspectos da realidade violenta com a qual a personagem conviveu ao longo da vida.

É o que continua a acontecer quando Dona Mariquinha exhibe, voltada para a câmera, uma foto de Zé Roberto, seu neto, que morrera assassinado. Depois de falar um pouco sobre o neto, enquanto mantém a foto virada para aquelas que filmam, Mariquinha indaga: “Pronto?” (Figura 3.18), como se esperasse por um sinal da equipe indicando que a imagem da foto já tivesse sido suficientemente filmada. Essa pergunta explicita o momento mais planejado que envolve essa sessão com as fotografias, deixando claro que, além de falar sobre as imagens, Dona Mariquinha precisa mostrá-las com calma para que a câmera as filme. Sentimos que a equipe pediu que ela fizesse isso. A sequência toda das fotos indica que a equipe espera que algo “renda” em torno dessa proposição.



FIGURA 3.17 – “Onde a senhora conheceu ele?”, ouvimos cineasta perguntar sobre namorado antigo de Dona Mariquinha.



FIGURA 3.18 – “Pronto?”, pergunta a personagem às que filmam ao exibir foto do neto para câmera.



FIGURA 3.19 – Ela sorri ao mostrar foto da filha Ângela



FIGURA 3.20 – O tempo lento de Dona Mariquinha e o tempo ágil da brincadeira das meninas.

Após lembrar a morte de Zé Roberto, Dona Mariquinha é instada a falar sobre uma foto que uma das cineastas vê sobre o sofá. As feições da personagem, antes mais tristes, iluminam-se ao comentar a foto da filha Ângela na infância, lavando roupa no rio (Figura 3.19). Mariquinha lembra que uma filha mulher sempre ajuda muito a mãe, e que, nesse sentido, Ângela nunca deixou a desejar. “Ela era muito, era calada. Era e é calada”, diz sobre a filha. Aproveitando a menção à filha, uma das cineastas pergunta: “Dona Mariquinha, a senhora tá morando com a Ângela hoje, né? Por quê?”. É o mote para a personagem se

lembrar do “menino” (não sabemos se era um parente ou um agregado) que saíra de casa, deixando-a sozinha. Fica implícito que, em virtude dos problemas de saúde e da depressão (em decorrência da perda do neto), a personagem ficara impossibilitada de continuar na casa antiga, indo morar com a filha. Ainda que a visita amiga franqueie a possibilidade de mostrar certos espaços e ações rotineiras, nem tudo será acessível àquelas que filmam. O universo de Dona Mariquinha também é feito de reservas e não se oferece de modo transparente, como se estivéssemos instalados no extremo da familiaridade ou da intimidade.

Depois dessa sequência, vemos um novo conjunto de planos filmados em película colorida. Inicialmente eles mostram a personagem em frente à fachada da casa antiga, depois acompanham a personagem em sua lenta caminhada pelas vielas cheias de obstáculos que desafiam seus passeios diários. Enquanto desce uma longa escadaria, Dona Mariquinha é ultrapassada por duas meninas, que descem correndo (Figura 3.20). Elas chegam a um determinado ponto e param, como se esperassem por ela. É um belo plano em que podemos ver não apenas o tempo a transcorrer (na duração do plano), mas também a convivência entre o tempo lento de Dona Mariquinha, com as dificuldades da idade, os passos dados um após o outro e o tempo ágil das brincadeiras das meninas.

3.2 Curtir um Barato entre Amigas

Enquadrado em câmera levemente alta, o olhar da atriz volta-se para a objetiva (Figura 3.21). Sentada na cama, com o gato a seu lado, ela solta pela boca a fumaça tragada do baseado e recita: “Quero chorar, chorar. Beber Stella Artois e chorar. Me sentindo uma fodida, desgostosa da vida e chorar... Bebendo Stella Artois”. Os olhos oscilam entre a câmera e a agenda onde escrevera o poema (Figura 3.22). Ao terminar a leitura, os olhos se concentram em alguém que não vemos, mas com quem Maria Gladys divide a intensidade que as palavras declamadas produziram. Depois de sorrir (Figura 3.23), Gladys dá um longo trago no baseado; seu olhar passeia pelo quarto, encara a objetiva, e ela recita outra vez: “Me sentindo uma fodida, desgostosa da vida. Chorar, chorar... Bebendo Stella Artois”. Ela solta o restante da fumaça, seu olhar passeia pelo espaço que não vemos. Volta a encarar a câmera, dá mais um trago no baseado, solta a fumaça (Figura 3.24) e vira o rosto para a agenda, enquanto a câmera se distancia levemente de seu corpo.



FIGURA 3.21– Plano inicia com olhar de Maria Gladys a contemplar a câmera.



FIGURA 3.22 – Ao recitar poema, atriz lê texto na agenda.



FIGURA 3.23 – Gladys divide prazer da leitura com aqueles que estão no antecampo.



FIGURA 3.24– A câmera catalisa olhares e gestos expressivos da personagem.

Essa cena de *Vida*, filme de Paula Gaitán, transcorre sem cortes e é filmada no interior do apartamento de Maria Gladys. A cena integra uma longa sequência em que a atriz lê anotações, frases e poemas de sua agenda. Nesses momentos, a câmera na mão permanece próxima ao rosto de Gladys, raramente mostrando-a mais a distância, atenta aos instantes em que a personagem ora folheia a agenda a selecionar trechos para leitura, ora os lê, ora compartilha impressões sobre a leitura. Nessas ocasiões, a fala, os gestos e os olhares de Gladys revelam que, apesar de a personagem ocupar a centralidade do quadro, a cena é mais ampla e constantemente convoca aqueles que estão no espaço ao redor. Para além do espaço onde estão aqueles que filmam, as bordas do quadro se prolongam pela constante evocação de personagens (como Maria Thereza, filha de Gladys) que estão para além dos limites do que vemos (ou seja, no fora de campo).

Para fins desta análise, tomaremos a cineasta Paula Gaitán como uma amiga⁴⁴ de Maria Gladys a visitá-la no espaço da casa. Interessa-nos aqui atentar para o modo como, a partir da proposição da anfitriã/personagem, inscreve-se no filme um conjunto de situações

⁴⁴ Como no outro filme analisado neste capítulo, *Nos olhos de Mariquinha*, *Vida* não oferece, didaticamente, informações sobre o vínculo de amizade entre a atriz e a cineasta. Sabemos dessa relação por informações extrafílmicas. Independentemente disso, acreditamos que fica claro, nos dois filmes, que os que são filmados e aqueles que filmam não são estranhos uns aos outros (mesmo que, nesses filmes, colocar esse outro – que é mais ou menos amigo ou familiar – como estranho seja essencial para suas escrituras).

em que percebemos uma cena menos controlada pela visitante/cineasta (que se mantém, durante o filme, no antecampo). Tais ocasiões permitem a Gladys se mostrar ao filme com mais descontração. Nessas passagens, é possível dividir com a personagem uma pausa no trabalho (exaustivo, em certos momentos) de se colocar à disposição das cenas organizadas pela cineasta. Em contraste com as sequências conduzidas pela diretora, essas cenas são fortemente tomadas por Maria Gladys.

3.2.1 A anfitriã propõe a cena

Gladys convoca a cineasta nos instantes iniciais de uma sequência em que a vemos sentada no piso do apartamento, iluminada por uma luminária circular de luz branca. A atriz sugere que, para “alegrar” um pouco o filme, ela poderia ler as anotações de sua agenda/diário. Depois, ela desabafa diretamente com a cineasta: “Tô cansada da Maria Gladys, sabia? Ah, saco isso, já, ô Paula!”. Imaginamos que o cansaço mencionado pela atriz seja relativo às filmagens anteriormente realizadas no apartamento, centradas nas histórias que Gladys contara sobre sua infância, início de carreira e trajetória no cinema. A reclamação de Gladys parece revelar um cansaço que concerne especialmente ao “jogo mútuo de invenção da cena pela personagem tanto quanto pela diretora” (MAIA, 2012, p. 86), jogo que vinha sendo estabelecido na composição da encenação até ali, bastante dirigida à câmera, “sem apostar na naturalidade e na espontaneidade” (MAIA, 2012, p. 86). É possível que organizar uma fala sobre si mesma para cumprir os propósitos biográficos do filme estivesse tornando as filmagens enfadonhas para Gladys, daí a tentativa de propor algo diferente, deixando-se afetar pelo acaso das anotações dispersas na agenda. Assim, imaginamos, a atriz se sentiria mais livre para se deixar levar pelas surpresas que surgissem no momento dessa leitura.

Desse ambiente iluminado, a sequência passará para outro mais escuro, provavelmente o quarto de Gladys. No primeiro ambiente, Gladys explica que, “como o trabalho não é tanto (...) porque não tem tanto trabalho”, a agenda deixou de servir apenas à função costumeira de marcar compromissos profissionais e tornou-se um diário, no qual, além de afixar recortes de jornal, anota pequenas situações ocorridas no cotidiano, poemas, pensamentos e frases soltas, alguns bastante irreverentes e, ao que tudo indica, escritos pela própria atriz. No segundo ambiente, sentada na cama, junto à leitura da agenda/diário, Gladys fumará um baseado.

Nas cenas filmadas nesses dois ambientes, ainda que próxima do corpo de Gladys, a câmera guarda alguma distância da personagem, deixando-a mais confortável para ler a agenda e comentar as anotações como melhor lhe convier, sem tantas marcações. Como veremos adiante, há momentos no filme fortemente encenados, nos quais há um excesso de controle por parte da cineasta sobre o que a personagem deve fazer, o que resulta na constante preocupação da atriz em relacionar-se, através de olhares e gestos expressivos, com a câmera. Diferente desses momentos, as cenas em que ela lê a agenda produzem uma abertura para que a atriz possa interagir de forma mais improvisada com aqueles que filmam (ainda que ela continue a dirigir falas e olhares para a câmera), como se cineasta e equipe também recuassem um pouco no seu desejo de controle e quisessem dividir com a personagem filmada momentos menos programados. Nessa sequência é possível sentir um contato mais direto e próximo entre personagem e aqueles que filmam. É como se, pela primeira vez no filme, Paula Gaitán (e equipe) pudesse se colocar em cena como alguém que ingressa à casa e consegue, entre outras coisas, manter-se numa posição que não exige em demasia o empenho da anfitriã em agradar ou atender aos desejos de seus hóspedes.

3.2.2 Lampejos e reverberações

As diversas passagens dessa sequência, que dura mais de seis minutos, são entrecortadas pela imagem de uma cortina a balançar com o vento (Figura 3.25) e que funciona, em todo o filme, como uma figura de transição que permite ao espectador passear pela diversidade de materiais imagéticos e sonoros utilizados pela cineasta para evocar o universo de Maria Gladys. A imagem da cortina agitada pelo vento permite arranjar a heterogeneidade de materiais (cenas de filmes de diferentes formatos, fotografias, recortes de jornal, filmagens no apartamento de Gladys, filmagens em outros espaços visitados pela atriz), fazendo-os surgir como um lampejar⁴⁵ intermitente da memória.

Nessa sequência da leitura da agenda, em particular, a cortina serve como pontuação que permite saltar de uma anotação para outra, e também oferece ao espectador um tempo a mais para deixar-se afetar pelo que é lido e comentado pela atriz (e também pela expressividade do seu corpo). Com exceção dos *inserts* da cortina a balançar, há outros cinco rápidos planos entre o início e o final da sequência da agenda que não mostram

⁴⁵ Emprestamos essa ideia de lampejar dos “lampejos de memória” mencionados por André Brasil (2008, p. 94) na análise do filme *Serras da desordem*, de Andrea Tonacci e também utilizados por Cláudia Mesquita (2010, p. 118) na análise de *Vida*.

exclusivamente o rosto ou o corpo de Gladys: dois em que vemos a filha da atriz, Maria Thereza Maron (Figura 3.26), a tragar um baseado com o olhar dirigido à câmera (como se estivesse “na roda”, a fumar com Gladys), um plano do gato na cama, outro em que vemos reflexos em uma superfície especular, outro que mostra imagens de um filme com Gladys.

Ao realçar as palavras, Gladys vai se deixando afetar pela leitura e divide com aqueles que estão ao seu redor o caráter enigmático, poético e anedótico das passagens que coleciona. Entre uma leitura e outra, ela interage com aqueles que estão no extracampo, principalmente no antecampo, e constantemente dirige sua fala para a câmera, consciente de que, para além daqueles que filmam, o espectador também poderá compartilhar os afetos evocados durante a leitura. Mais do que o eventual espectador, que Gladys parece ter clareza de ser o destinatário do filme, a atriz parece estar estimulada pela plateia (ainda que pequena) ao seu redor, ali mesmo na cena. Nos olhares que troca com essas pessoas que não vemos, é possível senti-la vibrar e ser encorajada a continuar, a dizer novamente, a entregar-se ao texto, à situação filmada.

Parece-nos ser essa a sequência mais espontânea do filme, como se Gladys, nessas pequenas passagens em que lê a agenda, pudesse efetivamente estar em casa e relaxar do trabalho árduo proposto pela cineasta em outras ocasiões. Na montagem, é uma das poucas sequências organizadas sem as constantes mediações que a cineasta impõe ao filme: falas ou olhares dirigidos a espelhos, cenas filmadas com anteparos (véus, objetos especulares) que se interpõem entre Gladys e a câmera, cenas em que a fala não corresponde às imagens que vemos em quadro, uso reiterado de imagens de arquivo que ora dialogam com cenas filmadas com Gladys, ora aparecem apenas evocando momentos da carreira cinematográfica da atriz. Lembramos o comentário de Carla Maia sobre a “predileção por um tom poético e fortemente carregado de simbolizações” que Gaitán imprime ao filme ao manejar certas imagens na montagem.

Não por acaso, objetos como o espelho e o véu são explorados no filme como instrumentos de produção de sentido, numa clara aproximação às vanguardas não narrativas, que recusam a transparência da construção clássica da história em proveito do relacionamento entre a câmera e os objetos filmados. (MAIA in IKEDA & LIMA, 2012, p. 89)

Sem tantas mediações, essa sequência na casa possibilita à atriz relacionar-se de modo mais direto e livre com aqueles que filmam. O clima descontraído atinge um patamar tão interessante que é franqueada à cineasta a possibilidade de mostrar Gladys – e também sua

filha, Maria Thereza – a fumar um baseado na parte final da sequência. O baseado vira quase um objeto de cena, visto que Gladys não hesita em atuar com a fumaça tragada e expirada.



FIGURA 3.25 – Cortina como elemento de ligação entre segmentos da sequência da leitura da agenda.



FIGURA 3.26 – Maria Thereza, filha de Gladys, fuma e dirige olhar para a câmera.



FIGURA 3.27 – “É uma boa frase, né?”, indaga Gladys àqueles que filmam.



FIGURA 3.28 – Ao repetir outra frase, a atriz busca o olhar de alguém no extracampo.



FIGURA 3.29– Enquanto lê a anotação irreverente, dirige fala para aqueles que filmam.



FIGURA 3.30 – Depois, ao repetir de cor, parece lançar o poema ao espectador.

Com o baseado na mão, Gladys e Gaitán produzem uma sequência capaz de evocar, no espectador, pequenos instantes de alteração, nos quais é possível afetar-se pelo prazer de saborear uma frase inesperada, um pensamento irreverente, as sonoridades de um poema falado mais de uma vez, a intensidade dos olhares e gestos expressivos da atriz: “Pra ser parecido, tem que ser muito diferente. É uma boa frase, né?”, pergunta Gladys àqueles que filmam (Figura 3.27), impressionada com a resposta de Caetano Veloso à pergunta de Zuenir Ventura sobre a possibilidade de haver um ano semelhante a 1968. “Aqui tem outra frase que

eu gosto, que eu não sei de quem é, que é assim: o que me sustenta é a minha resistência”, diz, mirando seriamente alguém à esquerda do extracampo (Figura 3.28), depois novamente para aqueles que filmam; “Um fã passou e falou: Maria Gladys, ícone da cultura carioca, Cazuzza, Pizzaria Guanabara”, lê, divertindo-se com o que ouvira de um transeunte enquanto tomava um chope; “Sorte dá muito trabalho. Boa, né?”, indaga aos que estão atrás da câmera, já no quarto a fumar o baseado, após repetir a frase atribuída ao então ministro Celso Amorim. “Me sentindo uma fodida, desgostosa da vida, chorar, chorar, bebendo Stella Artois”, repete para a câmera no segmento sobre o qual já discorremos no início deste texto. “Milagre. Tava assim morta, mortinha. Caidança, caidinha. Chapada, chapadinha. Toca o telefone. TV Globo, trabalho com um bom amigo, Papinha⁴⁶”, recita animada; primeiro, lendo a anotação na agenda – mas sempre buscando a câmera e evocando aqueles que estão no antecampo (Figura 3.29) –, depois recitando-o de cor e diretamente para a câmera, como se lançasse o poema ao espectador (Figura 3.30). É como se, junto à personagem, também pudéssemos “ficar chapados” com esses momentos mais íntimos que a atriz compartilha com aqueles que filmam.

No decorrer da sequência, a cena se amplia ainda mais com a conversa sobre o bloco de carnaval Me Beija Que Eu Sou Cineasta. “Vamos fazer essa foto, eu e Saraceni, no Carnaval”, propõe a atriz, mostrando uma imagem recortada de jornal e colada na agenda. “Ah, lá do que eu tava?”, pergunta a voz feminina oriunda do antecampo que, intuímos, corresponde à voz da cineasta (Figura 3.31). “Ah, sim, claro! Ô bloco bom...”, responde Gladys, sorridente. “Muito bom, eu dancei muito”, concorda a cineasta, no momento mesmo em que há um corte. Encavalada com o som da frase anterior, ouvimos outra pergunta: “Você não beijou nenhum cineasta?”. Séria, o olhar concentrado nessa mulher que não vemos, Gladys responde: “No bloco Me Beija Que Eu Sou Cineasta, não!”. Há um breve silêncio no qual o olhar de Gladys mantém-se fixo em sua interlocutora, como que a aguardar a continuidade da conversa (Figura 3.32). A pergunta não tarda, em tom bem-humorado: “Mas você já namorou com cineasta?” (Figura 3.33). O rosto da atriz se ilumina e adquire uma expressão de deleite. Ela mira a câmera e, antes de cair em gargalhada, confessa: “Muitos cineastas...” (Figura 3.34). Mesmo que surja discretamente no filme, a passagem evidencia não apenas o vínculo existente entre personagem e cineasta, mas também a cumplicidade que, em cena, desenvolve-se entre ambas.

⁴⁶ Papinha é o apelido de Rogério Gomes, diretor de novelas e outros programas da TV Globo.

Há um corte, e um tom nostálgico invade a cena. Gladys recita um poema-homenagem ao Leblon. Após uma breve inserção, pela montagem, de uma cena de um filme com Gladys, ela conversa com a cineasta sobre solidão: “Eu tenho muitos amigos, sim. Mas a vida é solitária”. “Por que solitária?”, pergunta Paula. Gladys diz que, mesmo tendo muitos amigos, é difícil encontrá-los, estar com eles. “Na verdade ando só com a Aninha... Eu, Aninha e Tereza...”. Dirigindo-se àqueles que estão no antecampo, Gladys deixa ainda mais claro o vínculo que mantém com a cineasta e com a equipe, para além do filme: “Aí encontro vocês e acontece o negócio”. Antes de o plano terminar, Gladys afirma que, mesmo sem muitas companhias, desenvolveu autonomia suficiente para sair sozinha em busca de diversão. É o fim de uma sequência que explicita as interações entre filmada e aqueles que filma, revela que o filme é também guiado pelos desejos da atriz (que constantemente propõe situações a serem filmadas), e que constrói um espaço/tempo de descontração e intimidade com a personagem bastante diferente de boa parte do filme, em que as cenas com Gladys revelam gestos bastante dirigidos e, muitas vezes, engessados.

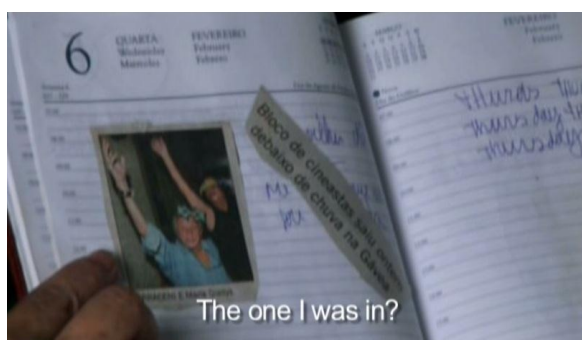


FIGURA 3.31 – Ouvimos cineasta interagir com Gladys sobre bloco de carnaval.



FIGURA 3.32 – Gladys aguarda interlocutora continuar conversa.



FIGURA 3.33 – “Mas você já namorou com cineasta?”, ouvimos aquela que filma perguntar.



FIGURA 3.34 – “Muitos cineastas!”, responde Gladys, animada.

3.2.3 A hóspede que dirige a anfitriã

“Agora, vira lentamente e começa a falar o texto”. A voz, de timbre delicado, surge sobreposta ao final de uma sequência de um filme antigo com Gladys. Inicialmente sem coincidir com as imagens do filme citado, a voz adquire um novo status quando há o corte para a imagem seguinte, na qual aparece o rosto de Gladys, visível atrás de um tecido estampado (novamente os anteparos entre a personagem e a câmera). Com o mar ao fundo, Gladys mira a câmera. Se não é possível localizar a origem da voz naquilo que vemos em quadro, sabemos que sua fonte corresponde à cineasta, a interagir com Gladys.

Essa breve passagem em que ouvimos a voz de comando da cineasta a orientar a ação de Gladys explicita a presença em cena daquela que filma. Na disposição da *mise-en-scène* de *Vida*, a cineasta, apesar de se manter no antecampo, faz-se sentir como alguém que organiza cenas nas quais Maria Gladys é continuamente convocada a atuar. É difícil não perceber a visitante/cineasta a orientar a personagem em quadro, verdadeiramente dirigindo a atriz em cenas que explicitam seu processo de construção.

Desde o início de *Vida*, fica claro que a opção da cineasta é fugir de um registro restrito à observação dos personagens. Muito pelo contrário, a câmera instala-se como catalisadora de falas, gestos e olhares daqueles que compõem a cena. São raros os momentos de *Vida* em que é possível, para o espectador, sentir a câmera menos presente, ou as personagens menos conscientes da existência da câmera. Definitivamente, não estamos em um filme em que a presença do aparato cinematográfico e daqueles que filmam pretenda ocupar um espaço sem deixar-se perceber. Do início ao fim do filme, Gladys e as outras personagens (pai, filha) falam para a câmera e reagem diante da sua presença, com olhares e gestos. Queremos dizer que, para além da cineasta atrás da câmera ou de alguém que eventualmente sustente o aparato de filmar, é com a própria câmera que Maria Gladys está constantemente jogando. Essa relação direta com a objetiva parece visar explicitamente ao espectador, a quem essa atuação efetivamente se destina.

A atuação para a câmera parece central no projeto concebido pela cineasta e pela atriz para que o filme aconteça. Como resultado, em muitas passagens é o excesso de atuação que dá a tônica do filme. Se isso é bom, por convocar a atenção do espectador quanto aos recursos empregados para organizar o filme, há também a parte negativa: um esgotamento que, aos poucos, vai-se produzindo nesse jogo com a câmera.

Esgotamento de Gladys, que aparece em diversos momentos não tão à vontade em cenas colocadas em jogo pela filmagem, como na sequência em que espera o trem na estação, em diversas passagens da sequência em que perambula pelo mirante ao som de música de Ava Rocha, e até mesmo em alguns instantes da sequência em que dança com Maria Thereza, mais ao final do filme.

Esgotamento igualmente do espectador, excessivamente convocado pelos olhares e gestos dirigidos à câmera, que o impedem de dividir com aqueles que são filmados, principalmente Gladys e sua filha, algum momento que seja sentido como menos dirigido, menos produzido para a câmera. Em certas ocasiões instaura-se quase um desconforto, como se Gladys estivesse presa nesse jogo em que precisa constantemente atuar para a câmera, como se não restasse espaço para gestos e iniciativas improvisados.

3.2.4 O retrato a ser preenchido

Maria Gladys, a atriz. A atriz Maria Gladys. Maria Gladys e suas personagens. Maria Gladys, a personagem de um filme sobre Maria Gladys. Um mesmo rosto, máscaras diversas. Em *Vida*, o espectador é envolvido por essa multiplicidade de facetas e tipos que o rosto e o corpo de Maria Gladys assumiram e continuam a assumir, seja nos filmes a cujos trechos assistimos e que insinuam a presença significativa da atriz na trajetória do cinema brasileiro – marcadamente do cinema mais autoral, alternativo, se não marginal –, seja nas situações colocadas em cena pelas filmagens – momentos em que Gladys pode, além de escolher um modo de lembrar e contar passagens marcantes da própria história, relacionar-se com a câmera num incessante jogo de gestos e olhares. Nesse jogo estabelecido entre a cineasta e a atriz, e também com o espectador, a câmera é não apenas o aparato que registra eventos, mas uma catalisadora das ações. Essa câmera que está sempre a mobilizar o olhar de Gladys não é uma câmera qualquer. É uma câmera atravessada por um investimento feito pela personagem (a atriz Maria Gladys) e aqueles que filmam (Paula Gaitán e uma equipe reduzida de pessoas que estiveram envolvidas na produção desse filme que é, a seu modo, uma homenagem à atriz). Se o filme investe em aspectos biográficos, de modo a montar um painel sobre a história de Maria Gladys, esse investimento está longe de passar pela clareza de informações que uma narrativa documentária mais tradicional poderia ter.

Interessa ao filme aventurar-se, junto com a atriz, por alguns espaços onde é possível relembrar momentos e estabelecer pontes com paisagens da infância e adolescência: viajar de

trem observando a paisagem do subúrbio pela janela, caminhar pela estação próxima à Ponte de Méier, onde Gladys pegava o trem para o colégio em Piedade e onde se localizavam os três cinemas – atualmente desativados – nos quais ela assistiu aos primeiros filmes de sua vida. Entre essas deambulações, situações são produzidas para a câmera: as caminhadas na estação de trem, um mirante de onde é possível ver a paisagem do Rio de Janeiro, um salão onde dança com a filha, mais ao final do filme. Ao mostrá-la em casa, o filme também mostra aqueles que vivem com Gladys: o pai já idoso, única pessoa a falar sobre Gladys no filme, e a filha mais nova, Maria Thereza.

Mesmo carregado de afetos, o filme, contudo, não oferece acesso facilitado a Gladys (e, ainda mais, ao pai e a Maria Thereza), mesmo quando ela é filmada no espaço caseiro. Imaginamos que isso ocorra menos pela personagem em si, cuja personalidade irreverente e repertório de histórias certamente produziriam algo menos engessado, e mais pela cineasta, que opta em fazer com a atriz um tipo de filme que em raras ocasiões (como na sequência da agenda) recua dos procedimentos que insistentemente impõem barreiras entre o espectador e a personagem. Se há amizade entre as duas mulheres que constroem a cena, essa proximidade não redundaria em uma relação que é facilmente apreendida pelo espectador. Apesar de conhecermos um pouco sobre Gladys pelo filme, o jogo incessante de mediações não facilita o acesso do espectador à personagem, e grande parte dos materiais de arquivo mobilizados pela cineasta na montagem permanece como enigma a ser decifrado. Ao analisar os “liames entre memória e história” em alguns documentários brasileiros recentes, Cláudia Mesquita nota que, em *Vida*, “os arquivos (as imagens do passado) não estão investidos de um papel ilustrativo (...) e são tomad[o]s como objeto ou matéria para criação de procedimentos estéticos pela cineasta-retratista” (MESQUITA, 2010, p. 117). Mesquita comenta que a sequência inicial do filme, na qual vemos o cobrir e descobrir (pela cortina que metaforicamente produz o lampejar da memória) de diferentes fotografias (de membros da família e do passado de Gladys), sugere “desvelamento momentâneo, espreita fugaz, entrever”. Ao discorrer sobre o final da sequência, quando vemos apenas a moldura vazia de um porta-retratos, Mesquita indaga: “Impossibilidade do retrato, ou retrato a preencher a partir da relação contingente e criativa que o filme (que ali se inicia) vai erigir e reportar?” (MESQUITA, 2010, p. 117). Se o filme se recusa a elaborar um relato simplificado que

sintetize a trajetória⁴⁷ da atriz ou que facilite um acesso mais direto à personagem (sua história e sua presença na história de um cinema brasileiro ainda bastante desconhecidas), a imagem do menino a segurar uma fotografia de Gladys, já quase ao final do filme, parece lançar uma esperança de que os fragmentos de memória ativados em *Vida* possam se atualizar no interesse das novas gerações em também descobrir, no presente, os rastros deixados pela presença da atriz.

⁴⁷ Apesar de oferecer pistas sobre a presença da atriz na trajetória do cinema brasileiro desde a década de 1950, através de diversos trechos de cenas com Gladys dispostos na montagem, é curioso atentar que não interessa ao filme mobilizar imagens de arquivo relacionadas à carreira de Gladys na televisão.

CAPÍTULO IV

O LIMIAR



FIGURA 4.1 – Um olhar que se transforma no plano e amplia a cena...



FIGURA 4.2 – ... busca adesão daqueles que filmam.



FIGURA 4.3 – Correspondência entre os olhares.



FIGURA 4.4 – Alegria!

4.1 Olhares Que Se Encontram

Estamos no espaço da casa. Como visitantes que ocupam um novo habitat, ouvimos a polifonia de ruídos e burburinhos que compõem uma cena doméstica, ainda não tomada pela impessoalidade ou “povoada pela televisão, solidão e violência” (LOPES, 2007, p. 116). Alessandra e Paloma se aprontam para o “mexe”⁴⁸. Testam a maquiagem e se olham em espelhos improvisados. A pequena Ingrid, filha de Alessandra, movimenta-se pelo quarto, repetindo a palavra “homem”, após ouvir a mãe falar que as espinhas no corpo eram sinal de que o filho que carregava seria do sexo masculino. Em outro quarto da casa, Valdênia⁴⁹ também se olha no espelho que restou do estojo de maquiagem. Dobra uma calça, sentada na cama. Parece esperar por algo. Toca⁵⁰ entra no quarto, o cabelo arrumado. Alessandra e Paloma vêm atrás. A câmera observa as moças no mesmo enquadramento e sem cortes – Val em primeiro plano, as demais personagens ao fundo. Toca diz que Derley está no “mexe” e que aguarda por Val. Val aparenta duvidar da informação de que Derley, pai do filho que espera, estaria no bar. Alessandra agita-se, provocativa: “Não falei? Não falei?”. Elas riem, estimuladas pela situação que imaginam se desenhar. Val também ri, olhando para as moças, e depois lança um olhar em direção ao antecampo, esse espaço fora de quadro, mas não fora de cena. Sentimos que há outras pessoas do lado de cá da câmera a compartilhar a situação que vemos se desenvolver. Guardemos esse olhar (Figura 4.1).

Enquanto as meninas, eufóricas, provocam Val, incentivando-a a trocar de roupa e ir para o “mexe” encontrar-se com Derley, os olhos da personagem encaram a câmera e, em seguida, passeiam pelo espaço ao redor. Visivelmente feliz, a personagem controla o sorriso e busca aparentar tranquilidade. “Hoje não!”, responde às amigas, procurando demonstrar que a presença de Derley nos arredores não seria o suficiente para tirá-la de casa.

As garotas deixam o quarto e ficam perto da soleira da casa. Val chama por Toca e, procurando aparentar pouco interesse em relação ao homem pelo qual as meninas torcem para que ela encontre, recomenda à amiga avisar que Nacípio telefonara pedindo para Derley entrar em contato. Da soleira, sem titubear, Toca retruca: “Você dá a ele o recado!”, deixando a casa. Alessandra e Paloma continuam ao pé da porta, conversando. Pensativa, aparentando

⁴⁸ Modo como as moças se referem ao bar dos arredores, onde dançam e se divertem. Essa palavra, dentre outras variações regionais do uso da língua, já aponta para as operações criativas realizadas por praticantes (a partir da acepção de Certeau).

⁴⁹ Apelido pelo qual Valdênia é invocada pelas moças do filme e que, a partir deste ponto, utilizaremos para nos referir à personagem.

⁵⁰ Apelido pelo qual a personagem Shirlene é constantemente chamada.

não saber ao certo como proceder, Val procura algo para olhar nas paredes, no chão. Subitamente, seus olhos movem-se outra vez em direção ao espaço que não vemos, nas contiguidades de onde está posicionada a câmera.

Esse olhar, inicialmente sério e distante (Figura 4.2), se transformará quando encontrar o olhar de alguém que está no antecampo (Figura 4.3). Esse alguém com quem Val cruza um olhar cúmplice e que desencadeará uma explosão de risos altos de alegria (Figura 4.4), acreditamos, trata-se da realizadora do filme, Marília Rocha, que, junto com equipe e equipamento de filmagem, instala-se por algum tempo na casa e em outros espaços onde vivem e por onde transitam as personagens. Ao compartilhar provisoriamente (em decorrência das filmagens) um mesmo tempo e espaço, nesse e em outros momentos de *A falta que me faz* (2010), em maior ou menor intensidade, cineasta (e equipe) e aquelas que são filmadas desenvolvem uma relação de hospitalidade no limiar.

