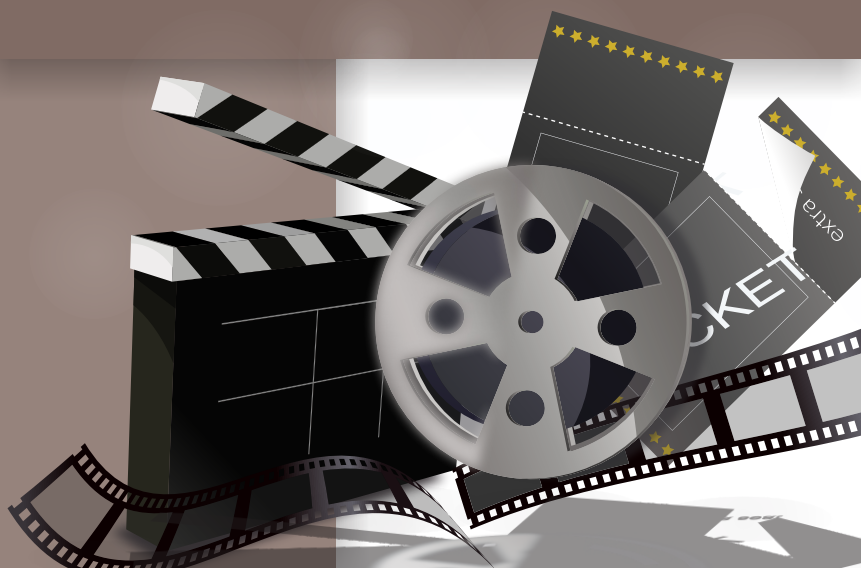


Olhares: audiovisualidades contemporâneas brasileiras

Ana Lesnovski
Cristiane Wosniak
(organizadoras)

Coleção Diversidades do Conhecimento



Olhares: audiovisualidades contemporâneas brasileiras

Ana Lesnovski e Cristiane Wosniak
(organizadoras)

Coleção Diversidades do Conhecimento

Universidade Estadual do Paraná

Reitor

Antonio Carlos Aleixo

Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação

Pró-Reitor

Frank Antonio Mezzomo

Diretoria de Pesquisa

Cristina Satiê de Oliveira Pátaro

Diretoria de Pós-Graduação

Carlos Alexandre Molena Fernandes

Editora Fecilcam

Suzana Pinguello Morgado

Mariana Moran Barroso

Willian André

Márcio José Pereira

Delton Aparecido Felipe

Conselho Editorial da Coleção

Adriana Beloti

Flavio Brandão

Katiucya Perigo

Rafael Metri

Coordenação da Coleção

Frank Antonio Mezzomo

Cristina Satiê de Oliveira Pátaro

Ficha de identificação da obra elaborada pela Biblioteca

Unespar/Câmpus de Campo Mourão

046

Olhares: audiovisuais contemporâneas brasileiras. Ana Lesnovski;
Cristiane Wosniak. (orgs.). Campo Mourão: Fecilcam,
2016, 204p (Coleção Diversidades do Conhecimento)

ISBN: 978-85-88753-42-6

1. Cinema. 2. Arte Cinematográfica. Documentário. I.
LESNOVSKI, Ana. II. WOSNIAK, Cristiane. III. Unespar/Câmpus de
Campo Mourão. IV. Título.

CDD 21.ed. 791.43

Apresentação da Coleção

Diversidades do Conhecimento

A Universidade Estadual do Paraná – Unespar foi credenciada em dezembro de 2013, e possui como um de seus desafios a verticalização da pesquisa e a criação e fortalecimento de Programas de Pós-Graduação *Stricto Sensu*. Conta atualmente com quatro Cursos de Mestrado, tendo sido aprovados pela CAPES entre 2013 e 2016. Como parte da política de apoio à pesquisa na instituição, a Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação – PRPPG tem realizado discussões sobre a importância da pesquisa, da divulgação científica e do estabelecimento de convênios e parcerias junto a outros setores de pesquisa nacionais e internacionais. Tendo em vista essas prioridades, a PRPPG vem também destinando apoio financeiro para seus pesquisadores e grupos de pesquisa, mediante editais de seleção de projetos de pesquisa e publicações científicas.