A ideia de limiar foi tomada em nossa tese a partir da leitura que Jeanne Marie Gagnebin faz dos conceitos de limiar e fronteira nas *Passagens* de Walter Benjamin. De acordo com Gagnebin (in OTTE, SEDLMAYER & CORNELSEN, 2010, p. 13-14),

o conceito de fronteira, de limite (*Grenze*) (...) contém e mantém algo, evitando seu transbordar, isto é, define seus limites não só como os contornos de um território, mas também como as limitações do seu domínio. (...) O conceito de *Schwelle*, limiar, soleira, umbral, *seuil* (...) se inscreve de antemão num registro mais amplo, registro de movimento, registro de ultrapassagem, de “passagens”, justamente de transições.

Assim, “o limiar não faz só separar dois territórios (como a fronteira), mas permite a transição, de duração variável, entre esses dois territórios.” (GAGNEBIN in OTTE, SEDLMAYER & CORNELSEN, 2010, p. 13-14). No filme, cineasta e personagens filmadas travam uma relação de hospitalidade, no limiar entre a proximidade e a distância. As diferenças entre elas não desaparecem, mas também não impossibilitam o encontro de mundos, a troca de experiências, os afetos compartilhados. Sabemos que a noção de limiar tem uma dimensão muito peculiar em Walter Benjamin. Isso, contudo, não nos impede de tomar a noção com liberdade para nos referirmos a essa variação da cena da hospitalidade. Estar no limiar é uma situação intimamente associada à noção mesma de hospitalidade, visto que, ao dividir um mesmo espaço, hóspede e anfitrião estão implicados em um jogo entre o desejo de integração e o respeito à alteridade, entre a absorção e a rejeição do hóspede. Entretanto, nem toda cena de hospitalidade inscreve uma relação no limiar.

4.1.1 Acolher o cotidiano

Em *A falta que me faz*, o cotidiano é colocado em cena. Modos de habitar, de narrar, de ocupar o espaço, de constituir laços de sociabilidade e de afetividade se presentificam na escritura do filme. Somos introduzidos no espaço das experiências cotidianas de cinco jovens, moradoras da comunidade de Curralinho, no interior mineiro, próximo a Diamantina, região da Serra do Espinhaço (que aparecerá, imponente, nos belos e longos planos da paisagem). São as histórias e o convívio de Valdênia Ribeiro, Alessandra Ribeiro, Priscila Rodrigues, Shirlene Rodrigues (Toca) e Paloma Campos – que se encontram no limiar⁵¹ entre a juventude e a vida adulta – que guiarão a narrativa. O filme faz uma articulação livre entre momentos de escuta e interação com as personagens e momentos em que as acompanha e observa em meio aos afazeres cotidianos e nos espaços pelos quais circulam. Lembramo-nos das considerações de Certeau (2009, p. 166-167) acerca do caminhar como prática do espaço quando assistimos às passagens do filme em que as moças trilham caminhos sinuosos entre as rochas que compõem a geografia da região em que vivem. Espaço geográfico que, no filme, parece dizer algo sobre “o isolamento imposto pela paisagem e a dureza (bela e admirável) do caráter e da personalidade das meninas” (DUMANS, 2012, p. 143).

Em relação ao espaço da casa, é admirável o modo como o filme adentra aos poucos, e com alguma intimidade, os espaços domésticos. De modo discreto, como um visitante que tivesse sido “explícita e livremente convidado a entrar” (CERTEAU, GIARD, MAYOL, 2009, p. 203), a câmera se aproxima das personagens em ambientes como o quarto e a sala: observa uma das meninas deitada na cama ouvindo música no aparelho de som, outra servindo café para homens que fazem reparos na cozinha, contempla a sala com a televisão desligada (nas duas ou três cenas em que aparece em quadro, o aparelho televisivo nunca está ligado) enquanto várias delas dançam etc. Esse cotidiano que o filme nos apresenta é marcado

⁵¹ Gagnebin comenta, ao falar sobre as experiências liminares, que Walter Benjamin, a partir de Arnold Van Gennep, demarca os “ritos de passagem” como momentos em que experiências liminares (Schwellenerfahrungen) ainda podem ser vivenciadas. De acordo com a autora, Van Gennep “distingue três tipos de ritos de passagem: os de separação (por exemplo, a maior parte dos ritos funerários), os de agregação (quando, por exemplo, uma pessoa passa de um grupo a outro através do casamento) e os ritos de ‘margem’, ou, dirá um antropólogo posterior, Victor Turner, de liminar. Esses ritos de liminar designam rituais ligados a períodos de transformação, períodos marginais em relação aos estados mais longos, mas, simultaneamente, essenciais, porque permitem atravessar um limiar, deixar um território estável e penetrar num outro; são ligados à puberdade e, segundo Benjamin, também ao nascer e ao morrer.” (GAGNEBIN in OTTE, SEDLMAYER & CORNELSEN, 2010, p. 15-16)

por uma temporalidade densa, longa, ocupada por silêncios, durações, pausas e reticências. Essa partilha de espaços e tempos que se tornam visíveis pelo modo como *A falta que me faz* efetiva uma inscrição do cotidiano doméstico e das experiências das personagens permite-nos pensar em uma poética do cotidiano, conforme propõe Denilson Lopes (2007, p. 24). Para o autor, “é justamente no cotidiano, no detalhe, no incidente, no menor, que residirá o espaço da resistência, da diferença” (LOPES, 2007, p. 40).

O interesse do filme pelos modos com que as moças ocupam a casa nos leva a pensar na atualização de uma “linhagem que retrata a casa marcada pela delicadeza e pela leveza” e também “como espaço de resistência, mundo afetivo em oposição ao mundo masculino do trabalho, impessoal, capitalista” (LOPES, 2007, p. 116). Ao produzir o encontro entre cineasta (e equipe) e as moças de Currelino, o filme exhibe a riqueza sensível da vida comum, manifesta, por exemplo, na relação das personagens com a música.

A música – que cifra algo das experiências e do imaginário das personagens – surge logo na abertura do filme, nos planos que exibem detalhes dos colares, medalhinhas e marcas tatuadas no corpo. Nessa breve sequência, acompanhando as imagens fixas, ouviremos uma voz feminina (uma das personagens do filme) entoar, quase como que em um sussurro, a música *Cena de um filme* do cantor Eduardo Costa. Esse início já traz o tom intenso e fugaz das histórias amorosas vividas (e contadas ou insinuadas) pelas personagens: “eu amei um alguém que me amou pra valer; (...) um amor desse jeito eu nunca vi igual; (...) transformou meus desejos em realidade; e agora se foi me deixando saudade; (...) eu só amei essa mulher na minha vida...”. Em outras sequências do filme, descobriremos que elas têm predileção pelas músicas de Eduardo Costa, conhecido pelas composições românticas. O imaginário da canção popular dedicada às perdas amorosas está bem presente no espaço doméstico, seja através da reprodução das músicas no aparelho de som, seja nas inscrições feitas pelas meninas nas paredes da casa. O gesto de inscrever, nas paredes da casa, letras musicais e versos que as meninas compõem manifesta os anseios da idade, a intensidade e as dores da paixão.

Além dessa colocação em cena das personagens no espaço da casa e arredores, interessa-nos apontar como o filme produz uma relação de hospitalidade no limiar entre os mundos da cineasta e das personagens filmadas. Indagamos: como a *mise-en-scène* do filme de Marília Rocha inscreve essa copresença de anfitriões (personagens filmadas no espaço da

casa e arredores) e visitantes (cineasta e equipe, que são, de algum modo, recebidos nesses espaços das personagens)?

4.1.2 A hospitalidade no limiar

Como dado extrafílmico que se insinua em diversas passagens do filme, sabemos que há, de partida, diferenças entre as experiências daqueles que filmam e daquelas que são filmadas: cineasta e equipe vêm da cidade grande e pertencem a um universo econômico-cultural bastante diverso do das moças do filme, que residem em habitações simples – senão precárias – na pequena comunidade de Currálinho. Intuímos que essas diferenças produzem uma distância inevitável entre a diretora e aquelas que são filmadas. Ambas as partes terão de lidar com essa diferença no presente das filmagens, no momento mesmo em que o filme vai se fazendo nesses espaços transitoriamente partilhados pelas anfitriãs com a equipe que as filma. A regulação entre distância e proximidade é que produz essa hospitalidade no limiar, que deixa marcas no filme.

Na condição de anfitriãs, as moças de Currálinho oferecem uma bela acolhida àqueles que filmam, compartilhando com eles o espaço de suas casas e também das redondezas, onde exercitam suas tarefas cotidianas (a colheita das sempre-vivas, o corte e cata de lenha para abastecer o fogão, a lavagem de roupa e da louça), bem como os momentos de distração (os passeios nas cercanias da represa, as conversas no entorno de Currálinho, as idas ao “mexe”). Além de conceder à cineasta e equipe a entrada nesse espaço doméstico e, até certo ponto, íntimo mesmo, essas anfitriãs conquistam, em suas *auto-mise-en-scènes*, um espaço em cena, mobilizando cineasta, equipe e também espectadores a compartilhar suas invenções, dúvidas e expectativas.

Na condição de hóspedes e visitantes, gratas à acolhida por parte das personagens, cineasta e equipe produzem uma delicada inscrição desse cotidiano, combinando passagens mais leves a outras nas quais percebemos as dificuldades existentes na vida dessas meninas. Em um movimento recíproco, a *mise-en-scène* do filme retribui a acolhida das personagens, abrindo-se para que estas possam se colocar em cena e produzir suas fabulações em torno de pequenas, mas potentes aspirações da vida cotidiana. O que é significativo em *A falta que me faz* é que as marcas dessa abertura para aquelas que são filmadas são reforçadas justamente nas passagens em que irrompe o espaço ocupado por aqueles que filmam (a diretora e sua

equipe). Esse espaço, que não vemos, é essencial para a constituição da cena que o filme produz.

Retornemos à sequência apresentada na introdução deste texto. Val hesita em demonstrar alegria ao saber que Derley, o pai do filho que espera, está no “mexe”. Entretanto, quando seus olhos cruzam com os olhos de quem está do lado de cá da câmera, há uma faísca que desencadeia a explosão de alegria na personagem, que ri alto, a ponto de uma das amigas dizer: “Valdênia tá ficando doida!”. Nessa passagem, a discreta incidência do fora de campo nega os procedimentos que buscam a invisibilidade e a não intervenção da cineasta na cena.

Essa incidência do fora de campo no campo se faz de modo contínuo e crescente, desde as primeiras cenas do filme, quando a câmera parece se limitar a um olhar exclusivamente observativo, acompanhando a festa onde as meninas dançam e o momento em que Priscila tatua a perna. É nessa cena que percebemos a primeira aparição da cineasta, que não chega a entrar no quadro. Limita-se ao fora de campo, lançando perguntas às personagens ou conversando com elas. Na primeira vez que ouvimos a cineasta, ela pergunta a Priscila onde ela fizera a tatuagem do namorado Roberto: “Você fez no peito?”. A partir daí, e em diversos outros momentos do filme, ouviremos a cineasta estimular as meninas a falarem sobre assuntos específicos.

A presença da cineasta (e sua equipe) no fora de campo não se limitará ao jogo de estímulo-resposta comumente associado à entrevista. Aos poucos, uma relação de proximidade se desenvolve entre a cineasta e as personagens do filme, permitindo que a interação se dê de forma reversível, trazendo para o dentro de cena a cineasta e sua equipe (mas não para dentro do quadro, no caso da cineasta). Tais momentos colocam em cena uma relação de hospitalidade no limiar, na qual se explicitam ora aproximações, ora distanciamentos, entre aquelas que compõem a cena.

Essa hospitalidade no limiar vai se fortalecendo em outras passagens do filme nos quais cineasta, equipe e personagens filmados (e por que não nós também?) se veem envolvidos em um encontro partilhado. Em uma dessas passagens, estamos no quarto de Val. Ela dobra fraldas. Do fora de campo, a cineasta pergunta quantas fraldas ela já tinha para o enxoval. “Uma... duas... três!”, responde a personagem. Marília pergunta quais roupas do bebê Val mais gostara. Logo depois, enquanto Val mostra suas preferências, Marília indaga: “E quem que vai ser a madrinha?”. Val responde: “Eu não escolhi ainda não”. Há um corte. A câmera se concentra em Val: “Quem sabe você tá na lista?”, diz, olhando na direção de

Marília (Figura 4.5). Os olhos de Val saem de Marília e procuram aprovação em um ponto, no fora de campo: “Não é não?”, questiona, rindo. Volta para a atividade de dobrar as roupas. “Se ela quiser...”, continua Val, voltando-se novamente para Marília: “Né?”. Há silêncio no fora de campo. Val continua a organizar o enxoval que está preparando para o bebê. Depois de algum tempo, a câmera se detém em um pequeno caderno de anotações, onde Val lê nomes prováveis para o filho ou filha que espera. Entre os nomes pronunciados, está “Marília”. Ao proferi-lo, Val sorri para a cineasta: “Oh, até o seu nome”, exclama (Figura 4.6). Ao continuar a leitura do caderninho, surge o nome de outra pessoa da equipe. Novamente Val demonstra surpresa, olhando para o fora de campo, à esquerda. Marília interrompe a leitura, indagando se Val já havia mostrado a lista para Derley. Val diz que não e amontoa todas as roupas, rindo.



FIGURA 4.5 – “Quem sabe você tá na lista?”, diz Val para Marília. Silêncio no fora de campo.



FIGURA 4.6 – Val ri para Marília ao ler nome da cineasta na lista de possíveis nomes para o bebê.



FIGURA 4.7 – Marília conversa com Alessandra e Paloma.



FIGURA 4.8 – Ao final da sequência, plano persiste e acompanha silêncio da personagem.

A interação entre Val, Marília e a equipe amplia o espaço da cena, trazendo o fora de campo para dentro da cena. A maneira como a fala é distribuída na cena (dentro e fora de campo) faz com que os lugares de entrevistador/entrevistado, tão recorrentes em tantos documentários, sejam modificados. Algo novo acontece a partir dessas interações. Val, ao responder que Marília estaria entre as pessoas que cogitava para madrinha da criança que

espera, manifesta o desejo de estreitar a relação com a cineasta e sua equipe. Ainda que só possamos inferir as atitudes da cineasta e da equipe pelo que estas desencadeiam em Val, notamos que os dois lados buscam a reciprocidade. Ambos os lados negociam sua entrada e entrega ao encontro que o filme constrói, pouco a pouco. Como assinala André Brasil (2013, p. 8),

entre outras qualidades do filme, destaca-se a opção por manter na montagem os movimentos de aproximação, de recuo, de hesitação e de desconcerto entre a diretora e as personagens. Ali a relação não é exatamente conflituosa, mas algo no interior do filme se inquieta.

Nessa sequência, como há uma relação de hospitalidade no limiar entre cineasta e personagens filmadas, mantém-se certo recuo que preserva ambas as partes das armadilhas de uma identificação que apagaria as diferenças entre quem filma e quem é filmado. O limiar permite que a alteridade se mantenha, mas não sob o modo de uma fronteira.

4.1.3 Variações da cena

“É bom, menina, casar...”, diz a cineasta, fora de quadro, a conversar com Paloma, deitada na cama, mais ao fundo do quadro, e Alessandra, sentada mais à frente, à esquerda. Estamos no quarto de Alessandra. A fotografia do filme contrasta o escuro do lado para o qual o corpo da personagem está voltado com alguma luminosidade, refletida na parede ao fundo, vinda de uma janela que não vemos. A fala da cineasta surge no prolongamento de uma longa sequência que se passa nesse quarto, iniciada com uma pergunta de Marília sobre o pai de Alessandra (Figura 4.7), garimpeiro, como muitos homens da região, que morreram em decorrência de doença de Chagas. Após esse segmento em que falam sobre o pai de Alessandra, a conversa muda de rumo e Marília pergunta às moças se elas pretendem se casar. Sem pensar muito, ambas respondem que não; primeiro Paloma, depois Priscila, que completa: “Nós gosta mais é de farra, ficar só ni farra, né Paloma?”. Há um longo silêncio, Paloma permanece deitada, o rosto coberto pelo braço, Alessandra mantém-se virada para o lado esquerdo, vemos apenas o perfil de seu rosto quase oculto na área escura do quadro. A cineasta rompe o silêncio e dirige-se apenas a Alessandra: “Mas você quer ficar morando com a sua mãe o resto da vida?”. A personagem, ocupada com as unhas das mãos, não demora a responder: “O resto da vida, não. Mas eu não quero casar, não. Agora, agora, não”. Ao fundo, é possível ouvir Ingrid, filha de Alessandra, talvez no quarto vizinho. Alguns segundos de silêncio são quebrados pela afirmação de Marília (“É bom, menina, casar...”). Antes mesmo

de ouvir o conselho da cineasta, Alessandra interrompe e assevera: “Casamento prende a gente, também... E assim não dá, não. Dá certo, não. Amigar, piorou. Talvez um dia a gente case, né...”, diz sorrindo. Paloma também ri, revirando-se na cama. As duas divertem-se, enquanto Alessandra continua a elaborar suas impressões sobre casamento: “Tem muita gente casando aí que tá é sofrendo, né Paloma?”. Marília volta a indagar: “Sofrendo por quê?”. Alessandra, em uma fala aparentemente brincalhona, sempre buscando a adesão de Paloma, responde que é difícil dividir a casa com um homem que chega alcoolizado. Ela e Paloma, em meio aos risos, lembram-se do pai, que, bêbado, corria atrás da mãe com uma foice, ameaçando matá-la, fazendo com que todos na casa despertassem no meio da noite. “Nossa Senhora!”, Alessandra suspira, olhando para o chão, enquanto o plano persiste em sua duração, deixando alguns momentos de silêncio para finalizar essa sequência no quarto (Figura 4.8).

Além de promover a aproximação espacial e afetiva entre cineasta (e equipe) e personagens filmadas, essa cena reforça o interesse do filme em abordar a transição das personagens para a vida adulta: o que esperam da vida, se querem sair da casa dos pais, se pretendem amigar, casar etc. Nessa e em outras passagens do filme, a cineasta está especialmente interessada em saber se as meninas desejam encontrar um companheiro, visto que algumas das personagens (Val e Alessandra) estão grávidas de homens aparentemente pouco comprometidos com uma relação mais duradoura. Entretanto, esse interesse de Marília está distante das expectativas das personagens, que, em contraste com as relações estáveis aparentemente almejadas por Marília, vivem os amores que lhes são possíveis, da maneira como lhes é possível. Em algumas conversas, as falas de Marília acabam por estimular as personagens a falar coisas sobre as quais elas não têm muita convicção. Se essas passagens revelam tentativas da cineasta, ainda sem muita intimidade com as personagens, de não deixar a conversa cessar, elas reforçam como são distintos os modos de pensar daquelas que compõem a cena. Ao elaborarem suas falas, as moças oferecem a Marília e também ao espectador outras maneiras de encarar a vida, os relacionamentos, o futuro. Contrariando uma adesão imediata às sugestões e conselhos da cineasta, distanciados de suas experiências concretas, as personagens, na emergência de cada conversa face a face, criam modos de afirmar aquilo que, mesmo que provisoriamente, pensam.

Vejam os que acontece em outra passagem, mais ao início do filme, com a personagem Valdênia. Trata-se da primeira sequência no interior da casa de Val. É também a

primeira cuja interação se desenvolve a partir de uma questão lançada por Marília (que não vemos): “Ô Valdênia, fala a verdade: você acha que alguém se mata por amor?”. Antes da questão, entretanto, a cena iniciara-se com uma espécie de tempo morto (como aqueles que antecedem os momentos de filmagem), ocasião em que Val parece aguardar para que algo aconteça (alguma indicação, daqueles que filmam, de que a filmagem começara, provavelmente). Com a pergunta de Marília, Val ri, sentada em uma cadeira de frente para a câmera. Replica a pergunta de Marília a Priscila, que não vemos em quadro, mas que sabemos, pelo movimento do rosto e da cabeça de Val, estar ao lado, aparentemente na cozinha, da qual vemos apenas uma parte, à direita do enquadramento. Ouvimos a voz de Priscila (e também uma voz masculina) enquanto Val continua a responder, sempre em meio aos risos, contando a Marília das tentativas de suicídio de Priscila e de outras meninas das redondezas, todas motivadas por amores intensos. Depois de lançar a pergunta sobre “tentar se matar” para o homem que está no cômodo contíguo e do qual ouvimos apenas a voz, Val reage rapidamente à resposta e pousa o olhar no chão, balbuciando palavras e procurando algo para continuar a conversa. Ao fundo, no cômodo contíguo, sabemos pelo som, a conversa parece estar animada. “Se matar...”, balbucia Val, os olhos percorrendo o chão até se levantarem, como que buscando um horizonte.

Depois do corte que mostra a movimentação na cozinha, onde está Priscila, voltamos à conversa já em andamento entre Val e Marília. Sentimos que a personagem continua hesitante e tem dificuldades para elaborar uma fala contínua, sem interrupções (Figura 4.9). Enquadrada em plano próximo, a personagem continua a olhar para as bordas do quadro, como se buscasse algo. A conversa parece não fluir. Marília insiste: “Mas ele sabe que ocês tão grávidas?”. Val confirma. O plano dura e a conversa não se desenrola. Há um corte, nova pergunta de Marília: “E seu pai, se seu pai tivesse vivo?”. Outra personagem, Toca, que até então não havíamos nem visto nem ouvido, é convocada por Val para confirmar que o pai de Val aceitaria a gravidez (Figura 4.10). Ouvimos, sem entender muito bem, a resposta de Toca, rente à margem direita do quadro. Menos hesitante, Val comenta sobre as dificuldades da gravidez, a rejeição do corpo por alguns alimentos. “Não é não, Marília?”, devolve a personagem para a cineasta, dizendo que quando estivera em São Paulo havia passado mal em virtude da ingestão de alguma comida. Um novo silêncio é interrompido pela voz de Marília, perguntando a Val se ela já sabia da gravidez quando viajara a São Paulo. “Sabia não... Sabia não...”, retorna Val.



FIGURA 4.9 – Marília faz perguntas; fala de Val é repleta de silêncios.



FIGURA 4.10 – A cena para além do quadro: ouvimos Toca, no fora de campo, conversar com Val.



FIGURA 4.11 – Toca adentra o quadro e esclarece história que Marília não entendeu.



FIGURA 4.12 – O silêncio se impõe.

Nesse momento, ouvimos a voz de Toca, ainda ausente do quadro, animada: “Foi despedida, Marília!”. Val ri, confirmando a afirmação da amiga, que vai, lentamente, entrando em campo pelo lado direito do quadro (Figura 4.11), parando ao lado de Val e dirigindo a fala animada para a cineasta: “Foi a despedida dela!”. Nesse exato momento, Marília faz uma pergunta que, retrospectivamente, demonstra que a cineasta, apesar das várias perguntas que realizara no decorrer da sequência, não captara o sentido da “despedida” mencionada por Toca. “Despedida de solteira, em São Paulo?”. Ao que Toca responde: “Não, aqui. Ela despediu do Derley aqui e na hora que chegou lá, tinha surpresa pra ele” – a “surpresa” referindo-se ao bebê. A cineasta emite apenas um “Ah...” como que caindo em si, ciente da desatenção com o desenrolar da história. Toca move-se para o quarto do lado, enquanto Val, convicta, discorre sobre o desejo de que seu bebê nasça saudável. Ao final desse comentário, o plano persiste, Val retoma o olhar sério e pensativo, voltado para as mãos que se ocupam com o manuseio do que parece ser uma embalagem plástica de DVD. Novamente uma fala de Marília mobiliza o olhar da personagem. Dessa vez a cineasta pergunta sobre a reação de Derley ao saber da gravidez de Val, ao que ela responde que, não sem algum conflito, ele havia aceitado. Novo silêncio, e Val, como que querendo continuar a conversa, pergunta se Marília conhecia uma cidade da região. A resposta de Marília, negativa, não é suficiente para

continuar o diálogo, e os segundos restantes do plano detêm-se no olhar tímido de Val para a embalagem que manuseia, os lábios da personagem como que ensaiando uma pergunta que não vem (Figura 4.12). Entre pausas, silêncios, hesitações, visitante e anfitriãs vão, aos poucos, ensaiando uma conversa que, ainda que não encontre completa fluidez no decorrer dessa sequência, é fundamental para criar um avizinhamento entre aquelas que compõem a cena. Esse *estar entre* permite que os participantes do filme (cineasta, equipe, filmadas), dentro ou fora do campo, precipitem-se sobre a cena, como acontece, de modo memorável, na sequência com Alessandra.

4.1.4 A subversão da cena

Fora do espaço da casa, estamos com Alessandra no alto de um morro, lugar para onde ela gosta de ir para “ficar pensando no que a gente faz e no que não faz...”. A sequência se inicia com um diálogo em andamento entre Alessandra, Marília e outros membros da equipe, entre os quais o técnico de som, que participará ativamente do diálogo em questão. Com exceção de Alessandra, todas as outras pessoas que ouvimos no decorrer dessa sequência mantêm-se fora de quadro. A câmera fixa, posicionada inicialmente em enquadramento mais aberto e, no decorrer da sequência, em plano mais aproximado, detém-se em Alessandra, sentada, a paisagem rochosa ao fundo.

Se até esse momento a cineasta e os membros da equipe apareciam apenas reagindo a gestos ou questões pontuais desencadeados pelas personagens do filme, a sequência com Alessandra fará com que, pela primeira vez, sintamos a cineasta e membros da equipe serem realmente interpelados por uma das personagens, que passa “do registro afirmativo ou negativo, no qual costumam ser mantidos os entrevistados, para o interrogativo, prerrogativa dos entrevistadores” (BERNARDET, 2003, p. 290). Trata-se do momento em que o operador de som diz que não tem tempo para cultivar plantas ou criar um passarinho em casa. “Eu trabalho mais do que você, menina!”, assevera Canarinho. Imediatamente, o corpo de Alessandra responde, com um gestual que parece discordar da afirmação que ouvira. “Trabalha? Será? O que que ocê faz?” (figura 4.13). “Eu faço som pra filme”, replica o homem. Os gestos de Alessandra indicam que ela desconhece aquele tipo de trabalho. Sem pestanejar, ela pergunta o que é som para filme e questiona se teria a ver com “montar”, fazendo sinais com o braço que remetem, imaginamos, a uma fita rodando. Procurando não prolongar a situação, o técnico tenta explicar seu trabalho, utilizando o exemplo do filme a

que todos haviam assistido na noite anterior. “Não tinha som no filme?”, pergunta, enquanto Alessandra assente. “Eu faço esse som!”. Há uma breve hesitação da parte de Alessandra, que não para de questionar o técnico: “Mas você faz, assim, em casa... ou fora?”. Ele responde: “Na casa da minha mãe eu montei um lugar”. “Ah...”, diz, pensativa. “Ah, então você já tem um lugar próprio?”, pergunta mais uma vez. “Tenho”, pontua o técnico. A menção ao “próprio” parece satisfazer o interesse de Alessandra, que resolve fazer perguntas a outro membro da equipe.



FIGURA 4.13 – A cena reversível: Alessandra questiona Canarinho.



FIGURA 4.14 – Alessandra e Ivo conversam sobre trabalho enquanto vemos planos da paisagem.



FIGURA 4.15 – Alessandra surpreende-se com fala de Canarinho sobre casamentos.



FIGURA 4.16 – “Quem sabe, de vera, Marília?”. Alessandra pondera sobre sugestões da cineasta.

Depois Alessandra dirige questões para Ivo, o diretor de fotografia do filme. Conversam sobre o trabalho de ambos. Enquanto ouvimos a conversa, vemos planos que mostram a paisagem da região, o céu nublado, as nuvens em movimento (Figura 4.14). Após estas imagens, Canarinho volta a questionar Alessandra sobre um suposto admirador, Nacípio, com quem ela faz questão de dizer que “seu anjo da guarda não bate⁵²”. Marília pergunta sobre o pai de Ingrid, filha de Alessandra. Depois indaga se Alessandra deseja ficar junto do pai do menino (Alessandra, como Val, está grávida). Ela argumenta que “ele não sabe o que

⁵² Expressões como essas apontam para a riqueza que poderíamos explorar ao observar as artes de dizer cotidianas. No filme, são vários os momentos em que as personagens fazem uso inventivo da língua, donas de falas astuciosas.

ele quer da vida dele, eu já falei isso pra ele”. Depois conserta: “Eu também não devia falar que ele não sabe o que ele quer da vida, porque eu também nem eu não sei”. Há um longo silêncio, quebrado por Marília: “A gente vai ver, né... quem sabe a próxima vez quando a gente voltar...”. Alessandra demonstra contentamento: “É... quem sabe nós dois tá junto, quem sabe que não... Vamos ver o que é que o destino reservou pra nós...”, referindo-se ao rapaz. Novamente Alessandra conversa com o técnico de som, surpreendendo-se com o fato de ele ter se casado três vezes (Figura 4.15). Depois de se divertir com as histórias do homem, Alessandra retorna à cineasta, dessa vez referindo-se à possibilidade de um reencontro futuro com a equipe do filme, com Marília: “Quem sabe, de vera, Marília? O ano que vem nós estar junto... E se nós mudar? Aí não tem como, né?”, fala com pesar. “A gente vai lá visitar você, uai!”, responde prontamente a cineasta. “Ah, mas não acredito não...”, lamenta Alessandra, sorrindo com certa incredulidade. Faz uma breve pausa e finaliza: “Vamos ver o que é que o destino reservou...”, baixando a cabeça, pensativa (Figura 4.16).

Essa sequência mostra como a relação entre cineasta e personagens (cujas entregas, disponibilidades, afetos nunca estão garantidos *a priori*) está marcada pela hospitalidade no limiar. Nessas cenas no limiar, é possível ao filme

(...) constituir um território afetivo (um espaço de falta, de espera e de indefinição), do qual participam as personagens, e no qual a diretora explicita as próprias dúvidas (que se referem, reiteramos, à forma de “comparecimento” e aos limites que distinguiriam protocolos fílmicos e relações intersubjetivas). (BRASIL, 2013, p. 9)

Se em alguns momentos Alessandra e os membros da equipe parecem estar efetivamente próximos, contando causos e divertindo-se, em outras ocasiões o distanciamento se estabelece: aqueles que filmam e os que são filmados não habitam um mundo comum. Como apontou João Dumans, o filme de Marília “tem essa capacidade notável de retratar os limites e constrangimentos que a vida impõe às pessoas, mas sem com isso privá-las de sua liberdade” (DUMANS, 2012, p. 144).

4.1.5 No final, uma saudade



FIGURA 4.17 – Toca na garupa da moto.



FIGURA 4.18 – Vento no rosto, o som da moto a cortar a estrada.



FIGURA 4.19 – Sutil carinho

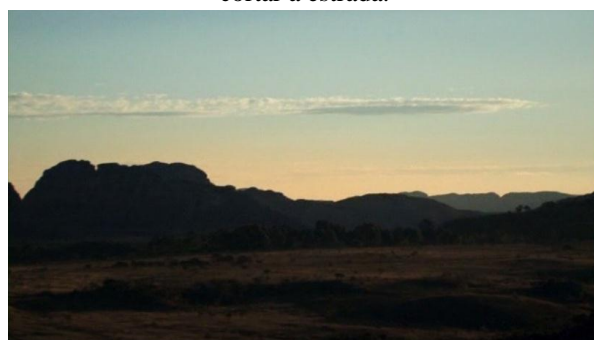


FIGURA 4.20 – A paisagem, vista à distância.

Do enlace afetuosos, mas que não elimina as diferenças entre a personagem, a cineasta e sua equipe, que se desenha na sequência com Alessandra, somos levados para a estrada. Vemos alguns planos da paisagem ao longe, o barulho de veículos em movimento. Há um corte e vemos Toca, amiga de Alessandra, na garupa de uma motocicleta, próxima ao corpo do condutor. Ela inclina o rosto sobre as costas do rapaz, que segue concentrado em seu percurso. A câmera trêmula observa-os como se estivesse no interior de um veículo que se desloca na rodovia ao lado dos personagens (Figura 4.17). Outro corte: Toca enlaça o corpo do rapaz, os rostos contra o vento, o som da moto cortando a estrada. Novo corte e dessa vez passamos a ver o casal frontalmente (Figura 4.18). Uma das mãos de Toca está sobre os ombros do rapaz. Lentamente, a câmera desce dos rostos para o peito e abdome do condutor. Nesse percurso, captura o instante no qual a outra mão⁵³ de Toca faz um carinho sutil no rapaz, envolvendo-o com delicadeza (Figura 4.19). Este discreto mover das mãos de Toca pelo corpo do rapaz introduz a canção *Je reve de toi*, de Arthur H. Somos separados das personagens do filme pela canção. Nesse breve interlúdio, a câmera, posicionada no interior

⁵³ Conforme observação atenta de Guimarães, Lima & Guimarães (2013, p. 13): “Em sua mão, vemos o anel que comprou de Valdênia – que é enfeite, mas que bem poderia ser um anel de compromisso”.

de um veículo em deslocamento pela rodovia, contempla, da estrada, em uma série de planos longos, a paisagem montanhosa da Serra do Espinhaço (Figura 4.20).

Se até então o desenrolar do filme colocara em relação os mundos da cineasta (e equipe) e os mundos das meninas de Curalinho, de modo a construir um encontro marcado pela hospitalidade no limiar, os momentos finais enfatizam a separação e a distância entre esses universos. A combinação das imagens da paisagem com a voz grave e terna que entoava a canção que conduz aos créditos finais chama atenção, com alguma saudade, para essa separação.

Ao adentrar a casa e os espaços da experiência cotidiana das personagens filmadas, a cineasta opta por manter certo recuo e discrição na relação com aquelas que filma. Esse recuo, acreditamos, é eticamente justificável se levarmos em consideração o fato de a cineasta ser uma estrangeira na comunidade onde o filme é realizado e de ter conhecido as meninas de Curalinho em função do projeto do filme (que inicialmente se deteria no registro das atividades das catadoras de sempre-vivas da região da Serra do Espinhaço). Do mesmo modo, é possível pensar que as personagens também mantiveram algum recuo na relação desenvolvida com a cineasta e equipe, cientes de que o encontro promovido pelas filmagens, cedo ou tarde, acabaria. Essa hospitalidade no limiar não elimina as diferenças entre os envolvidos na cena, nem produz o desaparecimento da relação de alteridade entre aquela que filma e aquelas que são filmadas. Como é próprio do regime da hospitalidade, “o respeito que implica deferência e consideração mantém o outro à distância para preservá-lo em sua identidade, sua originalidade, sua singularidade, sua especificidade” (MONTANDON, 2011, p. 34).

Ainda assim, sentimos que experiências foram compartilhadas, que mundos diferentes se tocaram. Pensando nas considerações de Certeau & Giard sobre os diferentes habitats que ocupamos no desenrolar de nossas vidas, inferimos que cineasta e equipe (e por que também não nós, que assistimos ao filme?) habitaram aqueles espaços que ficam, ao final do filme, a distância. Algo enigmático se produz nesse desfecho, fazendo-nos sentir que, mesmo distantes, “nossos habitats sucessivos jamais desaparecem totalmente, nós os deixamos sem deixá-los, pois eles habitam, por sua vez, invisíveis e presentes, nas nossas memórias e nos nossos sonhos. Eles viajam conosco”. (CERTEAU, GIARD & MAYOL, 2009, p. 207)

Do mesmo modo que as marcas precariamente tatuadas na pele da personagem Priscila revelam o desejo⁵⁴ de perpetuar no corpo lembranças de histórias afetivas, intuímos que o encontro entre cineasta e personagens deixará suas marcas a partir das imagens e sons que o filme constrói. Uma frase que Alessandra diz enquanto Priscila fere a pele para garantir a permanência de uma tatuagem improvisada, sintetiza essa inscrição que o filme também produz em nós: “Essa marca vai ficar de vera!”.

4.2 A Visita à Casa do Pai

Ele, já há alguns instantes pensativo e com o olhar baixo, sentado em uma poltrona mais à esquerda do enquadramento em plano médio que o mostra no ambiente pouco iluminado pela luz amarelada de um abajur à margem direita do fora de campo (Figura 4.21), levanta a fronte (Figura 4.22), mira para o espaço onde, já sabemos há muito, ela está. As palavras dele saem lentas e convictas: “Mas eu acho que nós dois estamos enganados. Porque se nós dois, de maneira diferente, merecemos o filme, as pessoas e o mundo não merecem um filme sobre nós”. Um gato surge pela margem inferior do quadro (Figura 4.23) e passa sobre as pernas do personagem, que o acaricia (Figura 4.24) antes que o bichano desapareça pela margem esquerda. Estamos nos minutos finais de *Os dias com ele* (2012), filme de Maria Clara Escobar, filha do personagem em quadro. Antes de esse plano ser cortado para a sequência final do filme, ouvimos a voz da cineasta repercutir a reflexão feita pelo pai. “Será?”, diz ela, ao que o personagem suspira e volta a olhar para baixo, restando o silêncio. As inquietações dos personagens (ele, filmado, no campo, ela, cineasta, no antecampo) são lançadas ao espectador – que, desde o início do filme, é convocado a fazer parte do jogo que se estabelece entre aquela que filma e aquele que é filmado. Os quatro planos que seguem sugerem que, a despeito de toda tensão entre filmado e cineasta para que houvesse filme, a relação entre ambos se intensificara a tal ponto que, a partir dali, talvez já não fosse o filme o mais importante, mas sim a possibilidade de continuarem, os dois, juntos, dentro de casa⁵⁵.

⁵⁴ As figuras do desejo e da falta em *A falta que me faz* foram inspiradamente abordadas no ensaio *A presença de uma ausência*, de Cláudia Mesquita (2011).

⁵⁵ No último plano do filme, o personagem em quadro, que estivera nos três planos anteriores passeando com um de seus gatos pelo quintal, retorna para o interior da casa. Ao abrir a porta e cruzar a soleira, enquanto se volta para, lentamente, fechar a porta de vidro que separa o interior do exterior, ele mira para aquela que filma e a convida a também entrar em casa. “Vem!”, diz ele. Ouvimos a cineasta responder: “Já vou”. Antes do corte para a tela escura, vemos o personagem, que permanece em pé, a mirá-la, já do lado de lá da porta, como que a aguardar que aquela que filma viesse, também, para o interior da casa.



FIGURA 4.21 – O silêncio antes da fala.



FIGURA 4.22 – As palavras são divididas com a cineasta: “Mas eu acho que nós dois estamos enganados”.



FIGURA 4.23 – “Porque se nós, de maneira diferente, merecemos o filme...”



FIGURA 4.24 – “As pessoas e o mundo não merecem um filme sobre nós”.

No filme, a cineasta Maria Clara Escobar, durante alguns dias (não é possível precisar quantos, mas o tempo da convivência deixa marcas no filme), munida de câmera e equipamento de gravação de som, instala-se na casa onde o pai, Carlos Henrique Escobar, vive há mais de uma década (com outra mulher e um filho adolescente), em uma pequena cidade de Portugal. Intelectual de esquerda e de orientação antiestalinista – posição que o distanciou de muitos colegas de esquerda e o fez inimigo político no período da ditadura brasileira –, além de premiado dramaturgo, Carlos Henrique escolheu, após aposentar-se da longa carreira como professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro, viver distante do Brasil, como que em um exílio voluntário⁵⁶.

Os dias com ele coloca em cena a relação de hospitalidade no limiar que se instaura entre cineasta e personagem no transcorrer das filmagens. Aqui, a cena da hospitalidade se produz em meio às constantes negociações entre cineasta e filmado, sobre o filme que ambos

⁵⁶ O filme não oferece essas informações sobre Carlos Henrique Escobar de modo didático, apesar de produzir afetos que levam o espectador a se interessar e querer saber mais sobre a trajetória do personagem. Na síntese que fizemos na sentença em questão, levamos em consideração matéria de Rodrigo Fonseca publicada na edição online do jornal *O Globo* de 02/02/2013. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/carlos-henrique-escobar-ressurge-no-documentario-os-dias-com-ele-7469676>

– e cada um a sua maneira – desejam fazer. Sim, porque, se há uma cineasta que deseja um filme, há também aquele que é filmado e que, consciente do filme, também o deseja e se dispõe a ser filmado a seu modo (pelo menos esse é o pressuposto em que, na trilha de Comolli⁵⁷, apostamos). Se Carlos Henrique Escobar retirou-se do convívio social e vive isolado com mulher, filho e gatos nessa pequena cidade portuguesa, filmá-lo em casa talvez não seja uma escolha arbitrária, mas a condição mesma para que possa haver filme. Entretanto, essa casa na qual Maria Clara instala-se como hóspede, com a câmera, apesar de ser a casa de seu pai, não lhe é familiar. É a casa do outro que se mantém enquanto alguém distante e quase misterioso para a filha/cineasta, o filme sendo, para ela, uma oportunidade de torná-lo mais presente, de conhecê-lo um pouco mais. Além disso, o anfitrião reside em território estrangeiro, distante do território da visitante (o Brasil, a cidade do Rio de Janeiro) e, para que o filme aconteça, ela precisa percorrer e ingressar em novos espaços, com os quais tem pouca intimidade.

Avesso ao convívio social, preferindo a companhia dos gatos à de outras pessoas, e com uma vida extremamente reservada de qualquer exposição excessiva, parece-nos que, se recebe a cineasta em sua casa, Carlos Henrique a recebe, em primeiro lugar, porque trata-se de sua filha. É no limiar dessa interposição cineasta/filha e filmado/pai que a relação instaurada pelas filmagens na casa de Carlos Henrique se constituirá. Em uma carta enviada pelo pai e lida em off por Maria Clara ainda no início do filme, sabemos do desinteresse do personagem em ser filmado: “Não quero que você me filme. No momento tem um grupo no Rio tentando o mesmo. Logo me livro deles”. Não sabemos em que época a carta foi escrita. O fato é que, por alguma razão que o filme também não explicita, Carlos Henrique aceita ser filmado por Maria Clara.

Entretanto, o personagem não se dobra facilmente ao filme que a filha pretende realizar. A hospitalidade se dá no limiar. No espaço/tempo compartilhado por aqueles que compõem a cena no espaço da casa do personagem (território dele, estranho a ela), vemos a relação tensa, em constante negociação, entre sujeito hóspede e anfitrião. Se o filme privilegia procedimentos associados à entrevista, aqui estamos distantes de formatos mais tradicionais,

⁵⁷ Pensamos aqui na passagem em que Comolli diz: “Digamos que vejo meu trabalho documentário iniciar-se a partir desse ponto. Desse tipo de consciência difusa, que circula, de que há filme no ar. Para ser mais preciso: desejo de filme. Desejo do outro lado, no real, do outro como aquele que pode ser sujeito do filme. Filmar aqueles que se dispõem a isso, que se entregam por meio de um dispositivo que eles propõem e pelo qual eles seriam também – ou primordialmente – responsáveis”. (COMOLLI, 2008, p. 54).

nos quais aqueles que filmam se mantêm confortavelmente instalados atrás da câmera e aqueles que são filmados discorrem sem relutar sobre algum tema. Distante do apaziguamento, *Os dias com ele* explicita a dificuldade de produzir essa cena que, não fosse o filme, não existiria. Em diversas passagens, sentimos o desconforto e as hesitações que se instalam na relação entre cineasta/hóspede e filmado/anfitrião. A relação é delicada desde o princípio, porque em primeiro lugar, o que está em jogo é a aproximação mesma entre filha e pai, separados física – Maria Clara residindo no Brasil, Carlos Henrique em Portugal – e afetivamente. Logo nos minutos iniciais, Maria Clara deixa o espectador a par da ausência sentida, desde a infância, de um contato mais amoroso com o pai. Ainda que de forma contida e distante do tom derramado, são esses afetos da ausência, da distância, que se insinuem com mais força no início do filme. Carlos Henrique, entretanto, parece estar disposto a participar de um filme no qual sua trajetória política e intelectual seja o fio condutor, e não sua vida pessoal.

Se a Maria Clara é franqueada a possibilidade de mostrar esse personagem tão alheio à visibilidade, no espaço que lhe é tão íntimo (a casa) não será fácil encontrar a justa medida para colocá-lo – e também colocar-se, junto com ele – em cena. Como o personagem é alguém extremamente consciente sobre em que consiste ser filmado, ele não se entregará facilmente ao filme que a filha pretende realizar. O que vemos é um jogo tenso, entre aproximações e distâncias, instaurado pela presença da câmera e pelo registro das perguntas e respostas. Quando percebe que Maria Clara deseja que ele discorra não apenas sobre eventos relacionados à sua vida pública (militância política, perseguição pela ditadura, tortura, pensamento filosófico) e que lhe lança questões que considera dizerem respeito mais à cineasta do que a ele, Carlos Henrique demonstra o desconforto em ser mostrado de modo diferente daquele que, a seu ver, consideraria mais apropriado. Cômico de sua importância histórica enquanto intelectual e dramaturgo, Carlos Henrique começa a questionar o “projeto” que anima o filme. Os constantes questionamentos impedem que a cineasta mantenha-se recuada atrás da câmera. Ela é instada a explicar o que pretende com o filme. Se, mais ao início dele, Maria Clara, mesmo tendo a câmera sob seu domínio, é dominada pela *auto-mise-en-scène* do pai, e até mesmo intimidada por ele quanto ao projeto que move o filme, parece-nos que, no decorrer das filmagens, na medida em que se dão as conversas/entrevistas com Carlos Henrique, Maria Clara vai sendo encorajada pelo pai a enfrentá-lo e a defender o filme que deseja realizar.

Temos a impressão de que, em algum nível, Carlos Henrique joga com Maria Clara, faz do espaço/tempo da filmagem um lugar de aprendizado, como se, ao questioná-la, quisesse que ela fosse capaz de responder, de perguntar, de amadurecer. Ao mesmo tempo, parece-nos que a cineasta está atenta a esse jogo, e ainda que algumas situações lhe sejam desconfortáveis – e talvez mais ainda para o espectador, que vê na fala do pai bastante severidade e dureza –, ela consegue lidar bem com os reverses lançados por ele. Se a cena é tensa, ela não é combativa, de briga, hostil, justamente por ser uma cena atravessada pelos afetos da relação – mesmo que precária – entre pai e filha.

A suspeição de Carlos Henrique em relação ao projeto da filha se estabelece no início de uma cena montada entre o segmento do filme em que vemos imagens de arquivo que acentuam a ausência do pai sentida por Maria Clara e a sequência em que Carlos Henrique responde duramente quando inquirido sobre as lembranças que tinha da infância da filha. Mostrado em plano próximo, em um enquadramento previamente feito pela câmera deixada ligada enquanto Maria Clara aproxima-se dele para instalar o microfone, Carlos Henrique, inicialmente lendo alguns papéis (Figura 4.25), depois dirigindo-se à cineasta a seu lado (Figura 4.26), começa a investigar: “Olha, me diz o seguinte, vai explicando pra mim uma coisa (...), você tá fazendo esse filme... é como se fosse um filme sobre a situação sua nesse momento, não é? É seu...”. Nesse instante, por ter se sentado mais ereto na poltrona, seu rosto praticamente escapa do quadro e vemos apenas parte de seu pescoço e queixo levantados em direção ao espaço onde, supomos, encontra-se Maria Clara (Figura 4.27). Ela tenta responder ao pai, mas ele a atropela: “É de como você está... Me diz, qual o projeto dentro disso?”. Há um corte e ouvimos a cineasta formular sua resposta para o pai, ele ainda praticamente fora de quadro, visto que a câmera continua a filmar sem que ninguém a controle. “A ideia é mesmo uma reconstrução, ou uma construção de uma memória que eu não tenho, da sua história, e da nossa história, pensando um pouco na história do Brasil também”, diz Maria Clara. Nesse ponto, aparentemente convencido pela resposta da filha, Carlos Henrique recua da posição de insistência em saber mais sobre o projeto “por trás” das filmagens e começa a sugerir estratégias de abordagem para a realização do filme, sugestões que ele continuará a oferecer em outras sequências do filme.

Se, no decorrer dessa sequência, ao sugerir algumas ideias para o filme, Carlos Henrique menciona que Maria Clara poderia jogar com imagens em movimento, sons, silêncios e comentário off narrado por ela mesma, na sequência seguinte a cineasta articula

vários desses elementos na montagem, mas produzindo sentidos diferentes daqueles pretendidos pelo pai. Arriscamos que, de alguma maneira, as duas sequências sugerem o modo como Maria Clara (ou seria melhor dizer “o filme”) contrapõe os desejos de ambos sobre o filme, entre as negociações da filmagem e as articulações da montagem.



FIGURA 4.25 – Carlos Eduardo concentrado em seus papéis.

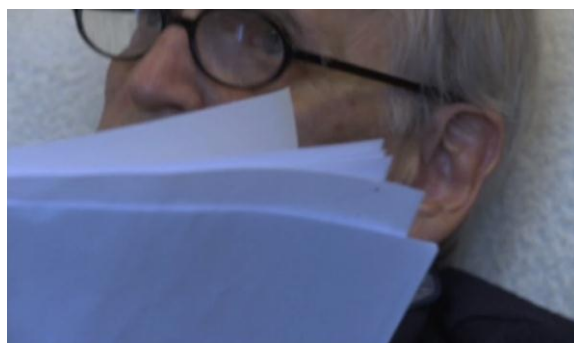


FIGURA 4.26 – Ele conversa com a cineasta.



FIGURA 4.27 – Cineasta e personagem conversam sobre projeto do filme. O rosto escapa do quadro.



FIGURA 4.28 – Filmagens amadoras reelaboram sugestão do pai e criam contraponto afetivo às filmagens.

Para ele, em uma determinada cena, ela poderia jogar com uma articulação de imagens e sons de uma parada militar, seguidas de imagens de túmulos de membros da família acompanhadas de silêncio e, depois, da sobreposição da voz da filha em off a dizer “Esse é o meu avô”, ou “Esse é o meu pai”. Vejamos como a cineasta reelabora a sugestão do pai: quando há o corte e Carlos Henrique já não está mais no quadro, o som desaparece e vemos uma sucessão de trechos de filmagens amadoras (de filmes de família, em especial). Esses extratos de filmes diversos mostram crianças brincando com homens, que imediatamente associamos à figura paterna. Entre as imagens a desfilar no silêncio que dura, a voz da cineasta surge em algumas ocasiões, principalmente nos momentos em que a câmera se concentra nos rostos dos homens. “Esse não é o meu pai”, ela diz em tom monocórdio (Figura 4.28). Por um lado, o efeito é desalentador e amplifica a distância sentida pela filha em relação ao pai, ao mesmo tempo em que agencia, na imagem, uma memória em comum sobre

o que não foi vivido na infância. Por outro, ao utilizar essas imagens genéricas de filmes de família (da família dos outros), Maria Clara elabora, de modo mais distanciado (talvez irônico), uma forma de lidar com a ausência desse passado em comum que as imagens trazem à tona. Ou ainda, como sugere André Brasil (2013, p. 10), “as imagens se revelam desgarradas, como se precisassem ainda reencontrar o lastro da história familiar interrompida”.

Interessa-nos aqui atentar para como, pelo menos na parte inicial do filme, a relação de hospitalidade no limiar instaurada pela câmera entre hóspede e anfitrião no espaço/tempo da filmagem ganha um contraponto através das sequências em que outras imagens e sons (diferentes daqueles filmados com o pai, no espaço da casa) são manejados na montagem, produzindo e realçando afetos ligados ao que se desenrola durante as filmagens.

4.2.1 A relação pai e filha entre a *mise-en-scène* e a montagem

Os dias com ele organiza-se através do arranjo de imagens filmadas no espaço da casa de Carlos Henrique e de imagens de arquivo. Temos, desse modo, um filme que se constitui entre a disposição dos elementos de *mise-en-scène* durante as filmagens na casa do pai (que comentaremos adiante) e a articulação, na montagem, dessas filmagens às demais imagens de arquivo e comentários em off de Maria Clara. As imagens de arquivo não surgem para ilustrar momentos históricos ou fornecer informações que esclareçam aquilo que é dito pelos personagens durante as filmagens na casa de Carlos Henrique. Muito pelo contrário, são imagens de filmagens caseiras, amadoras. São filmes de família, de outras famílias, mas que, por associação, evocam afetos relacionados ao passado de Maria Clara. No manejo dessas imagens de arquivo na montagem, contrapostas às imagens filmadas com Carlos Henrique, produzem-se afetos relacionados à ausência do pai.

Regressemos às duas primeiras sequências do filme: a primeira, em que Carlos Henrique dirige-se pausadamente à câmera e ao antecampo, fazendo uma síntese sobre sua vida; e a segunda, na qual vemos imagens de arquivo e ouvimos, em off, Maria Clara ler uma carta que o pai lhe escrevera. Na primeira, Carlos Henrique é mostrado em plano aberto, no quintal da casa. A câmera está posicionada em leve contra-plongée, bem abaixo da altura dos olhos do personagem, que mira para baixo. O ângulo da câmera permite-nos ver, na profundidade de campo, o sol (esse dado é importante) incidindo sobre os galhos de uma árvore no quintal de uma casa vizinha. Ele está sentado atrás de uma mesa onde repousam

pilhas e pilhas de papéis (comentaremos mais adiante essa constante interposição de objetos entre filmado, câmera e cineasta como elemento importante da *mise-en-scène*) e aguarda um sinal para começar a falar. Quando vem a confirmação para que inicie sua fala, Carlos Henrique mira a câmera e dirige-se a um hipotético espectador, explicando que a filmagem concerne a “uma espécie de entrevista feita pela Maria Clara a respeito da minha vida e do meu trabalho intelectual”. No decorrer da exposição, Carlos Henrique lembra as dificuldades enfrentadas na infância “de abrigos (...), com os pais absolutamente ausentes”, época em que teve que se responsabilizar por sua sobrevivência e a de dois irmãos menores. Depois discorre sobre a importância do contato inicial que teve com pessoas da União da Juventude Comunista do Brasil, o que lhe proporcionou “uma primeira integração, digamos assim, com pessoas que têm perspectiva, que têm ideais” e que também fez com que se tornasse um leitor assíduo de Marx.



FIGURA 4.29 – A câmera em leve contra-plongée e em quadro fixo.



FIGURA 4.30 – Os cortes suprimem a fala, e a passagem do tempo é sentida pelo entardecer.



FIGURA 4.31 – A cineasta entra em quadro pela primeira vez.



FIGURA 4.32 – O quadro sem personagem e sem cineasta a vigiar a câmera.

Nessa sequência há cortes pontuais que sugerem a redução, na montagem, da fala de Carlos Eduardo. O corte mais significativo acontece depois da menção à leitura das obras de Marx. Se no início da sequência era possível ver o sol incidindo sobre os galhos de uma árvore na profundidade de campo (Figura 4.29), agora não apenas não vemos mais o sol,

como também já aparenta tratar-se do anoitecer (Figura 4.30). Com essa impressão de que algum tempo passou, ouvimos Carlos Henrique fazer os apontamentos finais de sua fala para a câmera: “Sobrevivi, é uma coisa estranha. Meus irmãos, não, meus pais, não também. Morreram. Morreram, eu tive notícias. Os amigos mais bacanas que eu tive também morreram, ou se mataram ou o DOI-CODI os matou. Estou há 12 anos nessa cidade pequena de Portugal em absoluto anonimato. É impossível contar detalhes de cada situação. Tô muito contente de falar com você. Paramos aqui”. Ao final da fala, os gestos do personagem indicam seu cansaço e o desejo de que o registro cesse. A câmera, entretanto, mantém-se ligada, mesmo enquanto a cineasta deixa o antecampo e entra em quadro para retirar o microfone instalado na roupa do pai (Figura 4.31). Enquanto ela, portando o microfone, sai pela margem esquerda do quadro, ele a procura com o olhar e recomenda que tenha cuidado, ao abrir a porta de casa, para que os gatos não saiam. Então, sozinho em quadro, com a câmera ainda ligada, vemos Carlos Henrique levantar-se da mesa, empilhar as inúmeras folhas à sua frente, colocar uma boa parte delas debaixo do braço e ir, aos poucos, deixando o campo pela margem direita do quadro. Sobre o quadro fixo (como desde o início da sequência), já sem personagem (e já sem uma cineasta a monitorar a câmera), surge o título do filme (Figura 4.32).

Como vemos nessa cena inicial, Carlos Henrique é personagem inteiramente consciente da presença da câmera e elabora um relato que é, em última instância, dirigido ao espectador. Enquanto organiza sua fala para o filme que imagina se realizar, elabora as ideias com precisão e adota um tom objetivo, evitando se relacionar diretamente com a cineasta. Nessas primeiras cenas, é possível identificar que o tipo de relato oferecido por Carlos Henrique direciona-se a um documentário bastante tradicional. Aqui também surge a primeira menção à dificuldade de relatar certos eventos vivenciados pelo personagem. Há várias passagens em que Carlos Henrique lembra Maria Clara – e também o espectador – sobre a impossibilidade de qualquer relato – em qualquer linguagem – dar conta dos eventos aos quais eles se referem. Isso vem à tona logo no início, quando o pai lembra situações vividas com os irmãos: “Passar essa experiência para as pessoas é muito difícil”. Em outras passagens do filme, o personagem refletirá sobre a insuficiência da linguagem em dar conta de determinadas experiências e, principalmente, dos traumas vivenciados (por ele, mas também por outros, no período da ditadura). Essa questão assombrará o filme, e parece ser justamente ao enfrentar a recusa do pai em descrever as torturas a que foi submetido que o filme de Maria

Clara alcança seu momento mais denso. Outro detalhe importante: nessa interação inicial, Carlos Henrique refere-se à filha pelo nome, Maria Clara, enquanto a cineasta o chama de pai. Entretanto, a nosso ver, há mais carinho do que ressentimento entre os que partilham a cena, e até chegarmos ao final (como na cena que descrevemos no início desta análise), ficará claro que a relação, apesar de tensa, sobrevive ao filme.

Na sequência que sucede ao título do filme, vemos cinco planos que mostram espaços, móveis e objetos da casa de Carlos Henrique: um canto da área externa; o alto de uma estante onde se pode ver algumas esculturas, entre elas dois gatos de porcelana; uma outra estante, onde agora vemos porta-retratos diversos; um porta-retrato visto mais de perto, onde é possível identificar Carlos Eduardo e Emílio (o filho mais novo), com a inscrição de “feliz dia do pai”; uma poltrona da sala, vista a distância e em câmera baixa. Depois, seguem-se vários planos (alguns em *jump cut*) de um filme Super 8 que mostra crianças a brincar em um parquinho. O último desses planos culmina com um conjunto de balões sendo soltos ao ar. Sobreposta aos planos filmados de espaços da casa e das filmagens amadoras, ouvimos a cineasta. Na voz de Maria Clara, surgem as palavras que o pai, em alguma ocasião do passado que o filme não esclarece, escrevera à filha. O tom distante e contido da voz, sobreposto às imagens, carrega a sequência de um tom melancólico. As palavras do pai misturam preocupação com a filha, rispidez e algum carinho:

Maria Clara,
recebi todas as notícias, não gosto delas. Mas somos, de certa forma, donos de nossas vidas. Mas fico feliz com os teus cuidados com a saúde e espero que você consiga autonomia material. Não quero que você me filme. No momento tem um grupo no Rio tentando o mesmo. Logo me livro deles. Não represente pra você nem pra ninguém. Faça um desses cursos de um ano e entre na universidade. É a maneira de você ter um salário e uma carreira. Conheci dezenas de moças, todas acabaram muito mal. O tempo passa e os homens só se comprometem de fato com uma mulher independente e com projeto. Você pode vir à minha casa sempre, mas te peço um imenso favor. Não traga jamais um homem aqui. Adoro você e não suporto pessoas. Estou há onze anos aqui e não tenho um amigo português. Com você, falo e recebo. E de resto sou um chato. Dê notícias. Beijos grandes,
Seu pai.

Sabemos um pouco sobre Carlos Henrique pela carta. Ali estão alguns limites que ele interpôs em sua relação com a filha (poder visitar sua casa, desde que não traga nenhum homem como companhia), as cobranças e conselhos pouco afáveis, a sutil decepção que se faz sentir desde o início da leitura, quando diz que, mesmo contrariado pelas notícias recebidas de Maria Clara (em outra ocasião), sabe que ela tem autonomia para tomar suas decisões. Desse modo, quando relacionadas ao que ouvimos na primeira sequência – a fala de

Carlos Henrique revela um homem que passou por diversas privações e que viveu inúmeras perdas –, as imagens e sons da sequência da leitura da carta reforçam a dureza da personalidade do pai, sua inabilidade em lidar com as pessoas. A despeito dessa figura forte, áspera, difícil de lidar, sentimos que, durante a filmagem, a cineasta deseja contornar esses limites e conquistar alguma proximidade com o pai, encurtar as distâncias que os separaram e enfraquecer um pouco a ausência sentida até ali.

4.2.2 Como filmar o pai?

Já na sequência inicial do filme, vemos um dos seus procedimentos centrais de *mise-en-scène*: a organização da cena para que ela comporte os rastros da filmagem, os instantes de interação entre cineasta e filmado que antecedem e sucedem os momentos em que o personagem, conscientemente, dirige sua fala à câmera. Outro aspecto importante refere-se à posição da câmera: ao optar por um ângulo mais baixo em relação à linha do olhar do personagem (e isso se estende para boa parte das conversas), a cineasta olha e condiciona o espectador a olhar para Carlos Henrique com alguma reverência, como se o entronasse (cadeiras, poltronas e sofás são objetos que sempre comporão a *mise-en-scène* das entrevistas no filme), reforçando, na composição formal, um traço da relação de submissão/subordinação entre cineasta/filha e filmado/pai.

Além de organizar a cena para que ela assimile os rastros da filmagem (os momentos antes e depois das falas propriamente ditas, a opção em manter a câmera ligada mesmo quando o personagem não está a par dessa decisão) como elemento central da *mise-en-scène* do filme, nas imagens filmadas por Maria Clara (ela trabalhou sozinha no manejo da câmera e do som, sem assistentes) na casa do pai, a *mise-en-scène* chama atenção para o caráter improvisado da realização: ora a câmera adota uma posição mais observacional, mostrando o pai em sua rotina diária (o passeio pelo quintal com os gatos, a caminhada na esteira, os momentos de leitura ou de distração no sofá, próximo à mulher e ao filho), ou contemplando alguns espaços e objetos da casa, como que interessada em se aproximar não apenas do personagem, mas também desses espaços que ele habita; ora limita-se à colocação da câmera de frente para o personagem, nos momentos de conversa. Quando mencionamos o caráter improvisado das filmagens, estamos nos referindo a alguma precariedade que se faz sentir no modo como a câmera é instalada entre cineasta e personagem: há pouca preocupação com o equilíbrio dos enquadramentos, a pouca experiência da cineasta no manejo da câmera parece

se explicitar a todo momento, mesmo que a câmera limite-se ao enquadramento fixo (há poucas passagens filmadas com a câmera na mão, nenhuma delas nas conversas com o pai). De qualquer modo, essa precariedade formal da *mise-en-scène* acaba funcionando como traço expressivo da relação estabelecida entre personagem e cineasta: o enquadramento desacertado⁵⁸ acentua o grande dilema do filme: a tentativa e a dificuldade em enquadrar o pai, em mostrá-lo com justeza. Em *Os dias com ele*, esse desejo de que haja filme faz-se sentir junto com todos os impasses que se impõem à cineasta ao tentar mostrar esse outro, esse “ele” que o título do filme mantém a distância. Mas se há a distância desse “ele”, há também, já no título do filme, a evocação do tempo compartilhado que “os dias com ele” implica. É nesse limiar – entre a distância (imposta entre os personagens pelas circunstâncias da vida) e a possibilidade de partilhar de um mesmo espaço/tempo – que a relação entre Maria Clara e Carlos Henrique Escobar é colocada em cena.

É preciso falar mais sobre o modo como a cineasta decide filmar e, posteriormente, utilizar o material filmado na organização do filme montado. Em muitas sequências do filme, especialmente naquelas em que Carlos Henrique fala sentado, de frente (ou lateralmente) para a câmera, o personagem é enquadrado em planos mais abertos, com a câmera posicionada relativamente a distância. Às vezes, como na sequência inicial do filme (Figura 4.29), ou quando Carlos Henrique simula um discurso no qual explicita seu desafeto por Ferreira Gullar, além da distância que separa personagem e cineasta, há objetos interpostos entre os dois, no caso, uma mesa, elementos que sugerem, na própria composição do quadro, as obstruções que reinam entre pai e filha. Como a cineasta opta por manter-se atrás (ou ao lado) da câmera, provavelmente para assegurar-se do que está sendo filmado, raramente a vemos em quadro, exceto nos momentos em que, com a câmera já fixa e ligada, ela instala o microfone na roupa de Carlos Henrique (Figura 4.31), ou quando, mais ao final do filme, ela deixa o antecampo para colocar-se voluntariamente em cena no quadro abandonado pelo pai. Em uma decisão de *mise-en-scène* que é realçada na montagem do filme, Maria Clara opta

⁵⁸ Ainda que Maria Clara Escobar não tenha larga experiência de realização, não seria apropriado pensar que as estratégias formais da cineasta (a cena pré-enquadrada, o mau enquadramento ou desenquadramento) reflitam apenas sua pouca intimidade com a câmera ou o fato de estar sozinha atrás da câmera. Pelo contrário, imaginamos que tais escolhas formais tenham sido mais ou menos pensadas para compor o filme que a cineasta pretendia realizar. Lembramos que há outro filme de nosso *corpus* cuja etapa de filmagens foi realizada por uma única pessoa: trata-se de *Morro do céu*, de Gustavo Spolidoro (cineasta com longa experiência de filmagens). Sozinho nas filmagens, ao contrário de Escobar, Spolidoro opta por uma maneira de filmar bastante empenhada na composição do belo enquadramento. A análise do filme de Spolidoro integra o capítulo V da tese.

por não deixar Carlos Henrique ciente do momento exato em que as imagens e sons estão sendo gravados, aproveitando no filme montado os instantes que seriam deixados de fora, eliminados, numa montagem mais asséptica, “limpa”. Esse gesto faz com que recaiam sobre a cineasta alguns questionamentos éticos, visto que em várias passagens Carlos Henrique questiona a filha se aquilo sobre o que estão conversando está valendo para o filme, ao que ela responde negativamente. De qualquer modo, são esses momentos que antecedem a fala mais organizada e dirigida ao espectador que garantem ao filme passagens inesperadas e, muitas vezes, falas reveladoras da delicada relação de forças que se estabelece entre pai e filha, cineasta e filmado, para que o filme aconteça.