É neste contexto que está inserida a Coleção *Diversidades do Conhecimento*, já em sua segunda edição, e cuja proposta envolve a publicação de coletâneas nas diversas áreas do conhecimento, trazendo resultados de pesquisas e ensaios teóricos com vistas a divulgar, à comunidade científica, a profissionais e estudantes, conhecimentos produzidos por pesquisadores e grupos de pesquisa vinculados à Unespar. Para esta edição, foram selecionadas quatro coletâneas, vinculadas às áreas de Artes, Cinema, Ensino de Matemática e Interdisciplinar, intituladas respectivamente: “Criação, ensino e produção de conhecimento em artes”; “Olhares: audiovisuais contemporâneas brasileiras”; “Pesquisas em educação matemática: implicações para o ensino”; “Formação humana: espaços e

representações”. De modo geral, as coletâneas são resultado de investigações realizadas pelos pesquisadores no âmbito de seus grupos de pesquisa, algumas delas em colaboração com pesquisadores de outras instituições e apoiadas com recursos de agências de fomento.

A seleção das coletâneas se deu por meio do edital público de *Apoio à publicação de Coletâneas*, que recebeu propostas oriundas dos Programas de Pós-Graduação em funcionamento e dos Grupos de Trabalho que têm atuado para a criação de novos cursos de Mestrado na Unespar. O processo envolveu o trabalho de um Comitê Editorial, nomeado pela PRPPG e composto por pesquisadores de diferentes áreas do conhecimento. O Comitê foi responsável pela análise técnica das propostas e pela submissão das coletâneas a pareceristas ad hoc, os quais contribuíram na avaliação do mérito dos manuscritos.

Para finalizar, em sintonia com as políticas nacionais de apoio à pesquisa e Pós-Graduação no Brasil, esperamos que as publicações possam contribuir para o processo de consolidação de nossa Universidade, bem como para a promoção de novos debates nas diversas áreas do conhecimento.

Junho de 2016

Frank Antonio Mezzomo
Cristina Satiê de Oliveira Pátaro

Sumário

Apresentação	7
--------------------	---

Parte 1

Reflexões e análises sobre processos de criação no cinema e no audiovisual

Capítulo 1

“Santa Teresa”: da experiência de realização às possibilidades de análise da abordagem documental	13
---	----

Eduardo Tulio Baggio

Capítulo 2

Cinema e Dança: diálogos linguísticos em casamentos artísticos marcados pelo movimento	33
--	----

Evaldo Mocarzel

Parte 2

Reflexões e análises sobre cultura, linguagem e sentido no cinema e no audiovisual

Capítulo 3

Interação e narrativa: entre o texto e o leitor-modelo em HBO Imagine	55
---	----

Ana Flávia Lesnovski

Capítulo 4

Afetos, sentidos e memórias na configuração do discurso de um “docudança” brasileiro: uma biografia dançante audiovisual	75
--	----

Cristiane Wosniak

Capítulo 5

Notas sobre posteridades da parresia cínica no cinema brasileiro contemporâneo: sexualidade e loucura em cena	99
---	----

Jamil Cabral Sierra e Juslaine Abreu-Nogueira

Capítulo 6

Caleidoscópio e voragem de “Cronicamente Inviável”	121
--	-----

Pedro Plaza Pinto

Capítulo 7

Ambiências desfeitas no intervalo da espera: ensaio sobre a pele em “Praia do Futuro”	145
---	-----

Rafael Tassi Teixeira

Capítulo 8

A política de representação da “beleza” em “Delicada Atração” e “Hoje Eu Quero Voltar Sozinho”	161
--	-----

Raphael de Boer

Capítulo 9

Imagens do invisível: a interioridade em cena no cinema brasileiro	177
--	-----

Sandra Fischer

Sobre os autores	199
------------------------	-----

Apresentação

“Olhares: Audiovisualidades Contemporâneas Brasileiras” tem por objetivo a reunião de textos inéditos – ainda não publicados – de pesquisadores, professores e pós-graduandos das áreas de Artes e Comunicação, interessados em contribuir para a disseminação de pesquisas relacionadas às subáreas de Cinema e Audiovisual, estabelecendo pontes, conexões e diálogos estruturantes na/da criação e/ou reflexão sobre curta-metragens, longa-metragens, documentários, filmes experimentais, séries televisivas, animação, videoarte, videodança, audiovisualidades interativas, tecnologias e imagens em movimento, entre outros, no intuito de evidenciar uma produção brasileira contemporânea.