Ressaltamos, enfim, que *Os dias com ele* não se resume, de modo algum, à questão da relação entre pai e filha que privilegiamos. A partir de certa altura, o que ganha relevo não é recuperar a figura do pai no sentido da relação amorosa, mas sim fazê-lo aparecer como figura histórica. A filha deseja que o pai ofereça ao filme seu testemunho sobre a repressão durante a ditadura militar no Brasil. Carlos Henrique se recusa a aparecer nesse lugar. Ela prepara a situação, a *mise-en-scène* é feita dessa preparação, preparar a câmera, dispor a câmera e colocar a câmera no espaço da família, intimidade, espaço que ele só oferece a ela. Ela quer ver emergir a figura do pai com quem não conviveu, do pai que foi militante. Ela quer que ele apareça como figura política. Ele recusa, escapa; em determinado momento, ele entra nesse lugar, mas também foge. Há uma cena literalmente preparada que ela organiza para que ele venha a entrar nesse quadro e possa aparecer assim, de certa maneira. Ele se recusa a esse retrato. Recusa-se a ser capturado com facilidade. Em outros momentos, negocia. Eles se enfrentam porque está em jogo a construção desse retrato, a figura pública do intelectual, a militância. Ele acaba cedendo, até que chega o momento em que filme alcança certo além, quando, mesmo que contrariado, ele dá o depoimento sobre a tortura. Depois disso, é como se ele estivesse um pouco exaurido pelo enfrentamento com as demandas do filme até ali. Enquanto tem enfrentamento, ele está cômico dele. Nesses momentos em que Maria Clara não revela que a câmera já está filmando, ele não fala. Ora, uma das forças dele está na fala, ele é intelectual, dramaturgo. Quando ele não fala e a câmera o filma sem que ele esteja consciente disso, é como se a cineasta cometesse um pequeno golpe desleal. Nessa cena que às vezes ganha ar de uma arena íntima em que há esse enfrentamento, ele começa por estar em desvantagem, pois nunca sabe exatamente se o registro começou e até onde vai o registro. Mas, instalada a cena, ele quer fazer valer aquilo que é a sua arma mais forte: a palavra. A

situação de registro o põe em desvantagem, talvez justamente por ser lugar no qual ele não tem controle sobre tudo: ele gostaria de construir uma *mise-en-scène* controlada. A arena na qual ele faz esse pequeno enfrentamento com sua filha, a cena filmada, não é o espaço que ele melhor conhece.

CAPÍTULO V

O RECUO

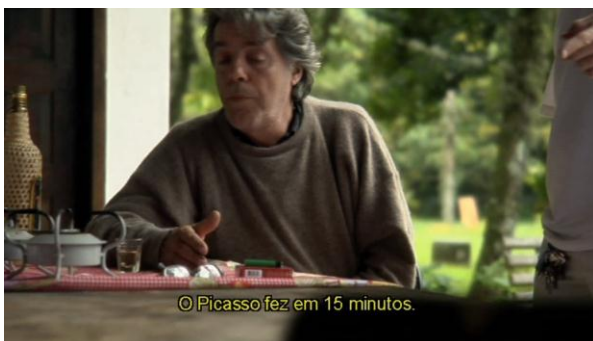


FIGURA 5.1 – Ao ingressar na conversa (e no quadro), o personagem aponta para aqueles que filmam e questiona: “Vocês estão filmando aí?”.



FIGURA 5.2 – Personagem abandona o quadro (e a conversa); Sandro convoca-o a regressar.



FIGURA 5.3 – Sandro brinca com o personagem, que se reaproxima da cena: “Eu entendi você falar assim: vocês estão fumando aí?”.



FIGURA 5.4 – “Depois vão ser cortadas umas cenas!”, explica Sandro ao personagem que não deseja aparecer.

5.1 Um Desavisado Quase Adentra a Cena

“Eu entendi você falar assim: vocês estão fumando aí?”, brinca Sandro com o homem que abandonara a conversa quando se percebe filmado. Esse personagem, do qual vemos apenas parte do corpo à direita do quadro, entrara desavisado em cena, no momento em que Sandro comentava algo – para aqueles que filmam⁵⁹ – sobre a relação entre limites e liberdade. Quando surge, de súbito, pela margem direita do enquadramento, ouvimos o homem cumprimentar a equipe e estender a mão a Sandro, a quem se dirige com formalidade (ele fala “Seu Sandro”). A câmera faz um breve deslocamento para a direita, em direção a este que, inadvertidamente, agora também compõe o quadro, embora desenquadrado. Entretanto, nesse gesto integrador (realçando a entrada do personagem em cena), a câmera não se interessa em procurar o rosto da pessoa, que começa a falar sem se preocupar se estaria, eventualmente, atrapalhando uma conversa em andamento. Ele pergunta se “tá bem adiantado, já andaram bem aí, as filmagens”, o que nos permite imaginar que seja um conhecido ou um vizinho que sabe que, há alguns dias, uma equipe de filmagens acompanhava a rotina do artista plástico Sandro Donatello Teixeira. Assim que o pintor confirma que muito já foi filmado e começa a discorrer sobre a rapidez de Picasso ao pintar uma tela, esse personagem faz um gesto com a mão (Figura 5.1) e indaga: “Vocês estão filmando aí?”. Não ouvimos a resposta da equipe, mas tão logo lança a questão, o personagem coloca a mão no ombro de Sandro, como em um gesto de despedida, e abandona o quadro. “Fugir da tomada já é, antes de tudo, saber um pouco sobre ela”, lembra Comolli (2008, p. 53). Aqui, mais do que uma fuga, é como se o personagem caísse em si, percebendo que ingressara indevidamente na cena. A câmera confirma o desinteresse pelo personagem inesperado e se movimenta para a esquerda tão logo Sandro volta a falar. Reposiciona, assim, o artista plástico ao centro do quadro, como se deixasse o outro personagem para lá, fora de cena mesmo. Mas o olhar de Sandro para a margem direita do quadro, em busca do personagem de saída, faz com que a cena se amplie, a despeito da aparente indiferença da câmera em relação a outra coisa que não o artista plástico. É como se, pela primeira vez no filme, um personagem, de início ausente do campo, desestabilizasse levemente o foco de uma

⁵⁹ Nessa cena é impossível discernir quem são as pessoas a quem Sandro dirige sua fala. Aparentemente, há pessoas na margem esquerda do fora de campo (pessoas a quem ele dirige o olhar em momentos distintos dessa cena) e aqueles que estão no antecampo (atrás da câmera, a filmar). Aqui, assumiremos que essas pessoas fazem parte da equipe do filme. Em *A casa de Sandro*, pelos sussurros que surgem do antecampo em algumas passagens, percebemos que há mais de uma pessoa atrás da câmera. Em nenhum momento há uma interação verbal explícita (reversível) entre cineasta e filmado.

cena fortemente fechada em sua composição visual (como parecem ser a maioria das cenas do filme, ainda que a montagem sonora esteja sempre convocando nossa atenção para o que há para além das bordas do quadro). Se em várias passagens do filme a rigidez da composição revelará pequenas surpresas que surgem na tomada, essa cena com o personagem intruso parece ser a única em que a câmera se vê obrigada a se deslocar por causa de algo que adentra o quadro.

Quando Sandro percebe que o personagem se afastara para não “atrapalhar” a situação, convoca-o a retornar à varanda (Figura 5.2). “Não, qual é o problema? Não tem problema nenhum. Eu pensei que você fosse apertar um, porra! Pô!”, brinca Sandro com o homem, que retorna ao campo pela borda direita e continua a conversar com o artista. Em tom falastrão, Sandro explica ao personagem que entendera que ele havia dito “vocês estão fumando aí” (e não “filmando aí”), e que ficara contente por imaginar que o personagem retornaria com um baseado (Figura 5.3). A palavra “baseado” não é mencionada, mas a fala e os gestos de Sandro referem-se a isso. Sem aderir por completo a essa fala, e também procurando colocar-se em cena (mesmo que não inteiramente em quadro), o personagem reage com humor: “Que é isso? Não sei nem o que é isso, cara!”. Percebendo que ele não deseja se comprometer com a situação envolvendo o hipotético baseado, Sandro tranquiliza-o: “Não... porque depois vai ser cortado, umas cenas, vamos montar⁶⁰, não dá pra ficar assim fumando, porra...” (Figura 5.4). Parcialmente instalado no quadro – o rosto no fora de campo – e já mais confortável na situação, ouvimos a conversa entre o personagem e Sandro sobre as situações filmadas até ali e sobre como a montagem daria conta dos eventuais imprevistos.

Essa cena, filmada em um único plano, é um dos poucos momentos de *A casa de Sandro* (Gustavo Beck, 2009) em que se explicita a interação entre aqueles que compõem a cena, ainda que não ouçamos nenhuma reação do diretor e da sua equipe. Poderíamos sugerir que a reação da câmera, ao incluir/excluir o intruso, funciona como uma resposta não verbal daqueles que estão no antecampo em relação à ação e ao diálogo que transcorre em cena. Ao apontar para a câmera e revelar, na sua fala, que participa ativamente das filmagens em sua casa e no seu ateliê, Sandro chama a atenção do espectador para o processo de feitura do filme. Essa é a única passagem em que os personagens se referem ao processo de filmagem (e

⁶⁰ Mesmo que o trecho da cena em que alude ao baseado seja um momento divertido e que traz algo de imprevisto ao filme, abre-se um precedente para questionarmos a postura ética do cineasta, já que, no filme finalizado, Beck parece contrariar aquilo que Sandro expressara no momento da filmagem (o fato de que a conversa sobre fumar um baseado seria posteriormente cortada no filme montado).

também de montagem). É um detalhe importante em um filme que, em virtude da distância que adota diante daqueles que são filmados, produz no espectador a impressão de que as ações e gestos dos personagens precipitam-se naturalmente, sem a interferência da câmera e daqueles que filmam. É como se cineasta e equipe pudessem permanecer em uma posição privilegiada – quase invisível – e flagrar eventos que transcorreriam espontaneamente, como se a câmera também não se fizesse sentir entre os que integram a cena. Mas teria o cineasta, nessa visita que faz à casa de Sandro, a pretensão de apagar-se, como se não estivesse ali, como se desejasse apenas observar, contemplar o que acontece, ou pouco acontece, na casa e em seu exterior, como se o hóspede pretendesse passar invisível aos olhos do seu anfitrião?

Se atentarmos para certos detalhes, notaremos que não. Desde os planos iniciais, há elementos que obrigam o espectador a dar-se conta do feituro do filme. Por exemplo, já no quinto plano vemos o fotógrafo surgir no quadro, quando a câmera acompanha o deslocamento de Sandro no jardim (Figura 5.5). A cena continua e vemos Sandro conversando com o fotógrafo, que mostra, na câmera que carrega consigo, alguma imagem que tirara (Figura 5.6). Depois ambos caminham, debaixo da chuva (Figura 5.7). Não demora muito, há um plano aberto da Kombi da equipe de filmagem estacionada próxima à casa de Sandro (Figura 5.8). Em outra passagem, surge o primeiro sussurro vindo do antecampo. Aqueles que filmam, posicionados no interior da casa, comentam que Sandro, mostrado a distância, na varanda, percebera que estava sendo filmado⁶¹ (Figura 5.9). Há momentos como esse, em que ouvimos a fala daqueles que filmam comentando algo sobre o que está em quadro ou discutindo alguma questão técnica da filmagem (Figura 5.10). Essas passagens sugerem o desejo do cineasta de deixar claro que, a despeito da distância adotada na *mise-en-scène*, ele não pretende se ocultar diante daqueles que filma, nem diante do espectador, também convocado a dar-se conta das estratégias reflexivas do filme. Através desses gestos, bastante discretos, o cineasta/visitante explicita sua presença em cena. Se é possível entrever a relação entre aqueles que compõem a cena, como acontece na cena final, isso não rompe com procedimentos formais adotados. Mesmo que não esconda sua presença, o hóspede precisa manter-se em uma posição recuada, retraído, para que suas estratégias formais permaneçam inalteradas. Ao privilegiar a distância e fixidez dos enquadramentos, o filme revela um

⁶¹ A afirmação “Ele viu a gente” faz com que imaginemos que, pelo menos em algumas sequências do filme, cineasta e equipe pretenderam filmar Sandro nos momentos em que ele estivesse desatento diante da presença da câmera.

afastamento do hóspede diante do seu anfitrião, em prol de um protocolo formal que conforma a relação entre ambos.



FIGURA 5.5 – Fotógrafo da equipe surge no quadro. Espectador ciente de que personagem está a par da filmagem.



FIGURA 5.6 – Sandro interage com fotógrafo (é impossível ouvi-los).



FIGURA 5.7 – Fotógrafo e Sandro caminham pelos arredores da casa.



FIGURA 5.8 – O filme explicita os rastros da filmagem: Kombi da produção estacionada no quintal da casa.



FIGURA 5.9 – Aqueles que filmam receiam ter sido vistos pelo personagem.



FIGURA 5.10 – Os que estão no antecampo comentam sobre questões técnicas da filmagem.

Pensamos que a passagem que comentamos no início da análise, na qual o personagem desavisado chega à cena, tensiona a *mise-en-scène* do filme, bastante controlada e centrada na força composicional dos enquadramentos, majoritariamente fixos e amplos, e na duração das tomadas, articuladas em torno do tempo da espera e da ação rarefeita⁶². Os movimentos da

⁶² Apesar de a ação ser rarefeita (há pouca ou quase nenhuma ação, de modo geral, no decorrer dos planos do filme), deveríamos lembrar que nem sempre a composição do quadro o é. Pelo contrário, há planos em que são

câmera são sempre discretos e realizados através de deslocamentos panorâmicos, sem que a câmera precise efetivamente sair do lugar. É como se houvesse uma pequena lei que presidisse a *mise-en-scène* do filme: a câmera nunca sairá do tripé e, caso os personagens em quadro se desloquem, o único movimento possível, para a câmera, será o deslocamento panorâmico horizontal (*pan* para esquerda ou direita) e vertical (*tilt up* ou *down*). Daí termos comentado que a chegada do intruso é a única passagem em que um elemento exógeno à cena é capaz de perturbar o que estava previamente enquadrado pela câmera (mesmo que, efetivamente, a câmera não faça questão de enquadrar por inteiro esse que chega e mobiliza a cena).

5.1.1 Para além do que vemos: a paisagem sonora

Se a *mise-en-scène* de *A casa de Sandro* aposta no rigor da composição, em enquadramentos elaborados cuja duração da tomada revelará transformações sutis daquilo que vemos em campo, o som⁶³ do filme é arranjado para produzir espacialidades que transbordam os limites do quadro⁶⁴. Além de um ser um cineasta/visitante contemplativo, Gustavo Beck está especialmente interessado na paisagem sonora que encontra em sua visita aos espaços da casa de Sandro. O filme opera com o som em duas instâncias: a primeira, relacionada à captura do som na filmagem, na forma de som direto; a segunda, no manejo do som captado, reelaborado para compor sua banda sonora.

dispostos diversos elementos no quadro, ainda que, na duração do plano, tais elementos permaneçam relativamente estáticos. Ao falar sobre “tudo o que está presente na imagem” e que compõe o “sistema relativamente fechado” do quadro (ou enquadramento), Deleuze aponta para duas tendências relacionadas aos “elementos que entram” (no quadro): a saturação e a rarefação. No quadro com tendência à saturação, os elementos que o constituem são numerosos (a tela larga e a profundidade de campo permitiram a multiplicação de dados independentes em um mesmo quadro); no quadro com tendência à rarefação, os elementos são reduzidos (a ênfase na composição do quadro recai sobre um único objeto ou o “conjunto é esvaziado de certos subconjuntos”). Para Deleuze, o “máximo de rarefação pode ser atingido com o conjunto vazio, quando a tela fica inteiramente negra ou branca”. O autor cita como exemplo de rarefação do quadro uma passagem de *Quando fala o coração* (*Spellbound*, 1945), de Hitchcock, na qual “um copo de leite invade a tela, deixando a imagem branca vazia” (DELEUZE, 1985, s.p.). Pensando com Deleuze, imaginamos ser mais apropriado dizer que, no geral, a composição do quadro no filme de Beck tende para a saturação, dada a profusão, ainda que discreta, de elementos imagéticos e sonoros no arranjo e duração do plano.

⁶³ O trabalho com o som do filme de Gustavo Beck suscita no espectador esse tipo de atitude perceptiva específica que Michel Chion (2008) denomina audiovisão. Para o autor, o trabalho do espectador – o audioespectador – envolve lidar com a apreensão da combinação dos elementos visuais e sonoros que os filmes agenciam. De modo geral, procuramos atentar, nos filmes que analisamos na tese, para tais elementos e suas combinações, mas em *A casa de Sandro* o manejo do som parece ser um procedimento expressivo central.

⁶⁴ Boa parte do som do filme contribui para ampliar o espaço que vemos em quadro, criando uma ambiência que expande, e não apenas envolve a imagem. Diferente da função mais comum que Chion (2008, p. 64-71) atribui aos “sons-território” (utilizados para homogeneizar a cena, “esconder” a montagem e produzir um “fora de campo passivo”), *A casa de Sandro* coloca tais sons em primeiro plano, instando o audioespectador a sair de um “lugar estável”.

Dos 46 planos que compõem esse filme “extremamente econômico, que investe na duração e no enquadramento de cada um de seus planos” (MAIA in IKEDA & LIMA, 2012, p. 79), é possível dizer que a maior parte preserva a correspondência entre imagem e som, como se, enquanto dura a tomada, ouvíssemos, na banda sonora, o som correspondente ao que vemos. O interessante, entretanto, é que essa correspondência não é organizada de maneira óbvia, mas através de operações criativas que dizem muito da relação que cineasta e equipe estabeleceram com as pessoas filmadas, principalmente Sandro, e com aquilo que é filmado, visto que, em boa parte dos planos, o filme se interessa em emoldurar e recortar espaços da casa e do seu entorno. O som direto aparece aqui em um arranjo incomum: ouvimos um som que parece corresponder àquilo que vemos, mas nem sempre o que realmente ouvimos privilegia aquilo que gostaríamos de ouvir. Por exemplo, há passagens em que vemos Sandro conversando com alguém em quadro e a câmera observando a distância. O som dos diálogos, ainda que perceptível em algum nível, é obliterado em função de outros sons circundantes, sempre relacionados ao espaço ao redor da casa, os ruídos da natureza, que aparecem realçados. Desse modo, mesmo que o conteúdo sonoro esteja relacionado ao conteúdo imagético, a correspondência entre som e imagem, na duração da tomada, não se dá da forma como estamos acostumados a apreciá-la em um documentário em que o som direto privilegia a captura das falas e diálogos dos personagens em quadro. Em *A casa de Sandro*, o som capturado nem sempre está centrado naquilo que os personagens dizem, mas sim em outros sons que compõem a paisagem sonora que envolve o espaço habitado.

A importância do som fica evidente já a partir dos créditos de abertura, com esses sons que criam uma ambiência úmida (ruídos de água e vento combinados com sons de animais: zumbidos, coxos, silvos, grilos, barulho de grilos, silvos), descortinando espaços para além do que vemos. Se vemos pouco nesse plano inicial (Figura 5.11), ouvimos muito. A banda sonora vai, assim, produzindo uma sonoridade aparentemente compatível com aquilo que vemos em quadro, mas inaugurando espaços para além daquilo que vemos. Quando há o corte para o segundo plano do filme (Figura 5.12), ainda que seja possível sentir uma leve oscilação do conteúdo sonoro – confirmando assim a mudança do plano imagético –, a maioria dos sons que ouvimos no plano anterior persiste, produzindo um efeito de continuidade espacial (mesmo que o corte espacial seja radicalmente descontínuo: passamos do plano da rã flutuando no detalhe da piscina para o plano dos frutos vermelhos de uma árvore caídos sobre o chão, a paisagem verde ao fundo). Essa operação – o som convocando espaços para além do

que é visto e produzindo continuidade entre planos imagéticos descontínuos – é constitutiva do filme. É com o som que a montagem dele jogará para amplificar a experiência produzida pelas imagens em movimento.



FIGURA 5.11 – A ambiência sonora antecede o primeiro plano do filme. Começamos o filme já mergulhados nos sons do espaço circundante.



FIGURA 5.12 – Além dos efeitos de continuidade espacial, o som produz espaços que expandem o que vemos em quadro.



FIGURA 5.13 – Obstáculos diversos acentuam a distância entre câmera e personagem.



FIGURA 5.14 – Superfícies translúcidas obstam o acesso direto a Sandro.



FIGURA 5.15 – Troncos e galhos se interpõem no plano em que vemos Sandro no jardim.

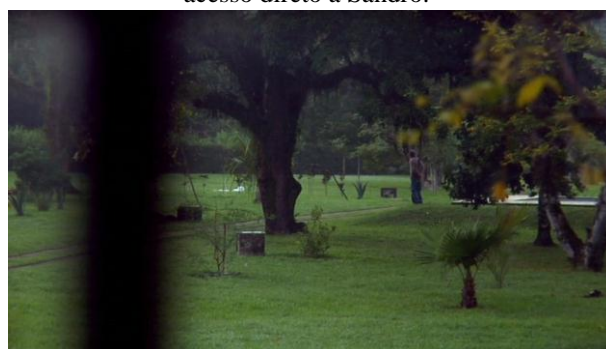


FIGURA 5.16 – Molduras de janelas e vidraças tornam a relação com o personagem menos transparente.

Aquilo que ouvimos confirma também o caráter peculiar da visita que Gustavo Beck faz a Sandro. Mais do que se aproximar do personagem e se dedicar a ouvi-lo, como seria o esperado em um documentário centrado em um personagem, o cineasta opta por observá-lo e ouvi-lo a distância. São poucas as passagens em que é possível ouvir claramente o que é dito pelos personagens, e em nenhum momento a fala deles assume o tom de depoimento,

testemunho ou entrevista. Se sabemos algo sobre Sandro é porque há passagens em que a câmera está um pouco mais próxima do personagem e apanha algo que é dito em conversas realizadas no interior da casa, ou mesmo na varanda, entre ele e as pessoas que por ali circulam (a companheira, a empregada doméstica, membros da equipe do filme). Registrar as sonoridades que envolvem Sandro e a casa, realçá-las, amplificá-las na montagem do filme: tudo isso é importante no convívio que o cineasta estabelece com Sandro, com a casa de Sandro. Gustavo Beck é um visitante atento aos espaços que adentra, alguém que contempla e que guarda impressões não apenas visuais desses espaços com que travou contato, mas sobretudo, impressões sonoras.

5.1.2 A cena obstruída

Em *A casa de Sandro*, o cineasta/visitante opta por instalar-se na casa do outro com bastante discrição e adotar um olhar contemplativo. Estamos na casa de um artista plástico, e a opção de Beck pelo rigor da composição, pelo tempo que dura nos enquadramentos, pela ação rarefeita evoca alguma similitude com o método de trabalho de Sandro. Como sugere Carla Maia,

Beck e Sandro têm algo em comum quanto ao método de criação: se atentarmos para o modo como Sandro pinta seu quadro, veremos como ele executa um traço, faz uma pausa, toma distância, observa, volta à tela e faz outro traço, e daí uma nova pausa, uma mudança de ângulo, mais uma observação. O filme revela uma minúcia análoga em seu modo de lidar com as formas que cria: é preciso compor o quadro, mas é preciso, antes de mais nada, esperar e observar para descobrir qual o próximo passo, o próximo traço. (MAIA in IKEDA & LIMA, 2012, p. 82)

Gustavo Beck aposta em um jogo de espera e observação dos espaços que escolhe mostrar e recortar. A disposição dos elementos da *mise-en-scène* acentua o gesto de controle e estabelece interessantes relações entre Beck e o que ele filma (as pessoas ou os lugares). Como visitante, o cineasta vai aos poucos situando o espectador no espaço – a casa de Sandro, território construído vagarosamente no filme a partir dos planos que mostram detalhes da paisagem circundante (um canto da piscina, árvores do jardim, parte do quintal, a estufa, o amplo jardim gramado) – e, principalmente, produzindo sua ambiência sonora. Entre os espaços recortados pela câmera a partir do terceiro plano, veremos um personagem pelo qual, a partir de então, a câmera se interessará mais: trata-se de Sandro, mostrado bastante a distância. O pintor está dentro de um galinheiro, pega um pato pelas asas (Figura 5.13), conversa com alguém que não vemos (ouvimos apenas murmúrios, o som da paisagem

circundante está no primeiro plano sonoro). Entre a câmera e Sandro vemos várias plantas que emolduram o enquadramento (Figura 5.14). As plantas se interpõem entre a câmera e o personagem ao fundo.

Nesse e em boa parte dos planos em que Sandro aparece, pelo menos na metade inicial do filme, sempre haverá algo interposto entre a câmera e esse personagem. Além da distância que separa filmados e aqueles que filmam, a *mise-en-scène* do filme investe em uma série de obstruções, obstáculos que impedem o “acesso imediato ao outro filmado”. Entre os “obstáculos que encobrem parcialmente a visão” (MAIA in IKEDA & LIMA, 2012, p. 80), primeiro há plantas entre a câmera e Sandro no galinheiro, depois uma superfície translúcida que impede que o vejamos com clareza na lida e conversa na estufa (com alguém que não vemos, em um diálogo que apenas entreouvimos), depois troncos e galhos de árvores que se interpõem na caminhada pelo jardim (Figura 5.15). Mais tarde, com a câmera já instalada no interior da casa, a moldura da ampla janela de madeira e a própria vidraça (Figura 5.16) estarão sempre a tornar menos transparente a relação entre aqueles que filmam e o universo filmado.

Sabemos pouco de Sandro, e o filme não faz qualquer esforço para apresentá-lo didaticamente. Ora o protagonista realiza pequenos afazeres no espaço que circunda a casa, ora surge no interior dela ou na varanda, conversando com pessoas que lá estão também (raramente as vemos), ou ao telefone. Enquanto isso, na duração do plano, vemos o tempo passar: a conversa na varanda com o céu claro ao fundo cede lugar à casa iluminada em meio à noite escura; o alvorecer violeta cede lugar à manhã que é primeiro mais cinzenta e depois adquire novas tonalidades com a chegada do sol. E há sempre o som denso que faz com que experimentemos a sensação de estar também ali, ouvindo os sons da noite, do amanhecer, de um dia chuvoso, de outro bastante ensolarado. Enquanto experienciamos o tempo que transcorre nesses espaços, algo de Sandro aparece, mas nunca de modo a revelá-lo ou torná-lo menos opaco ao espectador.

5.1.3 Com o artista, em seu ateliê

Só depois de meia hora de filme e de pouquíssimas informações sobre Sandro é que saberemos que ele é artista plástico (presumindo que o espectador não saiba, antes de assistir ao filme, quem é o personagem). Tudo começa com um plano na casa, no qual o vemos rabiscar algo no chão (apenas ouvimos o som do atrito, do risco). Depois de dois planos que

mostram a fachada e uma das laterais da casa, vemos Sandro no interior de seu ateliê. Se até então as obstruções entre a câmera e o pintor eram um elemento recorrente na *mise-en-scène*, agora, nas passagens no interior do ateliê não haverá obstruções entre a câmera e Sandro, ainda que a câmera se mantenha relativamente a distância. Aqui é o próprio corpo do artista que servirá de obstrução para algo que nem sempre veremos por inteiro: a tela sendo pintada. E os sons privilegiam os ruídos de contato dos pincéis com a tela (ainda que seja possível também ouvir os sons externos).

As cenas do trabalho no ateliê estão organizadas em três sequências, divididas em cinco longos planos que mostram diferentes estágios do trabalho de Sandro: os quatro primeiros acompanham etapas do desenvolvimento de uma mesma obra, o último mostra Sandro cobrindo uma tela menor, já pintada, de tinta branca. Na primeira sequência, com a câmera fixa e em enquadramento aberto, vemos Sandro instalar uma tela branca no cavalete e lançar as primeiras pinceladas sobre a superfície da tela. Entre uma pincelada e outra, Sandro recua, contempla, dá uma tragada no cigarro e volta a pintar (Figura 5.17). Há um corte para um enquadramento um pouco mais próximo, e agora a tela já está virada de ponta-cabeça, com o traçado mais desenvolvido. Ele pinta áreas do quadro, depois muda a tela de posição no cavalete, colocando-a na vertical (Figura 5.18). Pinta mais um pouco, depois desce a tela do cavalete para continuar pintando. Ao final desse plano, Sandro conversa, aparentemente consigo próprio, referindo-se aos gestos que lança sobre a tela.

Na segunda sequência, composta por dois planos, vemos a tela já em processo avançado de composição. Depois de pintar por alguns instantes, Sandro retira a tela do cavalete e a coloca no chão. Observa a tela, movimentando-se no ateliê, pega um pincel. A câmera pouco se move. Há um corte, e agora a câmera está posicionada em uma altura completamente diferente daquela utilizada nos três planos anteriores, que mostram o trabalho de Sandro no ateliê. É como se a câmera estivesse quase à altura do chão. O que chama a atenção é que, pela primeira vez nessas cenas do ateliê – e este será o único plano em que isso acontecerá –, a câmera acompanha alguns gestos e movimentos de Sandro, deslocando-se para melhor recortar a ação que se desenvolve na cena. Mesmo no tripé, a câmera aqui está mais solta, para ora interessar-se pela mão de Sandro a empunhar o pincel sobre a tela no chão (Figura 5.19), ora elevar-se até o rosto do artista, em pé, a contemplar sua criação. São deslocamentos laterais e verticais que revelam, pela primeira vez no filme, o interesse da câmera em mostrar detalhes da cena de forma dinâmica. Ao final dessa sequência, haverá um

corde para o plano de uma árvore frondosa, observada de longe contra os tons violeta-azulados do céu do amanhecer. Entre o escuro da madrugada e a claridade inicial da manhã persistem, na banda sonora, os ruídos do pincel de Sandro contra a superfície da tela. É como se o trabalho do pintor persistisse no tempo, durasse para além do plano filmado. É uma bela transição sonora. Aos poucos, na duração do plano, os sons do ateliê vão dando lugar apenas ao barulho do vento e aos sons da paisagem exterior. Amanhece no filme.



FIGURA 5.17 – O corpo de Sandro entre a câmera fixa e a tela em processo de composição.



FIGURA 5.18 – Nos planos que duram, vemos etapas do trabalho de criação de uma obra de Sandro.



FIGURA 5.19 – Pela primeira vez na sequência do ateliê, a câmera busca detalhes da cena.



FIGURA 5.20 – No último plano no ateliê, Sandro cobre de branco uma tela pintada em outra ocasião.