O livro é estruturado a partir de duas linhas de pesquisa que se complementam: *Reflexões e análises sobre processos de criação no cinema e no audiovisual* – composta por artigos preocupados em refletir sobre o contexto das questões investigativas no campo cinematográfico, a partir de uma perspectiva autoral, ou seja, dos próprios cineastas envolvidos com seus atos/gestos artísticos de criação – e *Reflexões e análises sobre cultura, linguagem e sentido no cinema e no audiovisual* – composta de artigos engajados com uma análise reflexiva e, por vezes, ensaística acerca das audiovisualidades brasileiras contemporâneas, a partir de abordagens teóricas diversas.

O capítulo *Santa Teresa: da experiência de realização às possibilidades de análise da abordagem documental*, de Eduardo Tulio Baggio, expõe os aspectos relacionados ao tema do seu documentário, fazendo uso da teoria dos cineastas como ancoragem teórica no que se refere à abordagem do percurso narrativo, aos usos da linguagem

cinematográfica e aos procedimentos de realização.

O cineasta Evaldo Mocarzel, por sua vez, apresenta seu ensaio autoral intitulado *Cinema e Dança: diálogos linguísticos em casamentos artísticos marcados pelo movimento*. O texto tem como objetivo analisar as possibilidades de trocas linguísticas do cinema com a dança, e vice-versa, através de quatro filmes documentários que realizou em parceria com grupos como a *São Paulo Companhia de Dança*, a *Lia Rodrigues Companhia de Danças* e ainda com a veterana bailarina e coreógrafa Célia Gouvêa, utilizando reflexões e conceitos de autores diversos neste diálogo entre teoria e prática cinematográfica.

Cristiane Wosniak, em *Afetos, sentidos e memórias na configuração do discurso de um docudança brasileiro: uma biografia dançante audiovisual*, suscita reflexões acerca dos modos e dos meios pelos quais a(s) voz(es) do corpo dançante “fala(m)” subjetivamente, de forma biográfica, histórica e memorial em um documentário brasileiro da série *Figuras da Dança* e propõe em seu artigo a hipótese de que o corpo dançante, em seu objeto empírico da investigação, é narrado documental e ficcionalmente por meio de imagens e sons.

Caleidoscópio e voragem de Cronicamente Inviável, de Pedro Plaza Pinto, discute as diversas relações entre vozes, sons e cenas na narração do filme *Cronicamente Inviável* (2000), do cineasta Sérgio Bianchi. A reflexão procura desvelar os modos como estas questões, no texto cinematográfico, referenciam sínteses ou reconfigurações narrativas e incidem sobre os deslocamentos geográficos e temporais do narrado.

Rafael Tassi Teixeira, por sua vez, propõe o ensaio crítico *Ambiências desfeitas no intervalo da espera: ensaio sobre a pele em Praia do Futuro*, como mote para analisar a perspectiva das migrações que são especificamente partilhadas como necessidades afetivas no filme *Praia do Futuro* (2014), de Karin Aïnouz. O autor parte da hipótese de que, no filme, toda a base da experiência afetiva está na

comunicabilidade do corpo e no desencontro com o lugar envoltório, que mastiga a consequência de uma identidade que começa a pensar sobre a falta.

Sandra Fischer apresenta o artigo *Imagens do invisível: a interioridade em cena no cinema brasileiro*. Na análise dos filmes, *O céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006), *O palhaço* (Selton Mello, 2011), e *Boa sorte* (Carolina Jabor, 2014), a autora revela uma tendência que se consolida progressivamente no cinema nacional: imagens de personagens lidando com questões de ordem estritamente pessoal, na busca de dar conta das circunstâncias temporais e topológicas em que se inserem. Segundo a autora, cresce o número de filmes marcados por recursos expressivos e narrativos comprometidos com estranhamentos e rupturas poéticas, desvelando interioridades e intimidades imbricadas no banal e no corriqueiro.

Em *Notas sobre posteridades da parresia cínica no cinema brasileiro contemporâneo: sexualidade e loucura em cena*, os autores Jamil Cabral Sierra e Juslaine Abreu-Nogueira compõem um ensaio sobre como a experiência do cinismo grego, naquilo que Michel Foucault denominou “estética da existência”, contribui na leitura-encontro de dois filmes brasileiros contemporâneos: *Tatuagem* (2013), de Hilton Lacerda, e o documentário *Estamira* (2004), de Marcos Prado.

A política de representação da “beleza” em Delicada Atração e Hoje Eu Quero Voltar Sozinho é o capítulo apresentado por Raphael de Boer. A partir da investigação e da análise comparativa entre duas produções cinematográficas – uma britânica e outra brasileira – o autor se propõe a refletir sobre representações e estéticas – “estética da beleza” – semelhantes no que tange às questões específicas da masculinidade e da homoafetividade.

Por fim, em seu artigo *Interação e narrativa: entre o texto e o leitor-modelo em HBO Imagine*, Ana Lesnovski chama à baila questões fundamentais acerca dos processos comunicacionais aplicados à

leitura de uma obra audiovisual interativa – HBO *Imagine* – com o objetivo de desvendar os mecanismos de articulação entre mensagem e receptor previstos na forma da mensagem.

Com esta publicação, busca-se desenvolver e disponibilizar um material que sirva de base para algumas discussões sobre possíveis aproximações e distanciamentos entre Arte, Comunicação, Cinema e Audiovisualidades a partir de uma produção contemporânea.

Ana Lesnovski e Cristiane Wosniak
Organizadoras

Parte 1
Reflexões e análises sobre processos de criação no
cinema e no audiovisual

Capítulo 1

“Santa Teresa”: da experiência de realização às possibilidades de análise da abordagem documental

Eduardo Tulio Baggio

Introdução

A experiência de realização de um filme documentário, “Santa Teresa”, é aqui tomada como proposta de pesquisa. Tal experiência foi desenvolvida como parte da tese de doutorado “Da Teoria à Experiência de Realização do Documentário Fílmico” e será exposta no texto em seus aspectos relacionados ao tema do documentário, ao sentido da abordagem, ao percurso narrativo, aos usos da linguagem cinematográfica e aos procedimentos de realização. Trata-se de uma investigação que parte de proposições presentes na teoria dos cineastas como uma metodologia que considera os pensamentos para os atos criativos dos cineastas como reflexões dotadas de potencialidades teóricas.

Tradicionalmente, os estudos de cinema têm se voltado para a construção de uma área do conhecimento artístico fundamentada, sobretudo, na delimitação de uma historiografia de caráter canônico e/ou geopolítico, além das reflexões de sentido teórico, sejam elas mais próprias da arte cinematográfica ou em aproximação com outros campos do conhecimento. Em segundo plano, mas ainda com relevância, há os estudos que assumem o papel da crítica analítica dos

filmes e os estudos da autoria artística no cinema. Em terceiro plano, já distante do foco principal, estão os estudos voltados para a espetatorialidade e para fazê-lo fílmico em seus processos de realização, entre outros estudos menos favorecidos pelo olhar dos pesquisadores.

Diante desse panorama, é fundamental que os estudos sobre o fazer cinematográfico sejam ampliados e que se busque métodos e abordagens para isso. Assim, este texto propõe reflexões sobre os processos essenciais da realização do filme documentário “Santa Teresa”¹ (2014), que foi desenvolvido como parte da tese de doutorado “Da Teoria à Experiência de Realização do Documentário Fílmico”². Tais processos são expostos de forma sucinta em seus aspectos relacionados à escolha do tema do documentário, ao sentido ético da abordagem e aos procedimentos gerais de realização, para só então serem apontadas possibilidades analíticas próprias de um estudo que considera os atos de criação cinematográfica como potenciais fontes para a pesquisa. Tais apontamentos sugerem possíveis limitações e problemas de análises textualistas, ao estilo *screen theory* (STAM, 2003, p. 261-262), e abrem caminhos para que as informações vindas das diversas fontes ligadas aos processos de realização cinematográfica sejam consideradas. Trata-se de uma investigação que parte de proposições presentes na teoria dos cineastas, como metodologia que considera os pensamentos e os atos criativos dos cineastas como reflexões dotadas de potencialidades teóricas (GRAÇA; BAGGIO; PENAFRIA, 2015).