A última sequência, composta por um único plano, de quatro minutos e quinze segundos, a câmera permanece praticamente estática (há pequenas correções para melhor enquadrar Sandro em relação ao cavalete) e na mesma posição em que estivera no plano inicial. O ateliê está na penumbra, mas é possível ver a tela em que Sandro trabalhara nos planos anteriores. Ouvimos alguns ruídos, depois passos. É Sandro, que entra pela margem esquerda do plano e vai até o fundo, atrás do cavalete com a tela, e acende a luz do ateliê. Sandro vem para a frente da tela, afasta-se um pouco da pintura, observa-a. Depois, move-se em direção à tela e retira-a do cavalete, levando-a para algum lugar na margem direita do extracampo. Sandro retorna ao quadro e vai até um ponto próximo ao lugar onde está a câmera. Ali, pega uma outra tela, menor, já pintada, e a coloca no cavalete. Na tela, de traços figurativos, é possível identificar uma casa rodeada por árvores em uma paisagem

montanhosa e soturna. Sandro pega um banquinho, coloca-o em frente ao cavalete, abre um vidro de tinta branca, pega um pincel e, após sentar-se de frente para a tela, começa a pintá-la de branco. Entre o estrilar dos grilos no exterior e o ruído dos movimentos rápidos do pincel a cobrir a superfície inteiramente de tinta branca (Figura 5.20), vemos o artista aparentemente a retirar “da obra sua forma, propondo um recomeço que não encontra desenlace” (MAIA in IKEDA & LIMA, 2012, p. 82). Essas três seqüências no ateliê não são dispostas uma após a outra, mas sim articuladas, na montagem, a outros planos que mostram ora porções do espaço que circundam a casa de Sandro, como que a enfatizar o tempo a transcorrer (um banco vazio no quintal sob a chuva, a água de um córrego a correr, outro recorte do quintal, entre as árvores, a grande árvore contra o céu do amanhecer), ora passagens da rotina do pintor, em situações diversas, a ocupar seu dia para além do trabalho no ateliê (vemos o personagem em seu quarto; na cozinha, tomando o café da manhã e conversando com a empregada; no jardim, caminhando com a companheira). Sem nunca se aproximar demais, sempre preservando alguma distância daqueles que filma, o cineasta vai se instalando em alguns espaços da casa (principalmente os espaços exteriores), como se os visitasse com extrema discrição.

5.1.4 Do recuo à partilha



FIGURA 5.21 – Jantar é preparado na cozinha.



FIGURA 5.22 – Sandro chama para o jantar.

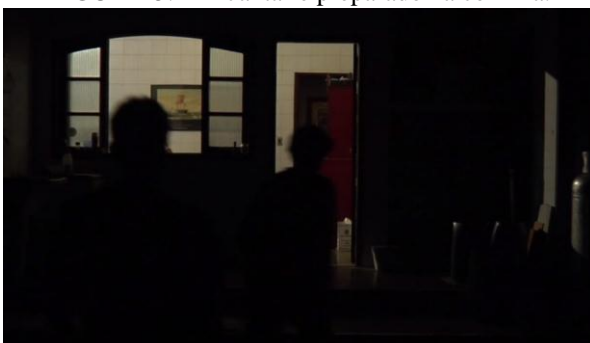


FIGURA 5.23 – Aqueles que filmam deixam antecampo e entram no quadro (e na casa)



FIGURA 5.24 – Um brinde à refeição partilhada.

Na última cena (e plano) do filme, vem à tona a relação, tão pouco tematizada e mantida com extrema reserva até ali, entre aqueles que filmam e aqueles que são filmados. Entretanto, o modo como a relação se explicita reforça que o rigor formal não será alterado com a exposição da cena compartilhada. Trata-se de um plano extremamente longo (8 minutos e 55 segundos, sendo que o som da tomada persiste até o término dos créditos de encerramento), no qual vemos a lateral da casa de Sandro, filmada à noite (Figura 5.21). A luz do interior da casa exhibe alguns detalhes da ação que transcorre no interior da cozinha, e também algo do ambiente externo. Ouvimos os sons da noite, mas também algo da conversa entre as pessoas (inicialmente escutamos poucas vozes) que estão no interior da casa. Elas preparam a mesa para o jantar. Pelas janelas e portas, vemos Sandro movimentar-se para lá e para cá. Em um determinado momento, Sandro sai à janela e convoca os que filmam a vir para a mesa (Figura 5.22). Não há resposta imediata. Pela janela, é possível ver Sandro sentar-se à mesa. A câmera move-se para a direita até compor um enquadramento frontal, mantendo uma janela mais à esquerda e a porta da cozinha ao centro. Pessoas passam para lá e para cá, no interior da cozinha, aproximando-se da mesa. São muitas (a maioria sequer havia aparecido em qualquer outra passagem do filme). A partir daí, ouvimos uma conversa sussurrada entre os que estão atrás da câmera. É difícil discernir o que falam, mas parece que combinam algo. Não demora muito e, sem que haja qualquer alteração do enquadramento, eles ingressam no campo pela borda esquerda do quadro e dirigem-se à porta (Figura 5.23). Adentram a casa para se juntar aos demais à mesa. Vemos pouco o que transcorre no interior do ambiente, mas os sons sugerem o entrosamento entre aqueles que se encontram na cozinha. Antes de os créditos de encerramento surgirem, a câmera mostra todos os que agora se reúnem na cena e no quadro (ainda que as paredes obstruam a maior parte da ação que transcorre no interior), a brindar a refeição partilhada (Figura 5.24). Mesmo que do início ao fim do filme as prerrogativas formais adotadas pelo hóspede o tenham afastado de seu anfitrião, haveria uma cena mais simbólica para confirmar a relação de hospitalidade entre aqueles que filmam e aqueles que são filmados do que a partilha de uma refeição?

5.2 Um Hóspede Invisível

“Ai que belos tempos que se ia na praia!”, suspira Geni, a matriarca da família Storti, ao rever algumas fotos do passado, quando era mais magra e não hesitava em mostrar o corpo em trajes de banho. No enquadramento fixo que deixa os personagens em contraluz em

virtude da claridade que vem do exterior, a família Storti está reunida em torno da mesa da cozinha (Figura 5.25). Os filhos estão próximos à mãe, em torno da mesa, observando fotos e outras pequenas recordações que a mulher retira de uma caixa. O pai está mais ao fundo, afastado da mesa, próximo à ampla passagem que separa a casa do quintal. Essa sequência começa dois planos antes dessa fala de Geni, quando o marido ainda está ausente do quadro e é possível ver apenas ela e os filhos trocando fotos e tecendo comentários sobre as imagens (Figura 5.26). Na conversa entre os três à mesa, há uma transição, sem descontinuidade sonora, para um plano mais próximo de Geni. Ela lê um cartão que o filho lhe escrevera na infância: “Mãe, eu te amo e te adoro muito. Obrigado, mãe, para me educar tanto. Um abraço do Bruno, o teu filho”. Ao terminar a leitura, ela lança um olhar amoroso para o filho (que não vemos, dadas as limitações do quadro). “Que lindinho!”, diz a personagem, sorrindo para Bruno (Figura 5.27). O som mantém-se estável e produz continuidade para o plano em que Geni lembra os tempos de praia, no qual vemos a família inteira enquadrada. Durante a conversa, ela pergunta ao marido: “Nego, se eu emagreço, tu me leva pra praia? Se eu voltar nos 64 quilos, tu me leva pra praia?”. É inevitável não se deixar envolver pela cena familiar e pela *auto-mise-en-scène* de Geni. No plano seguinte à conversa em família, o filme nos leva à outra praia: trata-se de uma larga faixa de areia e cascalho formada em um ponto da orla do rio que corre pela região montanhosa onde fica Morro do Céu, colônia rio-grandense onde residem os personagens do filme homônimo de Gustavo Spolidoro (2008). *Morro do Céu* se constrói nessa alternância entre a atenção aos espaços da casa onde reside a família Storti e outros espaços das redondezas da colônia – bem como da cidade de Cotiporã – pelos quais transita Bruno, personagem a quem o filme acompanhará no intervalo⁶⁵ de um verão.

⁶⁵ Tomamos emprestada de Cláudia Mesquita (2011, p. 154) a ideia de intervalo para nos referirmos ao “tempo dos acontecimentos e encontros narrados” em *Morro do Céu* (no caso, o intervalo das férias de verão). A esse respeito, diz-nos Mesquita (2011, p. 154): “Nas férias de verão, Bruno se movimentava muito, sem no entanto sair dos arredores de sua localidade, a pequena Morro do Céu, encravada entre montanhas. Se o intervalo é o tempo do narrado, a câmera imerge e permanece, atentando para os gestos do cotidiano familiar, para o trabalho miúdo de Bruno e seu irmão Joel na pequena oficina mecânica, para alguns eventos comunitários e principalmente para as derivações sem-rumo dos personagens jovens pelos arredores. O intervalo é tornado, pelo zelo, estabilidade e rigor da composição (o filme exercita planos fixos bem compostos), tempo de ‘aqui, agora, sempre’, ‘cada dia como o dia de uma vida inteira’ (J. G. Rosa, *Buriti*). A permanência neste intervalo, entre desacontecimentos e invenções que preenchem o tempo ocioso e farto, garante a inscrição de situações e gestos banais, corriqueiros, em meio aos quais se faz presente a ausência, a falta, o desejo de porvir que marcará de começo a fim a composição do personagem (às voltas com a ‘paixão recolhida’ de que fala sua mãe, com a espera pelo encontro amoroso com a garota desejada, no filme não consumado)”.



FIGURA 5.25 – A família Storti reunida em torno da mesa.



FIGURA 5.26 – Geni olha fotos antigos, do tempo em que o marido a levava à praia.



FIGURA 5.27 – Personagem lê cartão que filho escreveu na infância.



FIGURA 5.28 – A “praia” dos arredores.

Nas sequências que mostram a família Storti nas conversas durante as refeições ou na soleira da porta da cozinha (que deixa entrever o quintal e a paisagem montanhosa), o filme captura, com bastante proximidade, situações da vida doméstica, bem como as interações entre os personagens. É curioso perceber que o visitante que adentrou tal universo, o cineasta, opta – nas escolhas de *mise-en-scène* e de montagem – por permanecer invisível, apagando as marcas da relação que estabeleceu com os personagens para que houvesse filme. Organiza, assim, uma cena na qual as pessoas atuam como se o visitante não estivesse ali. Mais do que isso: ao se instalar entre os sujeitos filmados e se manter recuado no antecampo, Spolidoro impede que, diegeticamente, o espaço habitado pelos personagens se comunique com o espaço no qual ele se encontra. As possibilidades de troca, em cena, entre cineasta e sujeito filmado são anuladas, prevalecendo, assim, um registro ficcional.

5.2.1 Convívio e observação

Morro do Céu acompanha um verão do adolescente Bruno Storti: mostra o rapaz na rotina de afazeres escolares (assim como o primo e dois ou três colegas mais próximos, ele se depara com a iminência da reprovação no colégio), a lida na oficina mecânica do pai e na colheita da uva, as hesitações amorosas em torno da garota desejada e as constantes perambulações, junto dos amigos, pelos arredores da colônia onde vivem, especialmente pelo percurso da aparentemente desativada linha de trem. O filme concentra-se em Bruno como protagonista. A convivência do adolescente com a família no espaço da casa integra várias passagens do filme. A esse espaço, cujas práticas observadas revelam “táticas de praticantes”, na acepção de Michel de Certeau, o filme também acrescentará uma temporalidade própria, marcada pela duração dos planos, pelos tempos mortos e silêncios. Desenvolve-se, assim, “essa observação atenciosa dos gestos das pessoas, esse respeito à situação em que elas se encontram”, que Jean-Claude Bernardet⁶⁶ aponta “ter sumido totalmente, ou quase, do cinema documentário brasileiro”, em virtude da prevalência dos procedimentos de entrevista: “descartam-se quase que automaticamente as situações que não se enquadram no sistema de entrevista, ou seja, as pessoas no seu cotidiano” (BERNARDET, 2004, p. 1).

Há que se destacar, como aponta Fábio Andrade (2009), o “ar de novidade cinematográfica” que as imagens da paisagem e dos personagens de *Morro do Céu* trazem para o cinema brasileiro⁶⁷. Através do olhar próximo e interessado que o filme lança aos personagens, coloca-se em cena um “outro” pouco conhecido na filmografia brasileira⁶⁸, especialmente o documentário. Embora o espectador possa inicialmente ter dificuldade para compreender alguns diálogos – em virtude do sotaque peculiar herdado dos imigrantes italianos no sul do país –, o filme não trata isso como elemento exótico. Aos poucos o espectador se familiariza com a fala dos personagens e pode apreciar as combinações que,

⁶⁶ A passagem citada refere-se a texto onde Bernardet comenta o encantamento que alguns filmes realizados no contexto do projeto Vídeo nas Aldeias lhe produziram, dada a “relação íntima entre a câmera e a pessoa filmada” (BERNARDET, 2010, p. 1) e a maneira singular com que tais obras atualizam a temática do “outro” no cinema brasileiro.

⁶⁷ Diferente das narrativas centradas no ambiente urbano, comuns em um grande número de curtas-metragens realizados no Rio Grande do Sul a partir dos anos 1980, em diferentes bitolas (com destaque para o Super 8), *Morro do Céu* se destaca por investir em paisagens e personagens interioranos, pouco explorados pelo cinema produzido no Rio Grande do Sul (chamamos a atenção para o fato de que, na década de 1990, proliferaram não apenas curtas-metragens no estado, mas também longas; cineastas como Jorge Furtado, Ana Luíza Azevedo e o próprio Gustavo Spolidoro se destacaram neste contexto).

⁶⁸ Em outro registro, *Os fantasmas e os duendes da morte* (Esmir Filho, 2010) apresenta locações e personagens que se relacionam aos personagens e locações do filme de Spolidoro.

naqueles espaços, são criadas a partir dos usos da língua (como em outros filmes que analisamos na tese, as inúmeras palavras e expressões relacionadas às variações regionais do uso da língua, que ouvimos no filme, trazem as operações criativas realizadas pelos falantes).

Distante da tradição do documentário relacional, *Morro do Céu* dialoga frouxamente com correntes do cinema observacional. Ou, se tomarmos a designação proposta por Guy Gauthier, o filme poderia ser lido a partir do “documentário convivial”, onde, “sem se resignar no papel de observador neutro, o cineasta se imiscui na intimidade do grupo (...), filma do interior, ocupando, às vezes, o lugar central, mas ficando invisível” (GAUTHIER, 2011, p. 216). Nesses casos, prevalece o recuo do cineasta na cena, organizada para que os sujeitos filmados também se comportem como se não houvesse uma câmera a filmar. Além disso, as eventuais marcas da relação estabelecida, na etapa de filmagem, entre aquele que filma e aqueles que são filmados são posteriormente apagadas na montagem. No caso de *Morro do Céu*, além de manter-se como um hóspede invisível que acompanha de perto a rotina de seus personagens, o cineasta organiza a cena e a montagem do filme a partir de uma decupagem clássica, que reforça os efeitos de ficção que o filme produz.

5.2.2 A decupagem clássica

Como outros filmes brasileiros recentes, *Morro do Céu* desafia as categorizações, como aponta André Brasil (2011, p. 95):

Cada qual à sua maneira, essas obras se criam, desde o início, em mão dupla: de um lado, ficcionalizam-se vidas reais, em uma narrativa que não roteiriza o real em um gesto demasiado. De outro lado, mas simultaneamente, produz-se algo como uma deriva da ficção, provocada pela deriva da vida ordinária de seus personagens. Assim, nesses filmes, a vida produz ficção – produz imagens – e, em via inversa, produz-se nas imagens, é produzida na e pela ficção.

O filme é organizado a partir de um olhar observacional, no qual a presença daquele que sustenta a câmera é ocultada⁶⁹. Entretanto, esse olhar é marcadamente construído e controlado. Estamos muito longe daquela câmera observadora à espera de situações prestes a se precipitar. Como sabemos pelo material de divulgação do filme e das entrevistas que Spolidoro concedeu em festivais, muito da ação de *Morro do Céu* foi desenvolvido para o filme em decisões compartilhadas entre cineasta e personagens filmados.

⁶⁹ Há uma cena em que Bruno e os amigos visitam uma casa abandonada, na qual a presença do cineasta é notada pelo espectador: os garotos abrem uma janela e entra um morcego. Todos se assustam, e o sujeito que sustenta a câmera parece perder o controle do equipamento, também assustado. Esse plano é o único que integra, acidentalmente, o cineasta ao espaço diegético em que se situam os personagens.



FIGURA 5.29 – A montagem em *raccord*. Raul joga ração para as galinhas.



FIGURA 5.30 – Ação contínua em plano mais próximo; as galinhas recebem mais ração.



FIGURA 5.31 – Raul tenta capturar ave, que escapa.



FIGURA 5.32 – Após eclipse, o gesto estático.

O filme lança mão de um olhar observacional que promove a ficcionalização das situações mostradas. Como aponta Fábio Andrade (2009),

a impressão – ou incerteza – de estarmos diante de uma organização ficcional é questão de estrutura: em cada sequência, predomina a montagem em *raccord* espacial ou sonoro, enquanto a estrutura-macro do filme organiza essas sequências entrecortadas por elipses.

Com planos longos e majoritariamente estáticos, toda a ação é decupada. A montagem em *raccord* conecta os planos de modo a sempre buscar efeitos de continuidade espacial e temporal. Quando os *raccords* visuais não são muito marcados, é a montagem sonora que acentua a ligação entre os planos. Essa montagem muito bem articulada pode ser entrevista na sequência em que Raul, pai de Bruno, captura uma galinha para fazer o “frango com mandioca” que Geni sugerira de cardápio em passagem anterior. A sequência se inicia com um plano geral, que mostra Raul caminhando em direção ao galinheiro. O som de asas de aves batendo permite a passagem para o plano seguinte, em que o homem oferece ração às galinhas (Figura 5.29). Com o som contínuo (o que ocorre em toda a sequência), há um corte para um plano das galinhas se alimentando, enquanto mais ração é jogada no chão (Figura 5.30), dando continuidade ao gesto de Raul, mostrado no plano anterior. O personagem movimenta-se da esquerda para a direita do quadro. Novo corte, e agora Raul surge em plano próximo, olhando para os animais (por ter passado para a direita do quadro no plano anterior,

agora ele olha para as aves com o rosto mirando a margem esquerda). O personagem faz um breve movimento que indica o início de uma ação (*raccord* de gesto), que continuará no plano seguinte, em que Raul tenta pegar uma galinha (Figura 5.31). A ave se move com mais rapidez e consegue escapar. Cabisbaixo, ele volta para o galpão. No plano seguinte, que completa a sequência, Raul está apoiado em um dos joelhos, próximo a um tronco de madeira, segurando um machado, uma galinha na outra mão (Figura 5.32), como se estivesse prestes a decapitá-la. A junção de planos faz com que entendamos que, apesar do insucesso na cena anterior, Raul persistira e conseguira capturar outra ave. Essa sequência explicita o método do filme, baseado no controle das ações realizadas para a câmera, no rigor na composição dos enquadramentos e na articulação da cena filmada através da montagem em continuidade.



FIGURA 5.33 – Bruno descansa no interior do carro.



FIGURA 5.34 – Plano aproximado combinado com som do trem nos levam ao “sonho” do personagem.



FIGURA 5.35 – Plano/contraplano: o trem se desloca rumo ao horizonte do plano.



FIGURA 5.36 – Plano/contraplano: o trem se desloca em direção à câmera.

Outro aspecto interessante da disposição da *mise-em-scène* e consequente organização na montagem diz respeito à presença do recurso campo/contracampo. A passagem em que Bruno aparece dentro de um trem pela primeira vez é exemplar da utilização desse procedimento. Ela ocorre após uma sequência em que o personagem divide o tempo com os amigos, em um campo de futebol, e que é encerrada com dois planos: ambos o mostram deitado no interior de um carro, como se tirasse uma soneca. O primeiro desses planos é

aberto (Figura 5.33), o segundo aproxima-se mais do rosto (Figura 5.34). Na passagem desse plano para o seguinte, são utilizados elementos de som (barulho do trem) e trilha sonora (uma melodia que se repete em algumas passagens do filme que adquirem esse registro abertamente ficcional). O personagem está dentro do trem, com a cabeça para fora da janela. Associada à cena do cochilo no plano anterior, a sequência com Bruno no trem funciona como um sonho do personagem. Antes dessa sequência e em outros segmentos do filme, o rapaz conversa com os pais sobre sair de Morro do Céu, conhecer outros lugares. O trem seria uma metáfora para esse desejo de conhecer outros espaços. Além desse caráter metafórico que a cena carrega, há outro elemento importante em sua constituição: a adoção do procedimento campo/contracampo. Primeiro, Bruno aparece de costas, o trem se deslocando rumo ao horizonte do plano (Figura 5.35). Depois, ele surge de frente, o trem se deslocando frontalmente (Figura 5.36). Associada à trilha sonora, a organização plano/contraplano reforça a adoção do procedimento ilusionista, produzindo continuidade entre planos que foram tomados em posições e tempos distintos.

5.2.3 Abertura para a *auto-mise-en-scène*

Se inexistisse espaço em *Morro do Céu* para a troca, em cena, entre cineasta e filmados, é interessante notar que o filme acaba se constituindo como um espaço no qual os personagens podem atuar e desenvolver suas *auto-mise-en-scènes* mais ou menos improvisadas, em meio às situações vividas no dia a dia.

A mãe, Geni, parece bastante à vontade em sua *auto-mise-en-scène*. A sequência em que conversa com o filho sobre uma eventual “namoradinha” é exemplar. Ambos estão em pé, na cozinha, próximo ao fogão. Bruno está com o dedo em riste, aparentemente com algum ferimento. A mãe questiona-o sobre o romance, enquanto ele procura desconversar. Depois de ajudar o filho a colocar um curativo no dedo, Geni enfatiza: “A mãe é a tua melhor amiga...”. Bruno tenta fugir do tema. Ela insiste, provocativa: “Mas não tem nenhuma namoradinha? Elas não te querem?”. Mãe e filho entreolham-se e ouvimos o riso de Geni, divertindo-se com a situação. Há um corte, e agora Bruno é mostrado em plano médio, próximo à mesa da cozinha/sala de jantar. Em segundo plano, vemos Geni e Raul sentados na soleira. Ela se dirige a Bruno com seriedade: “A gente tem que sonhar, mano, a gente tem que sonhar...”. Quase murmurando, o pai completa: “Coisa boa sonhar...”, ao que Geni completa: “É, não tem coisa melhor que tem que a gente sonhar, assim ó... Às vezes tu sonha um sonho bonito

durante o..., no dia seguinte tu tá tão feliz por ter sonhado com aquilo... Tu nunca sonhou de ganhar um beijo dela?”. Geni olha para o filho, que bebe um copo de leite e nega com a cabeça. Ela volta a rir, divertindo-se com a timidez de Bruno. Há um corte, apenas Raul e a mulher ocupam o quadro. Ela está pensativa, reflexiva: “Tá certo, Bruno, tem que fazer as coisas seguro, é? Sempre usar o freio”. Mal conclui a frase e Geni novamente cai no riso, dessa vez rindo prolongadamente, a ponto de contagiar o marido. Sem parar de rir, ela murmura algo para Raul – como que solicitando que diga algo – e se volta para Bruno, rindo ainda mais. Há um corte, mãe e filho conversam em pé na soleira (o pai está sentado no canto direito da porta, oculto pelo corpo de Geni), com o quintal e a serra ao fundo. “É paixão recolhida...”, decreta a mãe. Os dois se entreolham sorridentes. Mais relaxado, Bruno confessa: “Bota paixão nisso.”, ao que Geni responde: “Hã? Não é? Paixão recolhida...”.



FIGURA 5.37 – Geni conversa com Bruno sobre suposta “namoradinha”.



FIGURA 5.38 – Montagem em *raccord* organiza narrativa.



FIGURA 5.39 – Conversa sobre “namoradinha” e sonhos continua em nova angulação.



FIGURA 5.40 – Geni parece se divertir com a própria *auto-mise-en-scène*.

Mesmo que o centro do diálogo recaia sobre a possível namorada de Bruno, é Geni quem concentra a maior parte da fala e também dos gestos expressivos nessa passagem, revelando-se um personagem irresistível, capaz de fazer rir não apenas o marido e o filho, mas também a nós, seja por seu sotaque peculiar, seja pela maneira com que procura arrancar alguma fala do filho em relação à “amada”, seja pelo modo como, quase que não verbalmente,

consegue se comunicar com o marido. A impressão que temos nessa sequência é de que Geni se entrega totalmente à situação colocada em cena pelo filme, fazendo sua *auto-mise-en-scène* e se divertindo com ela, como se estivesse realmente se sentindo em casa. Raul, o marido, raramente demonstrará desenvoltura semelhante à da esposa.

5.2.4 A casa aberta, a cena fechada

Para que *Morro do Céu* possa se construir como uma ficção, os moradores da casa devem, deliberadamente, ignorar a presença do cineasta. Não há olhares direcionados à câmera, bem como inexistência de qualquer marca de incidência do antecampo no que vemos em campo. Os anfitriões concedem ao cineasta a entrada no espaço da casa, quase como se ele fosse da família, mas, ao mesmo tempo, não vemos trocas entre aqueles que partilham a cena. Os procedimentos formais adotados por Spolidoro na disposição da *mise-en-scène* e na organização da montagem impedem que haja qualquer permeabilidade entre campo e antecampo. Constrói-se uma cena fechada, demasiadamente estável, sem espaço para que haja reversibilidade entre os lugares ocupados por cineasta e personagens filmados. Ainda que o espaço da casa e seus habitantes aceitem o hóspede, trata-se de um hóspede mudo, que não pode efetivamente (em cena) trocar coisas com eles, a não ser dessa maneira como, junto à câmera, ele se põe a esperar. A cena não é lugar de tensão, nem de troca.

Ainda assim, nem tudo adquire essa transparência na dramaturgia que Spolidoro organiza a partir do material captado de forma documental (Andrade, 2009). Se em boa parte do filme este visitante invisível parece acessar com familiaridade os espaços da casa e as ações cotidianas da família Storti, produz-se também uma zona de sombra, que recai sobre o protagonista, Bruno. Ao longo do filme, o personagem é mostrado com alguma proximidade, seja nas perambulações com os amigos pelos arredores da colônia, na lida com a colheita da uva, no trabalho na oficina para posterior diversão com o carrinho de rally. Se podemos entrever algo de seus anseios e dúvidas nas conversas entre Bruno e os pais, nem tudo é dado a ver no que tange ao universo subjetivo do adolescente. A esse respeito, o filme mantém-se à distância, preservando a alteridade do personagem e fugindo de qualquer pretensão de enquadrá-lo ou apreendê-lo em demasia. Neste sentido, a pequena história de amor que se insinua entre Bruno e a “borboletinha de Cotiporã” (ainda que faça parte da intriga que sustenta a ficção) permanece como um lugar que o filme não adentra e que, como lembra Fábio Andrade (2009), é “muito sabidamente deixada sempre no extracampo”.

CAPÍTULO VI A ARMADILHA



FIGURA 6.1 – Fala de primeiro personagem surge despersonalizada ao final de plano vertiginoso com comentário musical sombrio.



FIGURA 6.2 – “Luxo mesmo seria uma série de casas aqui nessa avenida”, diz D.



FIGURA 6.3 – Filmados com alguma distância, personagens E e D ora reagem à fala um do outro...



FIGURA 6.4 – ... ora dirigem fala, gestos e olhares àqueles que filmam.

6.1 Abrir (sem Saber) a Casa ao Inimigo

“Área, espaço, é que é, nos dias de hoje, é que é o grande luxo!”. Ouvimos essa fala nos segundos finais de um longo plano em que a câmera, provavelmente presa a um guindaste, mostra uma estrutura entrelaçada de ferro sendo içada do solo e levantada até o topo de um edifício em construção (Figura 6.1). Inicialmente dissociada daquilo que vemos (comentaremos essa dissociação mais à frente), não demorará a surgir o corte para a imagem que ligará a voz ao corpo do primeiro personagem a aparecer no filme. Chamaremos esse personagem de D (por estar posicionado à direita, nesse enquadramento inicial). D é mostrado em plano aberto e de conjunto (Figura 6.2), ao lado de outro personagem, a quem chamaremos de E (por estar à esquerda do mesmo enquadramento). Ambos falam no decorrer desse plano, ora conversando entre si ou reagindo à fala um do outro (Figura 6.3), ora lançando fala e olhares para o espaço onde estão cineasta e equipe (Figura 6.4). Enquanto o vento balança os cabelos de E, D fala amistosamente e com desenvoltura para aqueles que filmam sobre o privilégio de residir em uma cobertura situada de frente para o mar, em Recife⁷⁰. Para o personagem, o verdadeiro luxo, em se tratando do estilo ideal de moradias na região que habita, seria uma “série de casas aqui nessa avenida, seriam casas, todo mundo morando na sua própria casa, com seu próprio quintal de frente pro mar”. Para além do teor criticável da fala dos personagens em quadro – que ficaria por conta do julgamento de cada espectador –, já nessa primeira sequência com personagens de *Um lugar ao sol* (Gabriel Mascaro, 2009, 75’) se estabelecem algumas escolhas de *mise-en-scène* que conformarão a relação entre cineasta (e equipe), personagens filmados e, sem dúvida, o espectador do filme. A câmera será instalada, fixa, a uma distância suficiente para mostrar os personagens ora em enquadramentos mais abertos, ora em enquadramentos que os mostrem mais de perto; os personagens serão filmados e entrevistados nas salas de seus apartamentos, sentados de frente (ou diagonalmente) para a câmera. Essa disposição da câmera em relação aos personagens valerá para todas as entrevistas realizadas no filme. Há raros momentos em que a câmera abandona essa posição fixa e distante, como quando, por exemplo, acompanha a imigrante francesa a percorrer espaços da casa e a mostrar objetos de artesanato trazidos de diferentes lugares do Brasil (para revendê-los – a preços que garantam a manutenção de seu estilo de

⁷⁰ Além de Recife, o filme entrevista moradores de coberturas nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo.

vida, é inevitável pensar – no Rio de Janeiro), ou quando segue um ocupado empresário do ramo do entretenimento de São Paulo no interior de seu apartamento.

Essa distância⁷¹ na qual a câmera é posicionada – e também assumida por cineasta e equipe – para filmar seus personagens parece essencial para produzir, no espectador, certo distanciamento em relação a essas pessoas que, em cena, expressam com “naturalidade” alguns preconceitos e pré-julgamentos, oriundos da sua condição social.

Mas também há passagens em que o rosto dos personagens é mostrado mais de perto. Para fazê-lo, na distância em que está posicionada, a câmera precisa manejar o recurso do *zoom* óptico (pois é rara a aproximação espacial efetiva entre cineasta/câmera/equipe e filmados). Há passagens nas quais esse movimento de *zoom* é mostrado na duração do plano, criando uma impressão de “disparo” em direção aos rostos dos personagens, como se a câmera fosse uma arma que atira contra aqueles que são filmados. Esses “disparos” não são perceptíveis, no momento da filmagem, pelos que são filmados, mas apenas pelo espectador, capaz de apreendê-los na forma final do filme.

Não poderia ser diferente nesse filme que não busca uma conversação efetiva com os sujeitos filmados, a ponto de sequer nomeá-los. Se sabemos os nomes de alguns personagens, é porque são eles mesmos que, presentes no quadro, referem-se a si próprios ou àqueles com quem dividem a cena (como é o caso do adolescente Felipão, cujo nome conhecemos no momento em que a mãe o apresenta); nem mesmo na sequência de créditos finais – onde normalmente são dispostos os nomes completos dos personagens filmados em um documentário – temos acesso a seus nomes. Seria pouco provável, entretanto, que aqueles que são filmados concordassem em ter seus nomes revelados, depois de assistirem ao filme finalizado. Mas esse não será o maior mal-estar produzido pelo documentário. O que nos parece mais estranho e que nos faz inclusive questionar a pertinência da utilização da noção de cena da hospitalidade para investigar as relações colocadas em cena no filme de Gabriel

⁷¹ A distância a ser instaurada entre aqueles que filmam e aqueles que são filmados em uma cena combativa (que objetiva filmar o inimigo) é tematizada de diferentes modos no texto de Comolli, *Como filmar o inimigo*. Entendemos que o autor propõe que a relação de proximidade entre os corpos de cineasta e personagens (perto demais/longe demais), mediada pela câmera, deve ser sempre problematizada quando se trata de filmar o inimigo. É importante ressaltar que, no texto de Comolli, a figura do inimigo está mais associada às disputas políticas, envolvendo o campo das instituições/partidos, representantes e militantes políticos. Seria oportuno investigar, com mais cuidado, se os pressupostos trabalhados no texto de Comolli são pertinentes às aproximações que fizemos (e que outras leituras já fizeram) ao analisar o filme de Gabriel Mascaro, cujo “inimigo” é particularizado (ainda que o filme tenha a pretensão de, através de seus personagens, oferecer um mosaico que retrate como pensa certa elite brasileira).

Mascaro é o fato de que, nele, fica claro para o espectador que o cineasta não está na casa do outro para fazer um filme com ele, mas sim contra ele.

6.1.1 A astúcia complacente no antecampo

Todo o tempo, cineasta e equipe permanecem no antecampo. Sentimos sua presença pelos constantes olhares e gestos expressivos que são, juntamente com as falas, dirigidos pelos personagens em quadro para as vizinhanças da câmera, e pelas raras ocasiões em que, com muita dificuldade, ouvimos alguma pergunta ou comentário dos que filmam. Apesar de constantemente evocados (pelos olhares, gestos e falas dos personagens), cineasta e equipe estão à espreita e, em nenhum momento, compartilham do mesmo enquadramento que os personagens filmados (ainda que, em algumas passagens, possamos ouvir suas vozes⁷²). Entretanto, como temos afirmado desde o início, mesmo não compartilhando do quadro, cineasta e equipe sempre estão – pelo menos nos documentários em que há presença do cineasta e equipe no momento das filmagens⁷³ –, de algum modo, a dividir uma cena instaurada pelo filme. Fica nítido para o espectador, já nessa primeira sequência em que vemos e ouvimos os personagens de *Um lugar ao sol*, que nessa cena compartilhada por personagens, cineasta e equipe, aqueles que são filmados parecem ter pouca clareza de que aqueles que filmam desejam, com o manejo de suas imagens e falas, produzir um filme no qual serão mostrados como pessoas que, às vezes, beiram o patético, e diante das quais o

⁷² Há passagens em que, além da voz do cineasta, é possível ouvir outras vozes provenientes do espaço onde estão aqueles que filmam. Há uma ocasião em que uma das personagens menciona o nome de uma pessoa da equipe de produção, Gabriela (que, pelos créditos de encerramento do filme, imaginamos tratar-se de Gabriela Ribeiro, que trabalhou na pesquisa e produção local, no Rio de Janeiro).

⁷³ Aqui é importante lembrar que nem sempre, quando se trata de documentários, o cineasta (e eventual equipe) está presente no momento da filmagem. Em uma dessas variações, teríamos a tradição do documentário de compilação (ou documentário de arquivo), em que, para que haja filme, o cineasta seleciona e organiza (muitas vezes respondendo pela função de montador) imagens e sons previamente filmados/existentes. Uma figura notória dessa tradição é Esfir Shub (também conhecida como Esther Shub), cineasta soviética que, em 1927 lançou *A queda do Império Romanov*, filme comemorativo dos dez anos da Revolução Russa. O filme de Shub foi construído a partir da pesquisa e seleção de arquivos fílmicos de diversos cinegrafistas (incluindo filmagens amadoras) que registraram, entre 1912 e 1917, a assimetria entre a vida dos trabalhadores e os rituais opulentos da dinastia czarista em uma Rússia em conflito, que culminará com a abdicação do Czar Nicolau 2º e a revolução proletária. Lembramos que há vários documentários brasileiros recentes nos quais o cineasta responde pela organização de material filmado por outros, sendo que, muitas vezes, a própria filmagem integra a proposta do filme concebido pelo cineasta. Filmes como *Doméstica* (Gabriel Mascaro, 2012), *Pacific* (Marcelo Pedroso, 2009) e *Rua de mão dupla* (Cao Guimarães, 2004), ainda que bastante diferentes em suas proposições, têm em comum o fato de suas imagens e sons terem sido feitos pelos próprios personagens que aparecem nos filmes. Os cineastas atuam ora como propositores das situações filmadas, ora como organizadores e montadores do material filmado. Lembramos também a tese de doutorado de Cezar Migliorin, que, entre outras proposições, convoca o leitor a repensar as posições tradicionais de cineastas, personagens e espectadores em filmes nos quais o cineasta está “de saída” (MIGLIORIN, 2008).

espectador deve, no mínimo, manter um pé atrás. Acerca desse olhar lançado pelo filme sobre os personagens, afirma Fábio Andrade (2009):

(...) o filme sustenta um olhar pré-definido sobre tudo que olha. O recorte faz, das pessoas, *talking heads* oficiais de uma condição espacial que, muito provavelmente, interessa mais à verdade do filme do que à das personagens. Os caminhos dessa fala são sempre muito parecidos, passando, principalmente, por alegorias de poder e misticismo. Os desvios do tema – com raras exceções de dignidade – normalmente expõem uma desconexão com o mundo que o filme, antes de problematizar ou se dedicar a compreender, vê apenas como ridícula. (...) o problema maior de *Um lugar ao sol* é justamente a redução desses discursos a peças de uma tese que não é de suas personagens, mas sim que o filme constrói à revelia delas.

Ora, se o que prevalecia em todos os filmes que analisamos até aqui era um gesto forte do cineasta de abrir-se para o outro filmado, aproximar-se de seu cotidiano, adentrar o espaço de sua casa, evidenciando, nessa entrada, as proximidades e distâncias que se instauram na relação, sempre mediada pela câmera, entre aqueles que filmam e aqueles que são filmados, em *Um lugar ao sol* o gesto é bem distinto. Aqui, para entrar na casa do outro, cineasta e equipe produzem um ardil e escondem as reais intenções, impedindo os sujeitos filmados de escapar de uma posição que lhes é previamente destinada pelo filme: a de inimigos. Desse modo, se utilizamos *Um lugar ao sol* para explicitar como, em certos casos, a cena da hospitalidade no documentário pode produzir suas degenerações, convém reforçar que aqui a relação se estabelece em outro registro: o da armadilha, do logro. Retomamos o comentário de Victor Guimarães, em que ele aponta que

o filme escolhe se aproximar de seus personagens sob a forma da armadilha. Subjaz às escolhas de cada depoimento filmado com aqueles personagens a seguinte situação de enunciação: aqueles sujeitos performam um determinado estilo de vida e determinadas opiniões sobre os mais diversos temas, que são organizados segundo uma montagem que os desqualifica reiteradamente. (GUIMARÃES, 2011)

Como em nenhum dos outros filmes que compõem nosso *corpus* de análise, o cineasta aqui é tão soberano que impõe àqueles que são filmados, através do logro, um lugar que, preferimos acreditar, não desejariam ocupar. Imaginamos que, ao abrir suas casas para aqueles que filmam, os anfitriões de *Um lugar ao sol* estejam fascinados pela perspectiva de serem mostrados pela câmera em suas belas coberturas. A casa, menos que espaço de hospitalidade, é um espaço de exposição, em que os filmados podem exhibir seu estilo de vida (como acontece em revistas e programas televisivos que combinam estilo de vida e decoração). Assim, baixam a guarda para esse visitante que oculta sua face mais hostil e que, na filmagem, evita mostrar-se demais, mantendo-se falsamente complacente no antecampo,

arquitetando silenciosamente a cena montada, previamente concebida e orientada a expor aqueles que são filmados em seu egocentrismo, futilidade e alienação.

No percurso da tese até aqui, interessou-nos atentar para o modo como, ao instalar-se provisoriamente – com equipe e câmera – na casa (e em outros espaços cotidianos) dos personagens filmados, o cineasta é acolhido por estes (que, em diferentes inflexões, abrem suas casas e desenvolvem suas *auto-mise-en-scènes*) e, em uma espécie de contrapartida, também acolhe os personagens filmados (através das escolhas de *mise-en-scène* e de outros recursos expressivos próprios a cada filme). Em *Um lugar ao sol*, é patente a assimetria entre a acolhida oferecida pelos personagens àqueles que filmam e a que o filme oferece àqueles que são filmados.

De um lado, estão cineasta e equipe, interessados em mostrar como vivem e o que pensam os que habitam coberturas em edifícios de alto padrão. Parece haver um pressuposto ao filme: esses personagens serão tomados como representantes da parte mais privilegiada de uma sociedade repleta de contradições que o cineasta, com o filme, deseja revelar. O cineasta só pode construir esse espaço/tempo provisório, habitável em comum, através da instauração de uma pequena mentira, que ele precisa esconder daqueles que filma. É um ardil. Mariana Souto explica, a partir de informações extrafílmicas, em que consistia a estratégia de aproximação de Gabriel Mascaro com os personagens filmados em *Um lugar ao sol*:

Parte da estratégia de aproximação de Mascaro era se apresentar como um diretor famoso internacionalmente, ter assistentes agendando as entrevistas e chegar deliberadamente atrasado, alegando compromissos importantes. Com isso, parecia querer forjar sua participação naquele universo, aproveitando-se da valorização do status, do exibicionismo, da necessidade de autoafirmação dos entrevistados, que pensavam estar conversando com um mesmo de classe, ficando assim mais à vontade para tecer determinados comentários. (SOUTO, 2013, p. 293-4)

Do outro lado estão os sujeitos filmados, que aceitam abrir suas casas àqueles que filmam, seduzidos pela perspectiva de que teriam, no filme, um espaço de exibição, como se pudessem estar inteiramente em casa e mostrar (a um público) o estilo de vida que ostentam e, ainda mais, aquilo que julgam ser. “Eles estão tão orgulhosos de si mesmos que a hipótese de que haja um outro que os desaprove não lhes faz nem cócegas” (COMOLLI, 2013, p. 280). Aqueles que são filmados não enxergam uma potencial ameaça nesse hóspede que chega com o aparato de filmar. Desatentos em sua sede por mostrar suas vidas, tais personagens são convencidos pela palavra ardilosa, que franqueia ao cineasta e equipe a entrada em suas casas. Muitos permitem que ele filme diversos ambientes, sem se dar conta de que tal exposição será

alvo de severo escrutínio. Uma oposição sutil é entrevista na última – e já bastante comentada em outras análises – sequência do filme, na qual a personagem pede ao cineasta que desligue a câmera, questiona-o sobre o rumo das filmagens e, como que desconfiada da arapuca criada por aqueles que filmam, abandona a cena.

Fica claro que, nesse espaço/tempo que dividem com os personagens, cineasta e equipe farão o possível para não reagir com hostilidade àqueles que são filmados. Filma-se uma cena aparentemente apaziguada, na qual os personagens expressam o que pensam sobre alguns temas. No filme, há raras interferências verbais daqueles que filmam e, nessas poucas ocasiões, a fala do cineasta (e equipe) serve para estimular os personagens a continuar desenvolvendo o que pensam. É difícil perceber alguma afronta direta oriunda daqueles que estão no antecampo aos sujeitos filmados. Na duração da tomada, cineasta e equipe permanecem arditosa e falsamente condescendentes com o que dizem os sujeitos filmados e evitam qualquer discordância. Fazem o possível para serem tomados enquanto visitantes cordiais e interessados no que os personagens têm a expressar. Se há condescendência no momento das filmagens, na montagem o cineasta explicitará sua oposição a esses personagens.

6.1.2 A montagem hostil

Nos outros filmes de nosso *corpus*, as aproximações, distâncias, discordâncias e eventuais confrontos entre filmados e aqueles que filmam acontecem no espaço/tempo da tomada, sendo a montagem de cada filme responsável por realçar, mais ou menos, a relação instaurada na cena filmada. No filme de Gabriel Mascaro acontece o contrário. Inicialmente, filma-se uma cena na qual, na relação direta, face a face, o cineasta opta por omitir o projeto que pretende realizar, apresentando-se como alguém inofensivo e interessado apenas em dar visibilidade àqueles que filma, reagindo com distância irônica àquilo que é dito. Depois, através da seleção e organização do material filmado, o cineasta produz um contraponto hostil àqueles que são filmados, agora já impossibilitados de recuar da cena armada pela montagem do filme. Como aponta Guimarães (2011), “sempre protegido pelo poder conferido pela invisibilidade e pelo controle da câmera e da posterior articulação dos planos, o cineasta escolhe expor aqueles sujeitos ao ridículo, sem que estes tenham consciência disso”.

No plano que abre o filme, vemos as páginas de um catálogo serem folheadas rapidamente (Figura 6.5). No plano seguinte, há uma cartela explicativa (Figura 6.6) que nos situa em relação à imagem anterior e às entrevistas que veremos no filme:

Os personagens deste filme são moradores de valorizadas coberturas. O contato só foi possível a partir de um curioso livro que cataloga a elite e pessoas influentes do Brasil. Na lista, foram identificadas 125 coberturas. Apenas nove concordaram em ceder entrevista.

No terceiro plano, o enquadramento é ocupado por uma imagem que é mais facilmente definível pelo som que a acompanha: trata-se de uma grande chapa metálica que afunda à medida que uma máquina lhe dá “marteladas”. Imaginamos tratar-se do instrumento responsável pela escavação dos buracos no solo onde, na construção de um edifício, serão instalados os pilares da edificação. Nesse plano entram os créditos da equipe e o título do filme (Figura 6.7).



FIGURA 6.5 – Planos iniciais do filme: a) Catálogo sendo folheado;

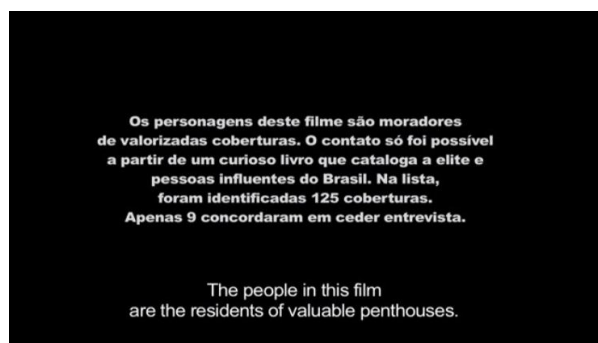


FIGURA 6.6 – b) Cartela que situa o espectador em relação aos personagens que aparecerão no filme;



FIGURA 6.7 – c) Créditos de abertura acompanhados de comentário musical soturno;



FIGURA 6.8 – d) Plano vertiginoso de estrutura metálica içada ao topo de prédio em construção.

Além dessa chapa metálica sendo “martelada”, vê-se, desde o início do plano, um ramo de planta que resiste à perfuração. Também nesse plano, além do som de máquinas em operação, entra em cena um dos principais recursos expressivos utilizados para criar a atmosfera soturna do filme: o comentário musical, que surge como elemento de ligação entre

as cenas de entrevista e as outras imagens que compõem o filme (edifícios em construção, sombras projetadas pelos edifícios na faixa de areia da praia, anúncios de empreendimentos imobiliários, imagens da cidade vistas do alto de prédios ou feitas através de tomadas aéreas). Junto à imagem quase abstrata da chapa metálica, o comentário musical introduz algum desconforto, como se o espectador devesse, desde o início, ficar alerta, de sobreaviso, em relação a tudo que será visto e ouvido. No plano seguinte, vemos a imagem de uma estrutura metálica entrelaçada ser içada do chão até o alto de um prédio em construção (Figura 6.8); o comentário musical evolui e acompanha toda a duração desse plano vertiginoso, esvaindo-se no momento em que entra o som da fala do personagem D (desconectada de seu corpo), ocasião em que há o corte para o quinto plano do filme, no qual vemos E e D, sentados em confortáveis poltronas posicionadas de frente para a câmera (vide Figura 6.2). Quando surgem em cena, é inevitável não olhá-los e ouvi-los com alguma suspeição. A organização imagético-sonora desses planos iniciais impede qualquer simpatia com esses que, agora, aparecem em quadro. É como se, desde o início, ficasse claro para o espectador que aqueles que são filmados devem ser tratados com receio, vistos e ouvidos mais ou menos a distância pela câmera. Essa distância se acentua quando, pela primeira vez, o filme, mantendo o som da fala dos personagens, substitui seus corpos por imagens inseridas entre os planos. Como aponta Fábio Andrade, a dissociação da fala dos personagens de seus corpos é uma estratégia recorrente no filme:

Ouvimos trechos de falas dos entrevistados descolados de seus rostos. *Um lugar ao sol* usa a cobertura de imagens (e a semelhança de termos é oportuna para se pensar a semelhança de procedimentos) com a intenção de despersonalizar o discurso de quem eles filmam – assim como o mundo é despersonalizado se olhado de cima (ANDRADE, 2009).

Essas imagens inseridas – ou de cobertura, para usar o termo de Andrade – vão criando um contracampo/contraplano diante do que é dito por E e D nessa sequência. Assim, enquanto ouvimos D discorrer que a evolução na vida faz com que mais pessoas desejem residir em uma mesma área geográfica de uma cidade (Figura 6.9), vemos três planos que mostram situações envolvendo o trabalho na construção de um edifício, ficando em destaque a presença de trabalhadores a operar máquinas ou a carregar materiais (Figura 6.10). No terceiro plano inserido, vemos a máquina de escavação (Figura 6.11) que, imaginamos, corresponde à do plano detalhe visto nos créditos de abertura do filme (ver Figura 6.8). Nesse plano, a fala de D desaparece e ouvimos apenas sons dos ambientes – o barulho da rua e da

obra que vemos a distância. Enquanto dura a fala de D, dissociada de seu corpo e associada a esses três planos, é possível contrapor aquilo sobre o que fala o personagem – o desejo de morar em áreas valorizadas – àquilo que vemos nos planos inseridos – trabalhadores da construção civil. Conectados à fala de D pela montagem, esses contraplanos sugerem que, para que desejos como o de D sejam realizados, é necessário o trabalho de erigir edifícios, trabalho no qual estão envolvidos operários da construção civil que, sabemos, jamais poderão habitar os prédios que constroem.



FIGURA 6.9 – Enquanto os personagens discorrem sobre perspectivas habitacionais...



FIGURA 6.10 – ... o áudio é sobreposto a imagens de operários trabalhando em obras.

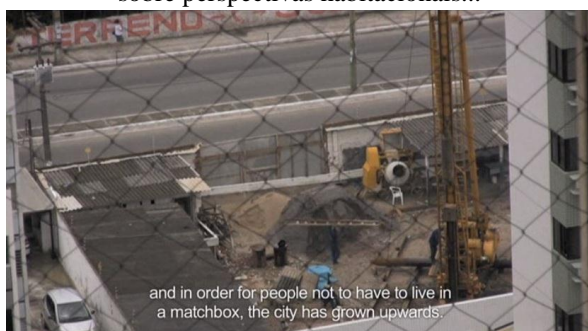


FIGURA 6.11 – As imagens formam contraponto à fala do personagem, que ouvimos em off.



FIGURA 6.12 – A plasticidade dos enquadramentos parece destoar da crítica à expansão imobiliária.

No plano seguinte, aparentemente continuamos a ver a obra em andamento do plano anterior, só que agora com a câmera posicionada ainda mais a distância, no terraço de uma cobertura. Há um corte, os ruídos persistem na banda sonora, e vemos um belo enquadramento no qual a câmera mostra a parte mais alta de uma estrutura metálica a balançar com o céu azul ao fundo (Figura 6.12). Parece-nos que há um esforço do cineasta em encontrar beleza plástica em enquadramentos aos quais contrapõe materiais utilizados na construção civil e no espaço circundante. Estranhamos a reiteração desse tipo de enquadramento no decorrer de *Um lugar ao sol*, já que parece incompatível com a crítica que o filme faz ao avanço das construções e da interferência que os edifícios altíssimos trouxeram para a paisagem urbana.

Ao final desse plano, surge a fala de E, a quem vemos assim que o plano é cortado. O personagem continua a falar sobre o privilégio de morar em um apartamento com vista para o mar. Agora E é mostrado em plano médio, dirigindo fala e olhares ora para a borda direita do fora de quadro (onde, já sabemos, está D), ora para aqueles que filmam. Há um corte e, novamente, E e D são mostrados em plano inteiro (Figura 6.13). D discorre sobre seu gosto por amplos espaços vazios e o temor de sentir-se sufocado em “um apartamento pequenininho, apinhado de antiguidades, de cristaleira...”. Diz preferir “área, área, é área livre, não é pra encher de móvel, não é pra encher de troço, não é pra encher de quinquilharia, só ter espaço, você poder andar daqui pra ali e não tropeçar em três coisas daqui pra ali”. Há um corte para um (contra) plano da sala da cobertura de E e D, decorada em estilo minimalista, os poucos móveis e objetos contrastando com as paredes brancas (Figura 6.14). Depois vemos novamente E em plano médio explicitando que esse desejo por amplitude do espaço não implica ostentação, mas sim conforto. Do fora de campo, ouvimos D concordar. O personagem E continua: “E não necessariamente porque é grande ou porque é pequeno, não. O que que é grande? O grande pra mim é diferente do grande pra outras pessoas, então essa relação de espaço é que talvez na cobertura se expresse de uma maneira melhor”. Há um corte e vemos outros dois (contra) planos inseridos a separar a continuidade da fala de E. Vemos, novamente, operários trabalhando na construção civil, equilibrando-se em andaimes. A imagem dura. A fala do personagem retorna no decorrer da duração do segundo plano em que operários são mostrados em contraluz, o sol a brilhar no horizonte. Ele diz ter a sensação de que é na casa onde é filmado, ao lado de D, que viverá o restante da vida. D concorda: “Naquele aspecto da vida, que é o da morada, assim, tá bom”.

Mais uma vez, os contraplanos criam um contraponto tenso entre o que é dito pelos personagens e as situações de trabalho que são mostradas nos *inserts*. Isso ficará ainda mais claro na continuidade da sequência, quando, novamente inseridos à maneira de um contraplano, veremos operários equilibrando-se em andaimes para limpar os vidros que compõem a estrutura externa de grandes edifícios (Figura 6.16). O primeiro dos três planos que articulam esse contraponto é especialmente interessante: por mostrar um homem limpando uma superfície de vidro a partir de uma tomada do interior de um cômodo envidraçado (Figura 6.15), pode ser facilmente confundido com as imagens às quais estamos acostumados a assistir em telenovelas, de flanelinhas limpando para-brisas de automóveis parados em semáforos (imagem que apela para um imaginário de contrastes sociais

tipicamente brasileiro). Enquanto as imagens sugerem ao espectador o trabalho árduo e arriscado que alguns precisam enfrentar para que os moradores desses edifícios possam usufruir de suas vistas panorâmicas, as falas dos personagens E e D apenas remetem ao prazer de poder de tomar banho podendo olhar o mar.



FIGURA 6.13 – Novos contrapontos: fala é montada com *inserts* de cômodo do apartamento.

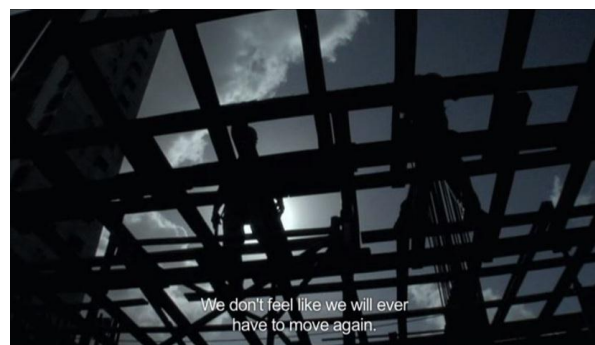


FIGURA 6.14 – Fala ganha outra conotação com imagens de operários trabalhando.



FIGURA 6.15 – Limpador de vidros observado do interior.

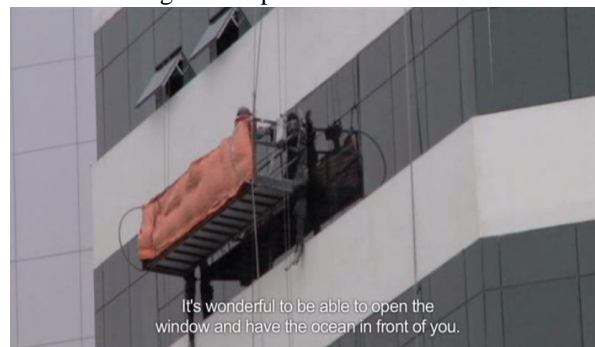


FIGURA 6.16 – Comentário crítico é produzido na relação entre imagem e som.

Deslocada em relação aos contraplanos, a fala dos personagens soa vazia. Ao final da sequência, quando eles são novamente mostrados de corpo inteiro, sentados de frente para a câmera, ao ouvirmos a última fala de D (que surge desencarnada em outras passagens do filme), é pouco provável que consigamos aderir ao desprendimento material que o comentário do personagem sugere: “É a sensação de estar livre, até a sensação de que nada disso aqui realmente importa, é você ser lembrado do... que o próprio imóvel onde você mora, não importa. E olhando pro mar, olhando pro céu, você lembra: que porcaria, isso aqui não vale nada!” Os instantes que precedem o final da fala de D deixam o personagem deslocado no plano, procurando adesão junto aos que o filmam e de D, na margem esquerda do quadro. “Eu acho que é isso”, diz, entre piscadas, como que aguardando algum retorno daqueles que filmam. A imagem de D, sozinho no quadro, a olhar para o antecampo, é substituída por um *fade* que, juntamente com o retorno do comentário musical sombrio, conduzirá o espectador

ao próximo personagem filmado. Ainda que, na duração do plano, os olhares dos personagens E e D sejam quase que estritamente dirigidos aos que filmam, em nenhum momento ouvimos qualquer som proveniente do antecampo. Ao contrário, em boa parte das sequências com os outros personagens, será possível ouvir aqueles que filmam, mesmo que o som se resuma a algum murmúrio ou interjeição. Coisa que não acontece na sequência com E e D.

Em relação aos demais personagens, sentimos que E e D são os que recebem o tratamento mais distanciado daqueles que filmam, seja nas situações que vemos se desenrolar na duração do plano, no momento da filmagem, seja através dos procedimentos utilizados na montagem. Ao contrário dos demais depoimentos, nos quais se produz, na duração do plano, a aproximação dos corpos através do manejo do *zoom* da câmera, a sequência com E e D é a mais organizada, a mais calculada. O enquadramento não oscila, a câmera não se move. Se há mudança de planos, com enquadramentos que procuram o rosto dos personagens, essa mudança ocorre através do corte seco ou após a entrada dos *inserts*. Quanto aos segmentos inseridos, é na sequência com E e D que a operação de montagem do filme mais insistirá na utilização desses planos de cobertura. Apesar de o uso de *inserts* ser recorrente na montagem, é apenas nessa sequência que tal uso acontece de forma reiterada, em diversas passagens do depoimento do casal. Aliás, apesar de ficar subentendido que os personagens constituem um casal homossexual, o filme, já em seu início, não se interessa minimamente em mostrar a peculiaridade dos que habitam aquele espaço.

Temos ainda que lembrar que o som da fala de D aparece novamente em outras duas passagens do filme, sempre desencarnada, com outras imagens inseridas. Na primeira vez em que isso ocorre, a fala do personagem, apesar de não corresponder à situação que vemos em campo, é facilmente associada a seu corpo, por ser montada em off, junto a um conjunto de planos que mostram E e D fruindo dos espaços do apartamento: no primeiro, mais longo, eles caminham por um corredor no mezanino (Figura 6.17), saem de quadro e depois reaparecem já no pavimento inferior do imóvel, caminhando em direção ao fundo da ampla sala (Figura 6.18); no segundo, E aparece sentado em uma confortável e estilizada poltrona amarela, folheando um livro (Figura 6.19); no terceiro, é D que vemos sentado em outra poltrona, também folheando um livro, a televisão ligada ao fundo (Figura 6.20).

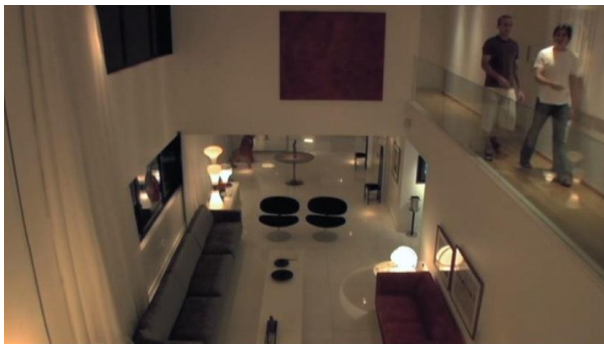


FIGURA 6.17 – Comentário musical introduz cena em que E e D se deslocam por espaços da cobertura.



FIGURA 6.18 – Ação parece ser realizada para aqueles que filmam.



FIGURA 6.19 – Os anfitriões fruindo dos espaços da casa: E lê um livro.



FIGURA 6.20 – Observamos D folhear um livro, a televisão ligada ao fundo.

Nessa sequência, na qual os personagens parecem ter sido estimulados pela equipe de filmagem a se comportar como se fruissem de alguns espaços da casa, é difícil para o espectador também fruir de tais ambientes, visto que novamente entram em jogo as operações de montagem a produzir ainda mais distância em relação aos sujeitos filmados (combina-se o tema musical soturno ao comentário em off de D, que atribui à família a possibilidade de residir na cobertura⁷⁴). De modo geral, como ocorre com as demais sequências do filme, a associação das falas dos personagens com as imagens de espaços da casa combinados com a ambiência musical e as demais imagens são inseridas como contraponto que impede qualquer empatia com os personagens e, por extensão, com os espaços que habitam.

6.1.3 A qualidade do inimigo

Poderíamos selecionar outras cenas com outros personagens do filme, nas quais a antipatia ou desprezo que a montagem impõe às falas ficaria ainda mais evidente. Entretanto,

⁷⁴Aliás, são vários os personagens entrevistados pelo filme que atribuem aos pais a dádiva de poder residir naqueles espaços. Como é próprio do regime da dádiva, muitas vezes é possível sentir, na fala desses personagens, um desejo de retribuir a graça concedida pelos pais. Em uma dessas passagens, com um personagem bastante jovem (o músico que estuda direito), a fala deixa entrever, mesmo que sutilmente, o “peso” que recai sobre o jovem por habitar esse espaço que lhe foi dado “de presente”.

acreditamos que essa sequência inicial explicita a estrutura mesma do filme. Em *Um lugar ao sol*, a cena da hospitalidade é armada e, à revelia dos personagens filmados, se transformará em cena hostil no filme montado. Essa posição combativa do cineasta foi bastante problematizada em textos recentes que se detiveram na análise do filme. Em muitos desses textos⁷⁵, estabelece-se um diálogo entre a abordagem que Gabriel Mascaro utiliza no filme e os comentários elaborados por Jean-Louis Comolli no artigo *Como filmar o inimigo* (COMOLLI, 2008, p. 123-134). Nesses textos, destaca-se o aspecto singular de Mascaro em filmar uma parcela da elite cujas imagens e sons constituiriam uma “região de invisibilidade quase completa no panorama do documentário brasileiro” (GUIMARÃES, 2011). Destacamos que essas análises, ao cotejar o artigo de Comolli, reforçam a assimetria colocada em cena pelo filme entre aqueles que filmam e aqueles que são filmados nessa relação forjada não no encontro, mas no confronto com a alteridade (SOUTO, 2013, p. 293). Em relação ao artigo de Comolli, parece-nos central a constatação – que, para nós, está associada ao pensamento ético do autor – de que, para filmar o inimigo, “é preciso com ele se entender e estabelecer uma relação como qualquer outra pessoa filmada, amiga ou neutra” (COMOLLI, 2008, p. 129). Para ele, ao estabelecer essa relação, o cineasta expõe-se a riscos “menos de hostilidade (a filmagem cessaria) do que de conivência ou complacência” (COMOLLI, 2008, p. 129). Em *Um lugar ao sol*, a relação estabelecida por Mascaro com seus personagens durante as filmagens é muito mais de complacência (embora fingida, astuciosamente) do que de enfrentamento. Apesar de, na maior parte das entrevistas, restar muito pouco das marcas do diálogo entre cineasta e equipe com aqueles que são filmados, há uma sequência, quase no final do filme, em que Mascaro opta por explicitar, na duração do plano, o fingimento que estabeleceu diante dos personagens.

Isso ocorre quando um dos entrevistados (o homem recém-separado) elogia o cineasta pela iniciativa de fazer “um documentário de uma coisa positiva”, referindo-se ao fato de a proposta do filme não estar relacionada com “coisas negativas”, como “falar sobre a miséria, sobre a matança de Carandiru”. Até aí, a fala aparece sobreposta a um *insert* que mostra o

⁷⁵ Referimos-nos especialmente aos artigos de Victor Guimarães (2011), Mariana Souto (2013) e Rubem Caixeta de Queiroz (2013). Os dois últimos foram publicados no catálogo do 17º Festival do Filme Documentário e Etnográfico (FORUM DOC 2013). Entre os textos do catálogo há uma seção especialmente dedicada a problematizar questões envolvendo o tema *O inimigo e a câmera*. Mesmo que indiretamente, boa parte dos textos publicados nesse catálogo dialoga com as proposições lançadas por Comolli em *Como filmar o inimigo*. Há, inclusive, uma entrevista na qual Comolli atualiza seu pensamento sobre os modos de filmar o inimigo, não apenas no cinema, mas levando em consideração os novos dispositivos midiáticos (celulares, smartphones, câmeras fotográficas) amplamente utilizados para, por exemplo, registrar o confronto entre ativistas e aparato repressivo em passeatas ou outras manifestações populares (MESQUITA & QUEIROZ, 2013).

mesmo personagem caminhando pela área externa de sua cobertura, à noite (Figura 6.21). Quando há o corte, vemos o personagem em um plano mais aproximado (Figura 6.22). Ele olha diretamente (supomos) para o cineasta e, mais uma vez, cumprimenta-o com um “bacana a sua iniciativa” (Figura 6.23). Na duração do plano, temos a oportunidade de ouvir Gabriel reagir à fala do personagem. Sem efetivamente agradecer pelo elogio, Mascaro retribui a fala do personagem dizendo “Beleza, maravilha” (Figura 6.24). Não resta dúvida de que o visitante ludibriou seu anfitrião.



FIGURA 6.21 – Personagem elogia iniciativa do cineasta em fazer documentário “positivo”.



FIGURA 6.22 – Olhar do personagem mira cineasta com convicção.



FIGURA 6.23 – Elogio é reforçado.



FIGURA 6.24 – A atitude falsamente complacente revelada em cena.