A intenção é que tal investigação se configure como um aporte descritivo-reflexivo dos processos de realização do filme, em busca de estabelecer discussões sobre análise fílmica que só são possíveis a partir desta experiência. O termo experiência aqui assume o uso comum, mas também o uso das teorias peirceanas quanto ao sentido

¹ Disponível para visualização em: <https://vimeo.com/95398033>

² Tese orientada pela professora Dra. Lucrécia D'Alessio Ferrara, defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, em março de 2014.

fenomenológico de um inventário dos modos da experiência, do que se mostra a nós pelo “inteiro resultado cognitivo do viver” (IBRI, 1992, p. 5). Esse sentido é fundamental para um olhar que se volta para o fazer fílmico e, portanto, para os atos de tal experiência.

Evidentemente, os relatos dessa experiência, articulada em processos de realização cinematográficos, assumem um forte grau de particularidade e pessoalidade, visto que tanto o documentário aqui abordado quanto esta reflexão origina-se a partir de proposições do mesmo autor. Nesse sentido, e para estabelecer algumas balizas, são apresentadas as concepções teóricas prévias que nortearam a realização do filme, em especial a concepção de documentário como cinema realista de compromisso ético intenso e específico, e os estudos analíticos subsequentes que apontam possibilidades particularmente relacionadas aos conhecimentos da experiência de realização do filme em questão.

Experiência, ética e documentário

A partir do conceito de experiência, podemos compreender melhor o sentido das afirmações de relação direta entre um tipo de filme realista, de asserção sobre o real, como o cinema documentário, e princípios éticos. É o que Charles Sanders Peirce chama de prática (ou experiência). Nas palavras de Kelly Parker, podemos entender qual é a articulação entre ideais (estética), prática (ética) e representação (lógica):

Estética é a ciência dos ideais; seu propósito é formular um conceito do *summum bonum*, aquilo que é admirável por si mesmo. A segunda ciência normativa é a prática, a investigação na natureza da ação certa e errada. A última das ciências normativas é a lógica, ou semiótica, que investiga os princípios da representação da verdade. (PARKER, 2003, p. 2).

Portanto, podemos pensar no perfil ético de um documentarista a partir do entendimento de que ética é agir, ética é correspondência em ação para com ideais ou valores. Desta forma, mesmo mudando a abordagem ou mudando os usos de linguagem, ou ainda, alterando os processos de um documentário para outro, é possível termos o mesmo perfil ético na obra de um cineasta. Tal perfil pode mudar, é claro, assim como mudam as concepções de mundo para todas as pessoas. Mas é fundamental ressaltar que, mesmo com possibilidades variadas nos processos de realização de um filme documentário, podemos considerar que para um mesmo documentarista, ou uma mesma equipe de realização, exista um perfil ético único, pelo menos para um determinado período de tempo.

Isso nos leva a um ponto anterior, o de que só podemos pensar o cinema documentário como um tipo de cinema que tem em sua essência um sentido ético, pois está fundado, entre outros aspectos, em um caráter de relação por correspondência do discurso fílmico com o mundo. Esta é uma premissa do pensamento realista, já que nesse tipo de compreensão de mundo “uma coisa é *ser* e outra coisa *ser representado*” (PEIRCE apud IBRI, 2004, p. 171), ou seja, o compromisso ético de um realizador de filmes documentários está diretamente relacionado à sua busca pela correspondência entre o que compreende do mundo em suas experiências neste e o que representa com a linguagem do cinema.

Sendo assim, trata-se de uma essência ética, pois trabalhar com a linguagem cinematográfica na construção de um discurso fílmico documental requer a busca da correspondência com os ideais/valores oriundos da compreensão do mundo de quem faz esse trabalho. Compreensões de mundo diversas explicam porque filmes documentários sobre um mesmo tema podem ser amplamente distintos entre si, sem que, necessariamente, exista uma falta de compromisso ético, pois os ideais/valores oriundos da compreensão do mundo de um documentarista/equipe de realização podem ser muito diferentes dos ideais/valores de outro documentarista/equipe de realização.