Se o “cineasta atua como um espião travestido, criando uma armadilha, preparando um cenário favorável para a livre manifestação de um discurso reprimido fora daquele nicho” ao falsear uma “cena de ricos falando entre si” (SOUTO, 2013, p. 294), teríamos que suspeitar justamente desse “mesmo de classe” de quem Gabriel se disfarçaria ao dividir a cena (sempre no antecampo) com aqueles que filmam. Em raros momentos fica claro para o espectador que Gabriel está, em cena, “atuando” para conseguir obter o registro que pretende daqueles que filma. Aqui queremos dizer que, pelas intervenções do cineasta no antecampo que o filme mantém na montagem, é difícil dizer até que ponto Mascaro “atua” como esse “mesmo de classe” nas filmagens, visto que há poucas situações em que ele divide com aqueles que são

filmados uma linguagem comum. Seria mais condizente, se pretendesse mesmo atuar como “mesmo de classe”, que Gabriel repetisse, nessas interferências que vez ou outra ouvimos, a mesma linguagem marcada pelo excesso e ostentação que boa parte dos personagens utilizam para se referir àquilo que conquistaram (muitos repetem que são ou se sentem privilegiados por residir em espaços tão nobres e cobiçados). O que ocorre, na maioria dos casos, é esse silêncio condescendente e, imaginamos, trocas de olhares (visto que os personagens estão sempre a mirar para o cineasta no antecampo) que estimulam, mais ou menos, os personagens a expor aquilo que pensam. Na cena que escolhemos para esta análise, temos a impressão de que, ao final da fala de D, pelo olhar que o personagem lança ao antecampo, um pequeno mal-estar se instaura, como se o personagem pressentisse, pelo olhar que recebe de volta do cineasta (olhar que não vemos, dado o posicionamento do cineasta no antecampo), que aquele a quem abrigara provisoriamente em sua casa não era exatamente um hóspede com as melhores intenções. É como se o personagem percebesse que seu olhar (o olhar do personagem) não encontra eco no olhar do cineasta. Mais uma vez, remetemo-nos a Comolli, quando pensamos sobre esse jogo de olhares que institui uma cena:

Como o olho está no quadro, o olhar está no filme, olhar do cineasta e olhar do espectador. Colocar em cena é ser colocado em cena. É ser colocado em cena pela própria constituição de uma cena. Aquele (a) que eu filmo me olha. O que ele (ela) olha ao me olhar é o meu olhar (escuta) para ele (ela). Olhando o meu olhar, isto é, uma das formas perceptíveis de minha mise-en-scène, ele (ela) me devolve no seu olhar o eco do meu, retorna minha mise-en-scène como repercutiu nele (nela). O que faz com que o sujeito filmado conviva com essa mise-en-scène, a habite, dela se aproprie. Não existe mise-en-scène que não seja modificada pelo sujeito colocado em cena. (COMOLLI, 2008, p. 82)

Comolli também adverte, em *Como filmar o inimigo*, que, “no documentário, a pessoa filmada pode, a cada momento, pôr fim ao filme” (COMOLLI, 2008, p. 129), diferente do que ocorre habitualmente na ficção, onde é possível escolher “os atores e o corpo, na qual o dinheiro interfere, na qual sei que o artista é mantido por contrato” (COMOLLI, 2008, p. 129). Nas cenas da hospitalidade que analisamos nesta tese, o cineasta está sempre lidando, na circunstância da tomada, com a possibilidade de a relação se interromper. Por instaurar, em maior ou menor intensidade, uma relação na qual hóspede e anfitrião estão em um jogo feito de aproximações e distâncias, a cena da hospitalidade constitui-se sob o risco de se degenerar em cena conflituosa, hostil ou cena que cessa pela impossibilidade de cineasta/hóspede e personagem/anfitrião continuarem a dividir um mesmo espaço. Na sequência final do filme, quando uma das personagens, com muita discrição (não há gesto abrupto, não há briga),

abandona a cena, é como se, novamente, nesse olhar que lança ao cineasta e que recebe de novo dele, ficasse difícil para aquela que é filmada habitar a *mise-en-scène* que, na duração do plano, ela percebe ser construída por quem a filma. Cessa, assim, pelo menos para essa personagem (o filho dela continua em quadro, talvez fascinado pela possibilidade de agora ser o único a ocupar o campo), o desejo de se oferecer ao filme.

Para além desse jogo de olhares, julgamos que o confronto com a alteridade se dá muito mais na montagem do que nos momentos de filmagem. Para posteriormente revelar seu caráter hostil, cineasta e equipe forjam o artil que possibilita, provisoriamente, compartilhar o espaço da casa daqueles que são filmados, espaço ao qual, como lembra Mariana Souto, o cineasta provavelmente não poderia ter acesso de outra maneira (SOUTO, 2013, p. 294). Se toma os filmados como inimigos, Mascaro opta por não confrontá-los, fugindo do risco, como aponta Comolli, de que a filmagem cessasse.

Comolli nos convoca (e também àqueles que filmam) a pensar que é na hora mesma de enfrentar o inimigo, no corpo a corpo com ele (ou seja, no corpo a corpo mediado pela câmera), que podemos dele nos diferenciar e expor sua lógica, seu funcionamento. Por compactuar com a lógica dos personagens, pelo menos no momento da filmagem, Mascaro acaba se revelando um inimigo fraco, também vulnerável, com pouco a dizer. Se o olhar lançado aos personagens torna-se combativo, dadas as associações criadas pelas demais imagens e sons no filme montado, seria importante indagar a qualidade desse combate. Consegue o filme de Mascaro realmente expor a faceta mais ameaçadora desses inimigos?

6.2 Outros Olhos e Armadilhas

Câmara escura (Marcelo Pedroso, 2013, 25'), apesar de não ser um filme cujo princípio seja mostrar o cineasta na casa do outro, revela passagens que colocam em cena outro tipo de “entrada” na casa dos personagens. Se, para ter sua passagem franqueada à casa das pessoas filmadas, Gabriel Mascaro precisou valer-se de um artil, omitindo-lhes suas reais intenções, no filme de Pedroso a aproximação ao cotidiano doméstico dos personagens se dá através de um experimento.

As etapas desse experimento são mostradas aos poucos, e não de maneira tão linear e didática quanto as descreveremos aqui, para facilitar nossa análise. Em um carro, junto com sua equipe (ou quadrilha, como sugerirá um dos personagens que ouviremos mais adiante no filme), o cineasta aproxima-se de residências de um bairro de classe média alta da cidade do

Recife. Enquanto é mostrado já fora do carro, ele vai até o portão de entrada de algumas dessas casas e, antes de avisar pelo interfone a chegada de “uma encomenda”, liga uma minicâmera digital cuidadosamente instalada no interior de uma caixa de madeira, junto a uma mensagem datilografada com o trecho inicial de *Metáforas da visão*⁷⁶, de Stan Brackage. Após abandonar o objeto em frente às casas, o cineasta volta ao carro, que parte como que em fuga. A proposta do “presente” deixado no portão de entrada dessas casas seria mostrar a reação dos moradores ao abrir a caixa e se deparar com uma câmera que, se o estímulo ao qual alude o texto de Brackage surtisse efeito, poderia desencadear, nos que recebem a câmera, o desejo de mostrar inventivamente um pouco de seu cotidiano. (Graças à exploração da mediação da câmera, seria possível, quem sabe, perceber as coisas com outros olhos).



FIGURA 6.25 – Moradora aceita conversar com Marcelo apenas pelo interfone.



FIGURA 6.26 – Cineasta sorri para equipe no fora de campo ao ter sua identidade solicitada pela personagem.



FIGURA 6.27 – Câmera mostra equipe em frente ao portão. No alto, à esquerda, câmera de vigilância instalada junto à cerca elétrica.



FIGURA 6.28 – Homem mira câmera ao abrir caixa; imagens oscilam enquanto ele manuseia o objeto.

Acontece que, a despeito dessa proposição criativa oferecida aos moradores, instaura-se apenas mal-estar e desconfiança, e a caixa mobiliza, nos personagens que ouviremos (ou sobre quem ouviremos, no caso da família que chama a polícia para investigar sua origem),

⁷⁶ O trecho que vemos ser datilografado (e que ouviremos um policial ler para Marcelo, mais ao final do filme) é o seguinte: “Imagine um olho não governado pelas leis fabricadas da perspectiva. Um olho livre dos preconceitos da lógica da composição. Um olho que não responde aos nomes que a tudo se dá, mas que deve conhecer a todo objeto encontrado na vida através da aventura da percepção.”

um forte sentimento de ameaça. Antes de vermos a primeira caixa ser aberta, é possível ouvir o som das pessoas que, manuseando-a, mas receosas de seu conteúdo, hesitam em abri-la. Entreouvimos vozes dizendo coisas como “eu vou chamar a polícia” e “eu morro de medo dessas coisas”. A apreensão em relação à caixa depositada em frente às casas se explicita quando Marcelo Pedroso, a quem veremos no quadro, retorna às casas para apresentar-se como cineasta e conversar com os personagens que participaram do experimento.

6.2.1 O cineasta é recebido como inimigo

Se a ideia do cineasta envolvia retornar às casas para tentar aproximar-se dos personagens filmados e estabelecer uma relação face a face com eles, quando isso acontece pela primeira vez, Pedroso sequer é recebido pela moradora a quem tenta encontrar e que o trata com rispidez. “Eu estou só, não vou abrir a porta pra ninguém, viu?”, diz a personagem, que se limita a conversar com o cineasta pelo interfone (Figura 6.25). Pedroso tenta acalmá-la: “Na verdade, eu vim justamente pra tentar desfazer o mal-estar, eu trouxe uns filmes aqui que a gente fez pra senhora ver que é um trabalho sério”. A personagem (a quem apenas ouvimos) não demonstra nenhum interesse em conhecer Pedroso e volta a dizer que não abrirá a porta. “E qual a finalidade de vocês fazerem esse filme?”, indaga a mulher. Marcelo esforça-se em formular uma resposta que esclareça os objetivos do experimento: “Olha, é um filme que a gente, justamente, tá descobrindo aos poucos, sabe? É um filme que a gente tá fazendo essa experiência de deixar a câmera com as pessoas e... conversar sobre o processo, sabe, conhecer as pessoas, as pessoas também nos conhecerem”. Pouco convencida pela resposta de Pedroso, a personagem acusa o cineasta de tê-la amedrontado e invadido a privacidade de sua família. Pedroso pergunta se ela já estava mais tranquila, depois do “sentimento de apavoramento” causado pela chegada da câmera, no dia anterior. A personagem é direta: “Olha, pra ser sincera, eu não tô, não!”, diz, antes de pedir que Marcelo informe os dados pessoais para que possa remeter pelos correios “a fita” ao cineasta. Após fornecer os dados solicitados pela mulher – alguns, aparentemente, a contragosto, como o número da carteira de identidade, momento em que Marcelo olha para o fora de campo, onde estão os membros da equipe, e sorri, como que coagido pela esperteza da personagem (vide Figura 6.26) –, a câmera, agora posicionada do outro lado da rua, de frente para a fachada da casa, mostra Marcelo e outros dois membros da equipe ainda a ouvir a personagem pelo interfone. “Você sabe, no mundo em que a gente tá vivendo, aparecer um negócio desse,

totalmente esquisito, pegar uma câmera, uma filmadora, e deixar assim, pra botar numa casa, o que vocês estão fazendo, tão até correndo perigo, né”, diz, em tom mais leve. Na conversa que se estende, a mulher faz perguntas a Marcelo que indicam que ela viu, através das imagens da câmera de vigilância instaladas em frente à casa, a ação do cineasta no dia anterior, inclusive a “fuga” no carro, após deixar a caixa com a câmera no portão. Nesse plano é possível ver, ainda que não em detalhe, a câmera de vigilância instalada em cima do muro, junto à cerca elétrica (Figura 6.27). Pelo interfone, a personagem sugere mais precaução ao cineasta: “Invadir uma casa, fazer um negócio desses, quatro num carro, no mundo de hoje (...), hoje em dia não pode brincar com isso não, isso é invasão de privacidade”, garante.



FIGURA 6.29 – Ao deixar a caixa em superfície plana, cria-se um belo enquadramento.

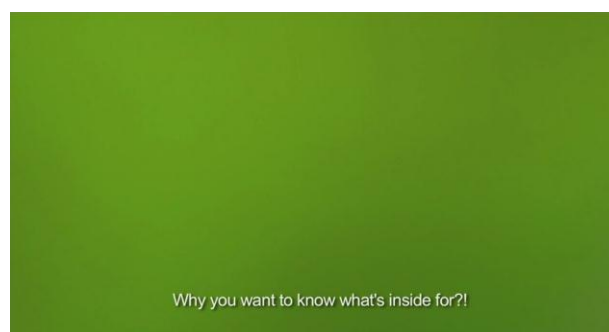


FIGURA 6.30 – Algo obstrui o campo. A conversa entre os moradores continua.



FIGURA 6.31 – A câmera mostra sombras projetadas na calçada enquanto Marcelo conversa com personagens.



FIGURA 6.32 – Na conversa sobre violação da privacidade dos moradores, vemos a imagem da câmera de vigilância instalada sobre o portão.

Depois dessa sequência vemos e ouvimos a reação dos moradores dessa mesma casa à chegada e abertura da caixa com a câmera. A cena retoma o plano inicial do filme, no qual vemos (e ouvimos), através das imagens (e sons) obtidas pela minicâmera deixada no portão daquela residência, a aproximação do cineasta à casa, o fechamento da caixa com a câmera (produzindo o escurecimento completo do campo visual), a conversa rápida de Pedroso com o morador que atende ao interfone – a quem o cineasta informa da chegada da “encomenda” – e os sons correspondentes a esse intervalo entre a “fuga” do cineasta e a abertura da caixa. O

plano inicial do filme é cortado no momento em que, com a abertura da caixa, o campo visual aos poucos recupera sua legibilidade, permitindo reconhecer o rosto de alguém que olha em direção à câmera (Figura 6.28). É essa imagem que vemos mais uma vez na cena iniciada após a conversa do cineasta com a moradora daquela residência.

Depois de rapidamente vermos o rosto de um homem no momento em que a caixa é aberta, a imagem oscila, em virtude do manejo desajeitado do personagem que a abre. Quando é deixada no chão, a imagem adquire estabilidade e é possível encontrar beleza no enquadramento acidentalmente formado pela câmera: a copa de uma árvore com seus galhos e folhas verdes a balançar com o vento contra o céu luminoso (Figura 6.29). Enquanto essa imagem dura, ouvimos a discussão entre os membros da família no extracampo, decidindo o que fazer com o objeto. Vozes misturam-se, pelo menos três, duas masculinas e uma feminina: “Pega um cabo de vassoura que a gente mexe aí, se for um explosivo, também não pega a gente”, diz um dos homens; “O cara correu?”, indaga o outro; “Chama a polícia!”, sugere a mulher (a mesma voz que falara com Pedroso pelo interfone na sequência anterior); “Pera aí, se acalme!”, responde o homem. Depois, a imagem é obstruída por algo que faz o campo imagético ficar completamente verde (Figura 6.30). O diálogo, agora aparentemente apenas entre o casal, beira o insólito: “Maluquice de vocês, chama um merda de um policial e entrega essa caixa (...), que curiosidade, saber o que tem...”, diz a mulher; “Não a polícia, melhor chamar o esquadrão de bomba. Aquela confusão todinha aqui em casa. Ara!”, reclama o homem; “Entrega a ele, ele que se vire!”, insiste a mulher; “Entregue a ele o quê! Pode ser que tem uma fortuna pra gente aí!”, brinca o homem; “É, vai nessa!”, pontua a mulher.

Há um corte e vemos a mão do cineasta tocar o interfone dessa mesma casa. Se, na etapa em que planejara e executara e entrega do experimento, Marcelo comportara-se como alguém que precisasse se esconder dos donos da casa para alcançar os efeitos inicialmente pretendidos, agora ele se esforça para ser recebido pelos hóspedes como um cordial visitante. “Bom dia, aqui é Marcelo, o rapaz da câmera”, diz, após ouvir o cumprimento da mesma voz feminina que ouvimos na outra ocasião em que aparecera em frente à residência. “Um momento, viu?”, responde a mulher, indicando que, desta vez, haveria uma aproximação física entre personagem e aqueles que filmam. É o que efetivamente acontece no plano seguinte, ainda que o espectador não possa efetivamente ver os corpos que se encontram. Quando abrem o portão para receber o cineasta, é possível apenas ouvir a conversa do casal

com Pedroso, pois a câmera move-se para o chão, mostrando os pés do cineasta e a calçada de azulejos.

Imaginamos que, nessa relação corpo a corpo que começa a travar com os personagens, o cineasta, acompanhado de sua equipe com a câmera, tenha decidido fingir que o contato com os personagens não seria filmado. Trata-se, pelo menos nesse momento da cena, de uma filmagem furtiva, sem a autorização daqueles que são filmados. Enquanto a câmera continua a mostrar o chão, ouvimos claramente o diálogo do cineasta com os moradores da casa. “Bom dia, tá com a quadrilha todinha aí? Com a trope?”, cumprimenta o homem, revelando-se bem-humorado. Marcelo responde em tom amistoso: “É, o pessoal todo. A gente veio ontem aqui, o senhor não tava”. Enquanto vemos as sombras dos personagens projetarem-se sobre a calçada (Figura 6.31), o homem explica que, no dia anterior, tentara encontrar alguém que conseguisse obter as imagens da “fita”, alguém que “entendesse do aparelho”. Segundo o homem, a pessoa que lhe auxiliara não havia encontrado imagem alguma, apenas sons. A conversa prossegue, e o homem diz a Marcelo que, no dia em que recebera o experimento, ao ver a caixa pelas imagens da câmera de vigilância instalada no portão da casa, imaginara tratar-se de um bebê abandonado. Com a conversa em andamento, a mulher sugere que Marcelo entre na casa. O cineasta pergunta se o convite é extensivo aos outros membros da equipe. Ela é enfática: “Um só! Agora, tudinho não. Infelizmente, hoje... Olhe, vocês deixaram a gente tão apavorado, não é brincadeira”.

Após Pedroso adentrar o portão que separa a casa da rua, a câmera deixa o chão e volta a filmar o muro, o portão já fechado. Mesmo distante da câmera e já no interior da casa, continuamos a ouvir nitidamente a conversa entre Marcelo e o casal, o que sugere que o cineasta portava microfone sem fio, capaz de transmitir à câmera o desenrolar do diálogo. Explicita-se que o cineasta se munira previamente com equipamentos capazes de registrar, mesmo que apenas em áudio, a entrada na casa do outro. Enquanto o homem continua a discorrer que pensara que a caixa contivesse um bebê, a mulher retoma o discurso de precaução que já expusera a Pedroso no dia anterior: “Vocês se expõem muito fazendo um negócio desse”, diz. O homem retoma a fala sobre as imagens que, eventualmente, haviam sido registradas pela câmera. “Se tiver imagem, eu não quero que minha imagem, em filme seu, nem nada, em vídeo, nada. Eu não autorizo, porque isso aí é um crime”, diz o homem, sério.

Nesse instante, a câmera faz um movimento ascendente, mostrando o muro da casa. É quando surge um tipo de contraplano, que cria um astucioso contraponto imagético à conversa que ouvimos se desenrolar no interior da residência: a câmera enquadra, no topo do muro, instalada acima da cerca elétrica que delimita o portão, a câmera de vigilância que monitora a entrada da casa (Figura 6.32). É o momento em que o filme pretende fazer um comentário irônico: mesmo cercados por uma série de dispositivos imagéticos que filmam aqueles que porventura se aproximam de seus lares, os moradores de tais residências são incapazes de concordar com uma câmera que adentre suas casas e, à sua revelia, registre imagens e sons de seus espaços mais privativos. Entretanto, ainda que a câmera instalada sobre o muro diga muito sobre a paranoia atual em torno dos dispositivos de segurança e vigilância do espaço privado, o contraponto parece fraco, pois, efetivamente, tanto a entrada quanto a filmagem não autorizada de espaços privados (e seus habitantes) é proibida por lei, ao passo que, pelo menos enquanto costume, o uso de câmeras de vigilância para controle tanto do espaço público como de espaços privados generalizou-se na contemporaneidade. De qualquer modo, o uso não autorizado de imagens e sons continua sendo tema polêmico, e Pedroso parece aproveitar-se disso para colocar seu projeto em ação.

Junto ao contraponto imagético que nos mostra uma dessas câmeras cuja pretensão é garantir o monitoramento e vigília do espaço que circunda uma residência, ouvimos o comentário enfático do morador ao aconselhar Pedroso sobre os riscos do experimento. “O que vocês fizeram, se vocês tão com ideia de fazer esse mesmo sistema, não faça isso. Porque você pode se prejudicar, isso é um crime, tirar a privacidade, botar uma máquina para filmar e para ter som e sacudir para filme ou determinada coisa que vocês queiram fazer, isso é perigoso, isso não pode fazer, meu filho. Tu tem ideia? Quantos anos tu tem?”. O cineasta responde, monossilábico: “Trinta”. O homem continua, em tom bem-humorado: “Tu tem idade pra pensar direitinho, né filhote, 30 anos já é adulto...”. A mulher dá continuidade aos conselhos: “Ou pergunta se a pessoa admite... Se bem que ninguém vai admitir, né... Entrar três, quatro homem numa casa sem a gente conhecer, né. Isso não existe. Vocês têm que procurar outra maneira, porque assim, fazer filme dessa maneira, no recinto da casa dos outros...”. O homem finaliza a conversa: “Dá impressão que é uma bomba”.

Mesmo que inicialmente a intenção do cineasta pudesse envolver as possibilidades inventivas que a chegada de uma câmera conseguisse mobilizar nos moradores das casas escolhidas, o filme acaba colocando em cena, ainda que sem muitas nuances, os temores que

moradores de bairros privilegiados nutrem acerca de uma eventual invasão do espaço doméstico.

6.2.2 O cineasta na delegacia de polícia

Na outra sequência, que encerra o curta, o temor diante do experimento se agudiza e o cineasta é verdadeiramente tratado como um inimigo. Tudo começa com a aproximação de Pedroso ao portão de outra casa, portando a caixa com a câmera. Repete-se o ritual de informar, através do interfone, que há uma encomenda no portão. Para surpresa do espectador, no plano seguinte, vê-se um delegado da polícia civil, sentado em sua sala, com o olhar voltado para a câmera (Figura 6.33). O plano dura alguns segundos, o policial permanece em silêncio, como se aguardasse que a equipe lhe indicasse o momento de começar a falar. Há um corte e vemos, em retrospecto, Pedroso tentando se comunicar, pelo interfone, com os moradores de outra casa na qual deixara a caixa com a câmera. Ao ouvir o “alô” que vem do interior da casa, ele diz: “Alô, eu tive aqui ainda agora, deixei uma caixa aqui”. Não há resposta. Ao final desse plano que mostra o interfone, a montagem sobrepõe a fala do delegado de polícia: “Tinha, tinha um bilhete, eu não me recordo do teor do bilhete, mas vi que era bastante enigmático”. Há um corte e voltamos ao plano com o delegado em sua sala. Ele se inclina em direção àqueles que filmam (e que não vemos) e pega uma folha de papel que alguém, ao lado da câmera (provavelmente o próprio cineasta) lhe oferece (Figura 6.34). Recosta-se na cadeira e, com os olhos centrados no papel, começa a ler o trecho do texto de Brackage sobre as possibilidades da “visão” da câmera cinematográfica. Ao final da leitura, o delegado dobra o papel e o devolve àqueles que filmam. Ele tenta explicar o que ocorrera na casa em que Pedroso deixara o experimento: “Bem, como a gente ainda estava assim, se indagando se era um fato criminoso, se não era...”. Há um corte e, enquanto a fala do policial continua na banda sonora, vemos um plano mais aberto de Pedroso em frente à casa com muro de cerca viva. Ele carrega alguns DVDs na mão esquerda e parece aguardar que alguém apareça ao portão para estabelecer contato e informar sobre o experimento, coisa que não acontece (Figura 6.35). A fala do policial sobreposta ao plano revela a reação que os moradores da casa tiveram à chegada do experimento:

... nós inicialmente pensamos que era para ter um conhecimento do ambiente interno, uns diziam que era pra roubar a casa, fazer um assalto à casa e saber quais os objetos que tinham na casa. Outra pessoa falou: ‘não, eu acho que pode ser um futuro sequestro, uma coisa assim. E tão querendo identificar se há vulnerabilidade dentro da casa, se tem seguranças, quem é que recebe as encomendas, quem é que, quem é o responsável pela casa’. Ela estava quase em estado de pânico, ela tinha certeza de que seria um estudo prévio pra um futuro sequestro dela e do filho dela.

Quando voltamos à sala do delegado, Pedroso pergunta sobre o conteúdo registrado na câmera deixada na casa em questão. Enquanto dura a fala do cineasta, o personagem mantém os olhos atentos nele. Solícito, o policial descreve ao que assistira, gesticulando bastante, como se repetisse os gestos que os moradores da casa fizeram com a câmera: “Fica um certo tempo escuro, quando retira. Aparece logo o rosto do jovem. O jovem, sem saber que a câmera estava filmando, passa várias vezes pelo seu rosto, chama a genitora, entrega a câmera pra ela. Ela filma rosto, partes da casa. Logo depois desativam e acaba a filmagem”. Curioso pelos detalhes do registro, Pedroso procura saber mais: “Qual a expressão deles enquanto fazem isso?”. O policial pensa um pouco, mas não demora em responder: “Surpresa, achando que é presente, algo assim. Até o jovem grita ‘presente, uma câmera, alguém entregou aqui’, achando que era presente, um simples presente”. Interessado em entender a reação dos moradores da casa, Pedroso questiona o delegado: “Por que ficaram com medo, se acharam que era presente?”. O delegado responde prontamente: “Isso porque eles não sabiam que a câmera estava filmando. Depois eles visualizaram que tinha sido gravado um vídeo, aí começaram, a senhora começou a se assustar. Aí foi aí que ela veio até aqui, nos trouxe essa imagem, a gente colocou no computador e visualizou toda situação”.

Mariana Souto afirma, em sua análise de *Câmara escura*, que, “depois de apavorar alguns moradores com sua caixa misteriosa, Pedroso é convidado a se explicar na polícia” (SOUTO, 2010, p. 296). Entretanto, na cena que vemos se desenrolar com o delegado, em nenhum momento percebemos que o cineasta é inquirido, como se tivesse que se explicar sobre algo. Muito pelo contrário, é o cineasta quem inquire o delegado. Desde o primeiro plano, em que vemos o delegado a mirar silenciosamente para a câmera, a sensação que temos é de que o personagem se prepara para ser entrevistado, para explicar ao cineasta o mal-entendido que, outrora, envolvera o experimento. Em nenhum momento o tom da conversa entre Pedroso e o delegado é hostil, e o personagem não dá nenhum indício de tratar aqueles que filmam como suspeitos de algum crime. Muito pelo contrário, o personagem chega a ser

simpático e parece, ele mesmo, surpreender-se com a reação desproporcional que a chegada do experimento produziu nos moradores que procuraram a polícia para fazer a queixa.



FIGURA 6.33 – O delegado encara a câmera enquanto aguarda “início” da filmagem.



FIGURA 6.34 – O delegado inclina-se em direção ao cineasta para pegar papel com texto de Brackage.



FIGURA 6.35 – Carregando filmes na mão, o cineasta aguarda ser recebido em frente à casa. Em vão.

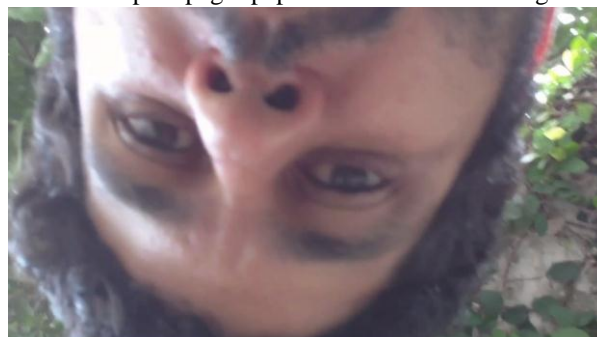


FIGURA 6.36 – Cineasta prepara sua armadilha.

Se, no início do filme, a ideia do experimento está associada ao desejo de possibilitar aos moradores das casas “visitadas” a produção de um novo olhar para o mundo através da mediação da câmera, no final, quando vemos as imagens instáveis do cineasta fechando uma nova caixa com o experimento, como se estivesse prestes a depositá-lo na soleira de uma nova casa (Figura 6.36), a motivação parece já não ser mais essa. Mais do que o interesse nas imagens e sons que esses moradores se permitiriam inventar, parece-nos que o cineasta está seduzido pelo desconforto mesmo que a chegada do experimento instaura no cotidiano dessas pessoas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A HORA DO ENCONTRO É TAMBÉM DESPEDIDA



FIGURA A – “Isso tem que entrar pro filme”, diz alguém da equipe ao perceber o personagem vindo com a bolsa de Coutinho.



FIGURA B – “Obrigado! Podia ficar que tava em boas mãos”, retribui Coutinho.



FIGURA C – “Felicidades pra vocês que vão! Deixa uma saudade na gente...”, despede-se seu Assis.



FIGURA D – A cena do adeus.

“Beijão, felicidade pra vocês que vão... Deixa saudade na gente... Deixa saudade... Saudade”, retribui Seu Assis a Eduardo Coutinho, depois de entregar a bolsa que o cineasta esquecera na casa dele. A cena inicia quando Coutinho e equipe estão dentro da van, já em movimento de partida. É quando alguém da casa sai à porta com a bolsa e a entrega a Seu Assis (Figura A). A van para, enquanto o personagem vem ao encontro do veículo (Figura B). Entre falas misturadas, ouvimos alguém da equipe dizer: “Isso tem que entrar pro filme”. O homem entrega a bolsa para Coutinho (Figura C) – no fora de quadro –, que responde com gratidão: “Podia ficar, que tava em boas mãos...”. Seu Assis conta mais uma de suas histórias envolventes e se despede. Coutinho retribui e, enquanto o personagem acena várias vezes (Figura D), a van parte. Em *O fim e o princípio*, a vizinhança que Coutinho estabelece com os moradores da comunidade de Araçás é tão intensa que o cineasta e sua equipe, antes de partirem para o Rio de Janeiro, retornam à casa dos sujeitos filmados para dizer adeus e estabelecer um compromisso: ao final de um ano, a equipe voltaria com o filme finalizado para exibir àqueles que haviam sido filmados (coisa que efetivamente acontece, mas não no filme). Nesse que seria seu último⁷⁷ documentário realizado em torno dos espaços da casa dos sujeitos filmados, Coutinho aparece muito, a relação com os personagens é constantemente tematizada, a conversa vai de um lado a outro, ele é inquirido em várias passagens. Em visita à casa dos que são filmados, o cineasta faz um filme com eles e entre eles. Fala-se sobre o tempo, a memória é constantemente evocada, algo sobre a finitude da vida paira no extracampo. Cléber Eduardo (s.d.), ao discorrer sobre a tematização da finitude (dos laços, dos encontros, da vida), sugere que as repetidas falas e cenas de despedida nesse filme de Coutinho evocam “um adeus que, quando chega às telas, ‘bergsonianamente’, presentifica os encontros do passado, fazendo da memória uma eternização, portanto, parte de todos os presentes a serem vividos”. Os filmes de Coutinho tornam-se assim, casas que podemos visitar e nas quais – a depender do encontro que o espectador fará com o filme e seus personagens – há uma abertura para um universo povoado pela presença do cineasta e das cenas de hospitalidade instauradas com os sujeitos filmados.

⁷⁷ Como lembramos mais detalhadamente na Nota de Rodapé 11 (Capítulo I,) após *O fim e o princípio* Coutinho se deterá na realização de filmes que privilegiam espaços cênicos fechados (como palcos e salas de teatro e outros ambientes de ensaio). Reforçamos que o cineasta volta a filmar em espaços da casa nos dois últimos trabalhos que realizou – em que revisita Elizabeth Teixeira e os filhos da personagem que participaram das filmagens do *Cabra 84*, e quando reencontra sobreviventes do Engenho Galileia –, lançados como extras no DVD comemorativo aos 30 anos de lançamento de *Cabra marcado para morrer*.

Sem negligenciar a especificidade que a noção de hospitalidade adquire nos campos da filosofia e das ciências sociais, nossa pesquisa procurou investigar, de modo circunscrito e sob inspiração heurística, como a hospitalidade se manifesta enquanto cena fílmica, construída pelas abordagens e recursos expressivos de que os documentários lançam mão. Isso nos possibilitou explorar um conjunto de documentários brasileiros recentes em que o cineasta filma o outro no espaço da casa e dos seus arredores. Constituídas pela copresença de cineastas (como hóspedes/visitantes) e de sujeitos filmados (como anfitriões) que partilham um espaço que é dominado por estes e – mais ou menos – estranho àqueles, vimos que a cena da hospitalidade assume diferentes configurações, modulada pelos elementos específicos em jogo na relação que se estabelece entre aqueles que participam da cena filmada.

Tentamos analisar as diferentes cenas filmadas de forma dinâmica, como algo realizado no momento mesmo em que hóspede e anfitrião encontram-se num mesmo espaço, atentos à peculiaridade da relação entre quem filma e quem é filmado, regulada por maior ou menor proximidade, maior ou menor afastamento, maior ou menor familiaridade entre o cineasta e as pessoas filmadas. A partir daí, criamos cinco figuras que buscaram distinguir grandes modalidades da cena de hospitalidade fílmica.

Nos filmes colocados sob a rubrica da Acolhida, reconhecemos um modo de aproximação do cineasta ao universo dos sujeitos filmados que permite que ele seja bem recebido e acolhido no espaço do outro. Mestre da arte da conversação, Coutinho, por exemplo, retribui aos que o recebem com uma *mise-en-scène* que preserva a singularidade deles e realça o valor de suas falas, sua inventividade e originalidade. É importante dizer que a acolhida que Coutinho encontra na casa do outro não é gratuita. Ele sabe conquistá-la. Ela não é dada, não é imediata, não é garantida, pois Coutinho, muitas vezes, é alguém estranho aos donos da casa. Mas ele não é um completo estranho ou intruso, pois, em seus filmes, alguém da equipe faz o trabalho de visitar os sujeitos filmados antes que o cineasta efetivamente chegue a casa. Muitas das visitas dele são previamente anunciadas, como pudemos reconhecer em *O fim e o princípio* – o que também ocorre em filmes que não abordamos na tese, como *Edifício Master*, *Santo forte* e *Peões*. No caso de *Cabra marcado para morrer*, mesmo que Abraão tenha avisado a mãe sobre a chegada da equipe de filmagem, a cena em que Elizabeth Teixeira recebe Coutinho e a equipe da janela de sua casa guarda o frescor de uma visita inesperada, ainda que o verdadeiro reencontro tenha ocorrido no dia anterior. Em *Boca de lixo*, foi preciso transpor a rejeição inicial que os personagens

ofereciam ao filme, por reear a exposição pública guiada pelo clichê, pelo estereótipo, pelo modo com que a televisão sequestra a fala e o rosto dos personagens. Foi preciso que Coutinho contornasse a desconfiança dos personagens e conquistasse uma proximidade com eles no momento da filmagem. O filme faz uma bela passagem entre a rejeição e a acolhida que o cineasta recebe dos sujeitos filmados. Filmá-los em casa parece ter sido um passo decisivo para superar os entraves que inicialmente surgiram no aterro sanitário. No filme, Jurema, que no Lixão nega veementemente que alimentos encontrados ali fossem consumidos pelos catadores, quando filmada em casa, mais confortável e ciente da acolhida que recebe do cineasta, reelabora sua fala e confirma que, em algumas ocasiões, alimentos descartados são reaproveitados para o consumo familiar. São cenas memoráveis e marcadas por um gesto ético de acolhida e respeito à alteridade.

Nos filmes reunidos segundo a tônica da Amizade, há uma relação de proximidade que permite ao cineasta adentrar certos espaços como se já fosse alguém da casa, ainda que o cineasta amigo tenha que lidar com constrangimentos e resistências que se interpõem entre ele e as pessoas filmadas. No caso de *Nos olhos de Mariquinha* (de Júnia Torres e Cláudia Mesquita), se há relação de amizade que preside o filme, notamos também que nem tudo o que diz respeito à personagem é familiar àquelas que filmam. As visitantes que chegam à casa de Dona Mariquinha, apesar de cultivarem laços de amizade com a personagem, vêm de outro lugar, não são de casa; elas pertencem a universos distintos, social e simbolicamente. No filme, a amizade permite alguma familiaridade, permite adentrar a casa e estar junto com a personagem em algumas situações. Dona Mariquinha apresenta seu mundo àquelas que filmam, é como se víssemos esse mundo pelos olhos de Mariquinha (o filme reitera o plano que mostra o rosto da personagem em relação à paisagem, enfatizando que se trata de um olhar lançado para esse universo no qual a personagem habita, como se pudéssemos, assim, acessá-lo, de certo modo, pelo olhar da personagem). É por estar com Mariquinha que as cineastas também podem percorrer o bairro e conhecer um pouco desse universo que é bastante diferente daquele que elas habitam. Ao sair da casa para a rua, as cineastas podem conhecer um pouco mais da figura pública da personagem, e também se deparar com os dilemas sociais que afetam a comunidade. Se, antes da saída da casa, as histórias relacionadas à violência e criminalidade pairavam no extracampo, a notícia do crime, que leva o filme para a rua, é algo que incide nas situações e encontros que, daí em diante, passam a ocupar o quadro.

Ao contrário de um filme como *Boca de lixo*, em que a presença da câmera faz com que o cineasta seja inicialmente recusado pelos catadores (Coutinho precisa enfrentar o espaço do Lixão para que a acolhida se dê), em *Nos olhos de Mariquinha* aqueles que são filmados não oferecem resistência à presença da equipe, pois a personagem permite que as cineastas tenham acesso ao mundo social e aos espaços que ela habita. Elas não têm trabalho para fazer essa aproximação, pois Dona Mariquinha as introduz nesse mundo, permitindo-lhes percorrê-lo ao lado dela. A amizade é franqueadora dessas relações. Ainda assim, as cineastas esforçam-se por acolher as *auto-mise-en-scènes* daqueles que encontram ao longo da caminhada que fazem com Dona Mariquinha.

Já em *Vida*, a amizade comparece de outra maneira. Ao contrário de *Nos olhos de Mariquinha*, em que as cineastas podem adentrar amistosamente na casa, mostrar a personagem em sua rotina cotidiana, caminhar ao seu lado pelas redondezas, no filme de Paula Gaitán a cineasta está interessada em produzir, nos espaços habitados por Gladys, uma cena na qual a atriz possa atuar. O espaço que a cineasta adentra não é algo que constrange e não há preocupação em enfrentá-lo. A casa – e também os outros espaços – são lugares de performance. É como se a hóspede pedisse à anfitriã: “atue para mim”. Esse espaço de intimidade, que se transforma em espaço para performances, acaba produzindo certa cansaço na atriz. Enquanto recupera o fôlego para retornar à cena dirigida pela hóspede, a anfitriã consegue relaxar em seu quarto, dividindo com o espectador algumas anotações de sua agenda e também produzindo um raro momento de troca com aquelas que filmam.

Nos filmes enfeixados pelo tema do Limiar, mundos diferentes se comunicam, e é possível perceber aproximações e distâncias entre aqueles que se relacionam em uma cena constantemente tensionada pelas interações que entrevemos. As diferenças entre aqueles que filmam e aqueles que são filmados não impedem a transposição de algo previamente dado, a troca de experiências, os afetos compartilhados. Em *A falta que me faz* (de Marília Rocha), a cineasta e as moças filmadas pertencem a universos bastante distintos, mas há um desejo recíproco que faz da cena um espaço de troca de experiências, convivial, permeado pela delicadeza das aproximações e retiradas. A discreta regulação entre distância e proximidade é que produz essa hospitalidade no limiar. Trata-se de uma hóspede interessada em conhecer as anfitriãs, aproximar-se do mundo delas, mas sem a pretensão de decifrá-las, reconhecendo-se, ela mesma, estranha ao microcosmo da comunidade de Curralinho.

Em *Os dias com ele* (de Maria Clara Escobar), o que poderia ser uma cena apaziguada, pois familiar, dá lugar a divergências e disputas. O espaço da casa e das relações familiares é atravessado pela história social e pela vida política do personagem que a habita. A hóspede, que é também a filha, decide, no filme, confrontar o pai/anfitrião, trazer à tona o passado dele, que ela – a cineasta – só conhece em parte. Há alteridade de parte a parte, a cena é difícil, cheia de atritos, e sob constante negociação. A cineasta constrói uma cena, o personagem propõe outra. A tensão entre cineasta e sujeito filmado é permeada por muitas questões – a relação entre pai e filha, a figura do pai como intelectual e militante, a ditadura militar no país – que geram aproximações e afastamentos. Há momentos em que a filha/cineasta propõe algo que o pai recusa; em outros, ele a provoca; e em outros ainda, ele cede e aceita entrar na cena que ela constrói. É uma relação bastante nuançada, nada está definido de antemão, não há fronteira, há um constante atravessar. Trata-se de uma hóspede que precisa ir adentrando aos poucos o universo do anfitrião, bastante fechado.

Nos filmes agrupados sob o emblema do Recuo, percebemos que os procedimentos expressivos adotados pelo cineasta ao adentrar os espaços do outro impedem que ele mantenha uma interação efetiva com os sujeitos filmados. O dispositivo formal que regula o filme se torna conformador da relação; e a relação, por si só, não consegue abalar nem alterar esse dispositivo. Em *A casa de Sandro* (de Gustavo Beck), a conversação é como que bloqueada pelo dispositivo montado pelo cineasta, dispositivo esse que consiste em filmar sempre a distância, como alguém que apenas contempla. O filme tenta, de alguma maneira, abrigar Sandro, mas há outras coisas no espaço habitado pelo personagem que interessam a Gustavo Beck mostrar. Sabemos da existência de uma equipe de filmagem, ouvimos vozes sussurradas, provenientes do antecampo, mas em nenhum momento a equipe ou aqueles que filmam mobilizam a cena. É como se houvesse um pacto, em que, por um lado, aqueles que filmam manterão a impessoalidade e, por outro, o personagem, ciente dos procedimentos adotados pelo visitante, permanecerá a distância, sem interpelar aqueles que o filmam. Apesar de o cineasta adentrar alguns espaços da casa, ele não cria intimidade com os moradores, e Sandro permanece relativamente opaco. O cineasta adota um recuo calculado e estudado para atender às escolhas formais que pretende explorar. Se as relações entre cineasta e sujeito filmado ficam em segundo plano, é porque o filme privilegia, como princípio estético, a exploração sensorial dos espaços da casa, tomados enquanto matéria de composição plástica e

sonora. Trata-se de um hóspede que está lá, que poderia interagir com seu anfitrião, mas decide recuar e fruir, a distância, da casa de Sandro.

Em *Morro do Céu*, o fato de o cineasta não entrar no quadro (e de ter seu lugar elidido da cena) propicia ao filme um modo ficcional. O visitante organiza uma cena para aqueles que são filmados na qual o espaço que ele (cineasta) ocupa não é intercambiável com o espaço dos personagens. Estão juntos, na mesma casa, mas os mundos não se comunicam. Torna-se, assim, um hóspede completamente invisível aos que compõem a cena e que – o filme mostra isso – abriram a casa para que o cineasta pudesse ali apanhá-los em meio às situações do cotidiano. Através dos procedimentos comuns à ficção ilusionista, produz-se um espaço para que os personagens produzam suas *auto-mise-en-scènes* (ficcionalis), mas, de modo ainda mais extremado do que em *A casa de Sandro*, aqui impera a total impermeabilidade entre campo e antecampo. Se em *A casa de Sandro* aqueles que fazem o filme se dão a ver, embora não entrem no universo do personagem, em *Morro do Céu* o cineasta pactua com os anfitriões que sua presença será deliberadamente ignorada sob o modo da ficção. Nos filmes que adotam o procedimento do Recuo, a troca, tão importante nas relações hospitaleiras, não é elemento efetivamente presente na cena. O espectador pode intuir que houve troca para que o filme acontecesse, mas ela não anima a cena, não a constitui por dentro. Aqui, o hóspede está lá, mas escondeu-se de tal modo que os anfitriões precisam fingir que ele sequer existe.

Nos filmes que se valem do que denominamos Armadilha, estamos no território oposto ao da hospitalidade. Para filmar o outro, apanhado em seu ambiente e em seus hábitos, o cineasta precisa produzir um logro. A hospitalidade está ameaçada, sob suspeita. Em *Um lugar ao sol* (de Gabriel Mascaro), o cineasta, como que disfarçado, consegue acesso às coberturas dos ricos, mas, em compensação, não pode revelar sua face e, na duração da tomada, opta por manter-se em silêncio. Os anfitriões, embevecidos pela visibilidade que lhes permite ostentar seu modo de vida que, segundo seu imaginário, lhes concede uma distinção exclusiva, expõem seus preconceitos sem embaraço ou autocensura, desconhecendo as reais intenções daquele com quem falam, e que teve, momentaneamente, a entrada permitida em suas luxuosas casas. Se, no momento da tomada, o cineasta parece ser indiferente ou complacente – esta é sua estratégia de infiltrado – com aqueles que filma, é na montagem que sua face hostil se revelará. É da montagem que vem o ataque. Mascaro dá a corda para os sujeitos se enforcarem. Neste caso, trata-se de um hóspede que traiu seu anfitrião.

Já em *Câmara escura* (de Marcelo Pedroso), a partir de outras escolhas, o cineasta decide fazer uma espécie de invasão à casa dos sujeitos filmados, pelo menos na parte inicial do filme. Quando tenta ser recebido pelos personagens que tomaram seu experimento estético (inspirado em Brakhage) como uma ameaça (bomba, câmera que bandidos teriam instalado para viabilizar um futuro sequestro), Pedroso é rejeitado. O cineasta tenta entrar na casa do outro, mas, visto como intruso, tem sua entrada interdita. Ele precisa se expor, negociar, há um corpo a corpo com essas pessoas que se mantêm protegidas atrás dos muros de suas casas, muros que nos lembram que o espaço privado também é um lugar que pode recusar visitas. Desconfiados do visitante, os anfitriões recusam a visita de Pedroso. Ao contrário de Gabriel Mascaro, que é recebido como convidado e evita o conflito em cena, Pedroso quer franquear espaço à força, mas se expondo aos mal-entendidos e à recusa. Aqui, o hóspede carrega a ambiguidade do estranho, do inimigo.

As passagens dos documentários que analisamos reforçam que a casa onde se desenvolve uma cena de hospitalidade envolve um espaço habitado, povoado pelos valores, hábitos e pela experiência dos moradores. Há espaços mais acolhedores, outros recusam aproximação e são hostis à presença do cineasta. Visitar e adentrar a casa do outro envolve relações de alteridade que variam nessa partilha de espaços e relações. Tendo em vista a “compreensão do outro em sua diferença como fundamento da hospitalidade” (MONTANDON, 2011, p. 43), nossa tese sublinhou que as cenas de hospitalidade não implicam a reciprocidade como coisa dada ou conquistada de antemão. Nas cenas verdadeiramente relacionais, a alteridade está sempre em jogo, e o encontro entre os mundos do hóspede e do anfitrião pode produzir deslocamentos de parte a parte (em maior ou menor grau).

Levando em consideração que os filmes analisados têm estilísticas e abordagens diferentes uns dos outros, a abordagem heurística das cenas de hospitalidade criadas pelos filmes nos permitiu explorar as variações desse gesto principal que envolve a entrada e a estadia – assim como a partida e a despedida também – do cineasta na casa do outro que é filmado. Com as cinco figuras relacionais que inventamos (Acolhida, Amizade, Limiar, Recuo e Armadilha), a tese desenhou um arco que vai desde o polo mais acolhedor e realmente interessado no outro, passando por situações nas quais se partilham espaços, mas em que as trocas são limitadas, até o polo mais hostil, no qual se invade o território do outro. Em nenhum dos polos a relação é dada, evidente. Acreditamos, como um encaminhamento

para futuras pesquisas, que essas figuras relacionais poderiam ser testadas também em outros filmes. Outra perspectiva a ser desenvolvida mais detalhadamente – e aqui apenas tangenciada – poderia envolver a análise das cenas de hospitalidade (e suas figuras relacionais) sob o ponto de vista das dimensões éticas e políticas que atravessam tão fortemente a estética do documentário. Esse será, quem sabe, um passo por vir em nossos estudos.

REFERÊNCIAS

ÁBALOS, Iñaki. **A boa vida**: visita guiada às casas da modernidade. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 2003.

AUFDERHEIDE, Patricia. **Documentary Film: a Very Short Introduction**. New York: Oxford University Press, 2007.

ANDRADE, Fábio. As grades do rigor: Morro do Céu. **Revista Cinética**. Setembro de 2009. Disponível em www.revistacinetica.com.br/morrodoceu.htm.

ANDRADE, Oitavo dia: do desaparecimento. **Revista Cinética**. Janeiro de 2009. Disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/tiradentes09dia8fabio.htm>.

ANDRADE, Questão de desigualdade. **Revista Cinética**. Setembro de 2009. Disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/lugaraosol.htm>.

ANDRADE, Fábio. Nono dia: os afetos, medidos ou desmedidos. **Revista Cinética**. Janeiro de 2010. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/tiradentes10dia9.htm>.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense, 1997.

AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. São Paulo: Papirus, 1995.

AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2006.

AUMONT, Jacques. **O olho interminável**: cinema e pintura. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

BARNOUW, Erik. **Documentary: a History of the Non-Fiction Film**. New York: Oxford University Press, 1993.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGALA, Alain. L'intervalle. In: **La mise-en-scène**. Bruxelles: Éditions de Boeck, 2000.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BERNARDET, Jean-Claude. Vídeo nas aldeias, o documentário, a alteridade. In: **Catálogo Mostra Vídeo nas Aldeias**: um olhar indígena. Rio de Janeiro, 2004.

- BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema**. Campinas: Papirus, 2008.
- BOSCO, Francisco. **Alta ajuda**. Rio de Janeiro: Foz, 2012.
- BOSCO, Francisco. **Banalogias**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.
- BRAGANÇA, Felipe (Org.). **Eduardo Coutinho**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.
- BRANDÃO, Ludmila de Lima. **A casa subjetiva: matérias, afectos e espaços**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BRANDÃO, Ludmila. **Os rastros que nos habitam**. CONFERÊNCIA NA UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO, 19/10/2013.
- BRASIL, André. A montagem no cinema brasileiro. **Revista Continente**. Recife, set. 2011.
- BRASIL, André. Carapiru-Andrea-Spinoza: a variação dos afetos em Serras da desordem. In: **Devires: Cinema e Humanidades**, Belo Horizonte, v. 5, n. 2, p. 94, 2008.
- BRASIL, André. Formas do antecampo: notas sobre a performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. In: XXII ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2013, Salvador. **Anais...** Salvador: UFBA, 2013.
- BRASIL, André. A performance: entre o vivido e o imaginado. In: XX ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2011, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre: UFRG, 2011.
- BRASIL, André. **Livro Teia 2012**. Belo Horizonte: Teia, 2012.
- BRETAS, Bia. Interações cotidianas. In: GUIMARÃES, César & FRANÇA, Vera (Org.) **Na mídia, na rua: narrativas do cotidiano**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- BRUNO, Fernanda. Máquinas de ver, modos de ser: visibilidade e subjetividade nas novas tecnologias de informação e de comunicação. **Revista da FAMECOS**, Porto Alegre, v. 24, p. 110-124, 2004.
- BRYSON, Bill. **Em casa: pequena história da vida doméstica**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- BURCH, Noel. **Práxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CAMARGO, Érica Negreiros. **Casa, doce lar: o habitar doméstico percebido e vivenciado**. São Paulo: Annablume, 2010.
- CANTON, Katia. **Da política às micropolíticas**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.
- CANTON, Katia. **Espaço e lugar**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

CERTEAU, Michel de. Artes de fazer. In: **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1994. v. 1.

CERTEAU, Michel de & GIARD, Luce. Espaços privados. In: CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce & MAYOL, Pierre. **A invenção do cotidiano: morar, cozinhar**. Petrópolis: Vozes, 2009. v. 2.

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

COMOLLI, Jean-Louis. O desvio pelo direto. In: **Catálogo do 14º FORUMDOC – Festival do filme documentário e etnográfico, Fórum de antropologia, cinema e vídeo**. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Pimentel, 2010.

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

COMOLLI, Jean-Louis. Os homens ordinários, a ficção documentária. In: SEDLMAYER, Sabrina; GUIMARÃES, César, OTTE, Georg (Org.). **O comum e a experiência da linguagem**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

DA MATA, Roberto. **A casa e a rua**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DELEUZE, Gilles. **A imagem movimento**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

DELEUZE, Gilles. **A imagem movimento**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985 (cópia em .pdf sem numeração de páginas).

DELEUZE, Gilles. **Deleuze/Spinoza**. Cours Vincennes de 14/01/1978. Disponível em <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=194&groupe=Spinoza&langue=5>.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles & PARNET, Claire. Uma conversa: o que é, para que serve. In: **Diálogos**. Bando Coletivo. Digitalização não identificada.

DERRIDA, Jacques. **Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade**. São Paulo: Escuta, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DUMANS, João. Um outro espaço. In: BRASIL, André. **Livro Teia 2012**. Belo Horizonte: Teia, 2012.

EDUARDO, Cléber. Objetos sujeitos. **Revista Cinética**. Maio de 2008. Disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/docpersonagem.htm>.

EDUARDO, Cléber. O fim e o princípio. **Contracampo**, edição 77. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/77/ofimeoprincipio.htm>

- FELDMAN, Ilana. Santiago sob suspeita. **Revista Trópico**. Ago/set 2007.
- FELDMAN, Ilana. Na contramão do confessional: o ensaísmo em Santiago, Jogo de cena e Pan-cinema permanente. In: MIGLIORIN, Cezar. **Ensaio no real**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2010.
- FRANÇA, Vera; VEIGA, R. L. Quéré: dos modelos da comunicação. **Revista Fronteiras: estudos midiáticos**. 2003.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: história da violência nas prisões**. Petrópolis: Vozes, 1987.
- GAUTHIER, Guy. **O documentário: um outro cinema**. Campinas: Papyrus, 2011.
- GERVAISEAU, Henri. **O abrigo do tempo**. São Paulo: Alameda Editorial, 2012.
- GODBOUT, Jacques T. **O espírito da dádiva**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1999.
- GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 1985.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra; Embrafilme, 1983.
- GUIMARÃES, C.; LIMA, C.; GUIMARÃES, V. Mise-en-scène e experiência estética: o trabalho do espectador em "A falta que me faz". In: XXI ENCONTRO DA COMPÓS, 2012, Juiz de Fora. **Anais...** Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2012.
- GUIMARÃES, César. O devir todo mundo do documentário. In: SEDLMAYER, Sabrina; GUIMARÃES, César, OTTE, Georg (Org.). **O comum e a experiência da linguagem**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- GUIMARÃES, César. E a redenção? Notas em torno da imagem, do limiar e do real. In: OTTE, Georg; SEDLMAYER, Sabrina & CORNELSEN, Elcio. **Limiares e passagens em Walter Benjamin**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- GUIMARÃES, César. A singularidade como figura lógica e estética no documentário. **Revista Alceu**, v. 7, n. 13, p. 38-48, jul./dez. 2006.
- GUIMARÃES, César. Apresentação. **Revista Devires**. Belo Horizonte, v. 5, n. 2, 2008.
- GUIMARÃES, César. Documentário, testemunha do presente. In: **Imagem contemporânea: cinema, TV, documentário, fotografia, videoarte, games...** São Paulo: ECidade, 2009. v. 1.
- GUIMARÃES, César. O retorno do homem ordinário do cinema. **Contemporânea**, v. 3, n. 2, p. 71-88, julho/dezembro 2005.
- GUIMARÃES, César & FRANÇA, Vera. **Na mídia, na rua: narrativas do cotidiano**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

GUIMARÃES, Suzana. **A fabulação do corpóreo na imagética de Alcides Pereira dos Santos**. Tese de Doutorado. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2011.

GUIMARÃES, Vitor. Imagens da elite no documentário brasileiro contemporâneo: o desafio de filmar o inimigo em Um lugar ao sol, de Gabriel Mascaro. **Imagofagia**, Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine e Audiovisual. Número 4. Outubro de 2011.

HADDOCK-LOBO, Rafael. A justiça e o rosto do outro em Lévinas. **Cadernos da EMARF**, Fenomenologia e Direito, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p.1-132, abr./set. 2010.

HÄNGGI, Christian. **Hospitality in the Age of Media Representation**. Atropos, 2009.

HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

HOLLANDA, Carla. Documentário brasileiro contemporâneo e a micro-história. **Fênix - Revista de História e Estudos Culturais**. v. 3, ano III, n. 1.

IKEDA, Marcelo & LIMA, Dellani. **Cinema de garagem**: panorama da produção independente brasileira do novo século. Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2012.

LIMA, Cristiane. **Entre a arte e a barbárie**: os lugares dos sujeitos filmados em três documentários. 2009. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

LIMA, Diego Baraldi de. Figurações da alteridade e espaços da experiência cotidiana no documentário Morro do Céu. In: XXXV CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2012, Fortaleza. Trabalho apresentado no GP Cinema do XII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação. **Anais...** Fortaleza, 2012.

LIMA, Diego Baraldi de. A casa e os afetos no documentário brasileiro recente. In: 16º ENCONTRO DA SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL, 2012, São Paulo. **Anais...** São Paulo, 2012.

LIMA, Diego Baraldi de Lima. Extracampo e o limiar da hospitalidade em A falta que faz. In: 17º ENCONTRO DA SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL, 2013, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis, 2013.

LIMA, Diego Baraldi de. Essa marca vai ficar de vera: cotidiano e o limiar da hospitalidade em A falta que me faz. In: XXXVI CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2013, Manaus. Trabalho apresentado no GP Cinema do XIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação. **Anais...** Manaus, 2013.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho**: televisão, cinema e vídeo. São Paulo: Editora JZE, 2004.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real**: sobre documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LOPES, Denilson. **A delicadeza:** estética, experiência e paisagens. Brasília: Ed. UNB/Finatec, 2007.

LOPES, Denilson. **No coração do mundo:** paisagens transculturais. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

MAIA, Carla. Filmes de uma nota só: considerações sobre “Vida” e “A casa de Sandro”. In: IKEDA, Marcelo & LIMA, Dellani. **Cinema de garagem:** panorama da produção independente brasileira do novo século. Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2012.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia.** São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MESQUITA, Cláudia Cardoso. A superfície do cotidiano: uma aproximação a Acidente e Uma encruzilhada aprazível. In: LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA, Carlos Camargo & GUIMARÃES, César (Org.). **Entre o sensível e o comunicacional.** Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

MESQUITA, Cláudia. A presença de uma ausência: “A falta que me faz” e “Morro do Céu”. **Revista Devires.** Belo Horizonte, v. 7, n. 2, p. 140-151, julho/dezembro 2011.

MESQUITA, Cláudia. Retratos em diálogo: notas sobre o documentário brasileiro recente. **Revista Novos Estudos Cebrap.** Edição 86, março de 2010.

MESQUITA, Cláudia. Alargando as margens. In: MACHADO, Arlindo (Org.). **Made in Brasil:** três décadas de vídeo brasileiro. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2007.

MESQUITA, Cláudia & QUEIROZ, Rubem Caixeta de. Filmar o inimigo é fazê-lo entrar em um filme junto comigo: Entrevista com Jean-Louis Comolli. In: VALE, Glaura Cardoso & TORRES, Júnia (Org.). **Catálogo ForumDoc BH 2013.** Belo Horizonte, 2013.

MESQUITA, Cláudia. Os nossos silêncios: sobre alguns filmes da Teia. In: BRASIL, André. **Livro Teia 2012.** Belo Horizonte: Teia, 2012.

MIGLIORIN, Cezar. **Ensaio no real.** Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

MIGLIORIN. Sobre Lar, Doce Lar: carta aberta ao apresentador Luciano Huck. 18/05/2013. Disponível em <http://a8000.blogspot.com.br/2013/05/sobre-lar-doce-lar-carta-aberta-ao.html>.

MIGLIORIN, César. **Eu sou aquele que está de saída:** dispositivo, experiência e biopolítica no documentário contemporâneo. 2008. Tese (Doutorado), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

MIGLIORIN, Cezar. Por um cinema pós-industrial: notas para um debate. **Revista Cinética.** Fevereiro de 2011. Disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>.

MONTANDON, Alain. **O livro da hospitalidade:** acolhida do estrangeiro na história e nas culturas. São Paulo: Editora Senac São Paulo: 2011.

MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir. **O cinema do real.** São Paulo: Cosac e Naif, 2006.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. São Paulo: Papyrus, 2005.

OTTE, Georg; SEDLMAYER, Sabrina & CORNELSEN, Elcio. **Limiares e passagens em Walter Benjamin**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos Gonçalves de. **O cinema de fluxo e a mise-en-scène**. 2010. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

OMAR, Arthur. O antidocumentário, provisoriamente. **Revista de Cultura Vozes**. v. LXXII, p. 5-18, ago. 1978.

OHATA, Milton (Org.). **Eduardo Coutinho**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PEIRANO, Mariza. **A alteridade em contexto - a antropologia como ciência social no Brasil**. Brasília: Unb, 1999. Série Antropologia.

QUEIROZ, Rubem Caixeta de. O inimigo e a câmera. In: VALE, Glaura Cardoso & TORRES, Júnia (Org.). Catálogo ForumDoc BH 2013. Belo Horizonte, 2013.

RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). Pós-estruturalismo e filosofia analítica. In: **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. v. 1.

RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). Documentário e narrativa ficcional. In: **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. v. 2.

RAMOS, Fernão Pessoa. A mise-en-scène do documentário. **Revista Cine Documental**. Número 4, 2011. Disponível em <http://revista.cinedocumental.com.ar/4/teoria.html>.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... O que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

ROLNIK, Suely. Pensamento, corpo e devir: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. **Cadernos de Subjetividade**, São Paulo, v. 1 n. 2, p. 241-251, set./fev. 1993.

RYBCZYNSKI, Witold. **A casa: pequena história de uma ideia**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

SAYAD, Cecilia. **Performing Authorship: Self-Inscription and Corporeality in the Cinema**. New York: I. B. Tauris & Co Ltda, 2013.

SIBILIA, Paula. **O show do eu: a intimidade como espetáculo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política**. Petrópolis: Editora Vozes, 2006.

SOUTO, Mariana. Documentários terroristas? Inimigos de classe no cinema brasileiro contemporâneo. In: VALE, Glaucia Cardoso & TORRES, Júnia (Org.). **Catálogo ForumDoc BH 2013**. Belo Horizonte, 2013.

VALE, Glaucia Cardoso & TORRES, Júnia (Org.). **Catálogo ForumDoc BH 2013**. Belo Horizonte, 2013.

VALENTE, Eduardo; EDUARDO, Cléber; VIEIRA, João Luiz. **Catálogo Cinema Brasileiro: 10 questões**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2011.

VANOYE, F. & GOLIOT-LETE, A. **Ensaio sobre a análise fílmica**. São Paulo: Papyrus, 1994.

VEIGA, Roberta. **A estética do confinamento: o dispositivo no cinema contemporâneo**. 2008. Tese (Doutorado) –, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

XAVIER, Ismail. “O Cinema Brasileiro dos Anos 90”. **Entrevista à revista Praga - estudos marxistas**. São Paulo, Editora Hucitec, n.9, junho de 2000, p. 97-138.

XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrafilmes, 1983.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

XAVIER, Ismail. **Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FILMOGRAFIA

A casa de Sandro (Gustavo Beck, 2009).

A falta que me faz (Marília Rocha, 2010).

Acácio (Marília Rocha, 2008).

Acidente (Pablo Lobato e Cao Guimarães, 2006).

As vilas volantes: o verbo contra o vento (Alexandre Veras, 2005).

Avenida Brasília Formosa (Gabriel Mascaro, 2009).

Babilônia 2000 (Eduardo Coutinho, 2000).

Boca de lixo (Eduardo Coutinho, 1982).

Cabra marcado para morrer (Eduardo Coutinho, 1964/1984).

Câmara escura (Marcelo Pedroso, 2012).

Doméstica (Gabriel Mascaro, 2012).

Edifício Master (Eduardo Coutinho, 2002).

Laura (Fellipe Barbosa, 2010).

Morro do Céu – versão longa (Gustavo Spolidoro, 2009).

Morro do Céu – versão DocTV (Gustavo Spolidoro, 2009).

Nelson Cavaquinho (Leon Hirszman, 1969).

Nelson Freire (João Moreira Salles, 2003).

Nos olhos de Mariquinha (Cláudia Mesquita e Júnia Torres, 2008).

O céu sob os ombros (Sérgio Borges, 2010).

O fim e o princípio (Eduardo Coutinho, 2005).

O mestre de Apipucos (Joaquim Pedro de Andrade, 1959).

O poeta do castelo (Joaquim Pedro de Andrade, 1959).

Os dias com ele (Maria Clara Escobar, 2012).

Partido alto (Leon Hirszman, 1976/1982).

Peões (Eduardo Coutinho, 2004).

Rua de mão dupla (Cao Guimarães, 2004).

Sábado à noite (Ivo Lopes Araújo, 2007).

Santiago (João Moreira Salles, 2007).

Santo Forte (Eduardo Coutinho, 1999).

Seams (Karim Ainouz, 1993).

Teodorico, imperador do sertão (Eduardo Coutinho, 1978).

Um lugar ao sol (Gabriel Mascaro, 2009).

Vida (Paula Gaitán, 2008).