Entretanto, tal reflexão sobre essas possíveis diversidades de

compreensão do mundo não se configura como uma abertura para ideias relativistas de que um mesmo fato possa ser visto de formas absolutamente distintas por pessoas diferentes. Um fato, se observado com atenção e rigor, será o mesmo para ambos, o que mudam são os ideais/valores prévios e consequentes a partir do fato. Assim existe um sentido ético geral na construção fílmica documental que envolve a correspondência com o mundo. Mas existe também um sentido particular influenciado pelas experiências individuais.

Experiência e realização em “Santa Teresa”

Como minha pesquisa de doutoramento incluía realizar um filme documentário como objeto de estudo dos processos criativos de realização cinematográfica documental, busquei um tema que trouxesse interesse atual e que pudesse atender a um dos meus objetivos, o de trabalhar simultaneamente com três tipos de abordagens em um mesmo documentário. Segundo Fernão Ramos, seriam três campos éticos distintos, a “ética da missão educativa”, a “ética do recuo” e a “ética participativo-reflexiva” (RAMOS, 2005, p. 168-177). Tal objetivo visava experimentar, em um mesmo contexto de realização, abordagens distintas e que pudessem ser mensuradas como resultados fílmicos, conforme veremos mais adiante.

As primeiras reflexões sobre as possibilidades temáticas excluíram assuntos muito ligados aos pressupostos específicos de um só desses campos éticos, como por exemplo, temas de natureza ou temas históricos, muito ligados à “ética da missão educativa”; ou temas explicitamente de denúncia social ou política, típicos da “ética do recuo” e, mais ainda, da “ética participativo-reflexiva”. Ainda que todo tipo de tema possa ser abordado com as perspectivas de qualquer um desses três campos éticos, buscar um tema que não fosse tradicionalmente ligado a um deles era um pressuposto importante para que pudesse haver um equilíbrio maior nas diferentes abordagens presentes no filme.

Após a análise das tradições temáticas na história do cinema documentário, a escolha se deu por um tema que determinasse um local, um espaço geográfico, e que esse local tivesse importância histórica e/ou social. Isso me levou à opção pela realização do documentário sobre um antigo leprosário, como eram chamados os espaços públicos destinados ao isolamento e tratamento de doentes de hanseníase. Assim, havia um tema localizado e este oferecia possibilidades de asserções tanto de caráter espacial quanto social e histórico, possibilitando, portanto, abordagens diversas no mesmo filme.

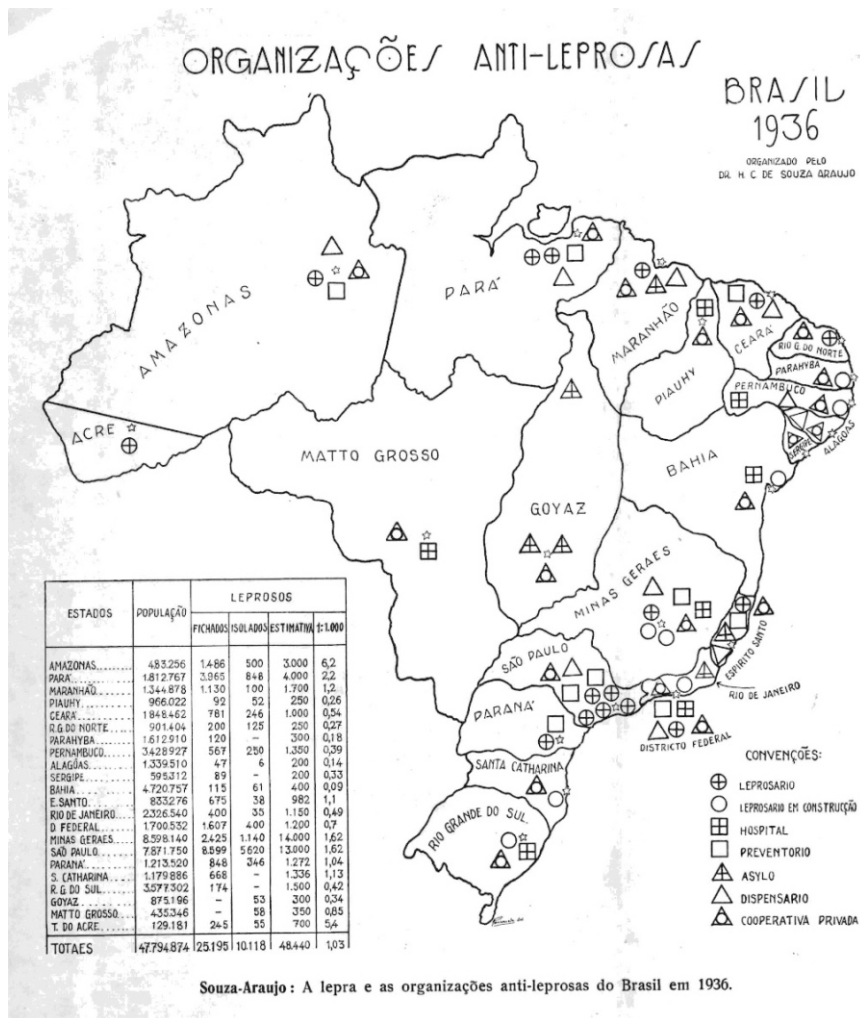
Mas as pesquisas para o documentário “Santa Teresa” remetem a um momento anterior, ao ano de 2004, quando tive o primeiro contato com a história dos leprosários e das internações compulsórias no Brasil, ao ler uma notícia que falava de “órfãos de pais vivos” em um jornal da década de 1970. Aquele momento foi um acaso: eu estava pesquisando no acervo do Arquivo Público do Paraná sobre outro assunto, para outro filme documentário, quando me deparei com a notícia em uma página de jornal microfilmada.

Ao buscar mais informações, descobri que a maioria dos leprosários existentes no Brasil foi criada por decretos do então presidente Getúlio Vargas e visava o isolamento compulsório dos doentes de hanseníase, doença na época ainda chamada de lepra. Esses leprosários emulavam a estrutura de pequenas cidades para suprir as necessidades de vida em comunidade daqueles que eram forçosamente internados nesses locais. Em 1936, em plena fase de construção e instalação das instituições responsáveis pelo tratamento e o confinamento de doentes de hanseníase, o Dr. H. C. de Souza Araújo organizou e publicou “A lepra e as organizações anti-leprosas do Brasil em 1936”, onde consta o seguinte mapa descritivo da localização dessas instituições ao mesmo tempo em que aponta a população dos estados brasileiros e a quantidade de doentes de hanseníase identificados e isolados em cada um desses estados até então (ARAÚJO, 1937, p. 161).

Em 2011, durante as pesquisas prévias para a realização do filme

documentário, eu e duas colegas que colaboraram nessa fase do trabalho entramos em contato com todos os antigos leprosários brasileiros que ainda mantinham alguma atividade e levantamos a situação do momento de cada um deles, como forma de buscar um em que fosse interessante filmar. Existiam então 25 instituições dedicadas ao tratamento da hanseníase no Brasil. Algumas delas não eram mais exclusivamente dedicadas a este fim, mas ainda mantinham áreas específicas para os ex-doentes de hanseníase que, apesar de curados, tinham muitas sequelas, debilidades decorrentes da doença, e eram remanescentes do período de internação compulsória, o que obrigava as instituições públicas que os abrigavam a fornecer moradia, alimentação e assistência médica para eles. A maioria dessas instituições mudou o nome original visando não usar mais os termos leprosário ou lazareto, que fazem menção ao antigo nome da doença e a Lázaro, personagem bíblico que tinha lepra.

Após a fase inicial de pesquisa, passei a buscar autorização para filmagens em um dos antigos leprosários que ainda funcionam como hospitais e que mantêm remanescentes do período de internação compulsória. Esse era o critério essencial, que o hospital ainda contasse com remanescentes do período de atuação como leprosário, quando eram feitas as internações compulsórias. Entretanto, as autorizações não se mostraram tão fáceis como deveriam ser em se tratando de espaços públicos, que deveriam estar abertos a diversos tipos de trabalhos de pesquisa.

Figura 1: Mapa das Organizações Anti-leprosas no Brasil em 1936

Fonte: H. C. Souza Araújo

Após vários contatos telefônicos iniciais, fui a uma reunião no Hospital Dr. Francisco Ribeiro Arantes (antigo Asilo Colônia Pirapitingui), em Itu-SP. Apesar de uma boa recepção do diretor do hospital, alguns dias depois recebi um e-mail com a negativa para meu projeto de documentário sob a alegação de que o hospital estava em um

período de mudança administrativa. Posteriormente recebi também a negativa do Hospital São Julião, de Campo Grande-MS, sob a alegação de que a responsável por várias atividades ligadas aos remanescentes da internação compulsória não gostava da ideia das filmagens. Nesses dois casos, pelo menos foram negativas de hospitais que receberam meu projeto, leram e responderam, em vários outros casos as negativas vinham por telefone, sem nem sequer haver o conhecimento da ideia em detalhes.

Depois de 11 meses de frustrações na busca por autorizações, entre outubro de 2011 e agosto de 2012, finalmente o Hospital Santa Teresa, no estado de Santa Catarina, recebeu bem meu projeto e marcou uma reunião com o chefe de enfermagem José Augusto da Silva Velho. Na reunião, foram feitas muitas perguntas com intuito de verificar as intenções do projeto, mas por fim houve o aceite. Em novembro de 2012 fui visitar pela primeira vez o Hospital Santa Teresa, para conhecer o local, pesquisar o espaço e conversar com as pessoas, especialmente com os remanescentes da internação compulsória.

Observando o mapa feito pelo Dr. H. C. de Souza Araújo, é possível constatar que o estado de Santa Catarina tinha, em 1936, além de uma instituição privada de tratamento, um leprosário em construção. Este viria a ser o leprosário Santa Teresa, localizado no município de São Pedro de Alcântara, distante cerca de 30 quilômetros da capital Florianópolis. A inauguração ocorreu em 11 de março de 1940, durante a primeira visita oficial ao estado do então presidente Getúlio Vargas.

A pedido da administração do hospital só duas pessoas poderiam estar presentes para as filmagens. Portanto minha equipe de filmagens se restringiu a mim e ao diretor de fotografia Mauricio Baggio. Juntos assumimos a gravação de som, o transporte dos equipamentos e as necessidades de produção. As filmagens foram realizadas em dois períodos de cerca de uma semana cada um, ambos no mês de dezembro de 2012.

Durante as filmagens partimos do intuito de produzir material bruto que variasse entre a ideia das imagens e sons distanciados como fundamento documental, assim como as propostas de documentaristas

tais como Frederick Wiseman ou Sergey Dvortsevoy, e, em outro sentido, fazendo entrevistas que pudessem se tornar estruturas verbais fundamentais da narrativa, ao estilo dos filmes de Eduardo Coutinho ou Errol Morris. Também pretendíamos que fosse possível organizar as imagens filmadas de forma que pudessem acompanhar textos de locução em voz *over* e, assim, corresponder ao estilo de filmes de documentaristas como Robert Flaherty ou Pare Lorentz. Enfim, mantínhamos o objetivo de produzir material que pudesse ser configurado na edição do filme dentro dos três campos éticos explicitados e explicados por Fernão Ramos.

A edição de “Santa Teresa”, em seu sentido estrutural, deu-se em um processo semelhante ao utilizado por Wiseman, pois foram editadas separadamente cada uma das cenas, e só depois é que foi pensada a ordem dessas cenas. Durante a edição surgiram oportunidades de ligação entre cenas, que acabaram sendo determinantes da ordem final do filme. Por exemplo, a cena da coleta de linfa para exames, em que a senhora Angelina Maria Alexandre, conhecida como dona Rola, aparece em destaque, favorecia uma ligação estrutural com a cena da entrevista com essa mesma senhora. Em outro caso semelhante, a cena do cemitério termina com um plano da lápide do túmulo da senhora Maria Joaquina das Neves – que está pronta apesar de ela ainda estar viva, faltando apenas o acréscimo da data de morte – e em seguida começa a cena da entrevista com ela.

Figura 2: *Frame* do último plano da cena do cemitério



Fonte: *Frame* formatado pelo autor a partir do documentário “Santa Teresa”

Não só as filmagens, mas todo o processo de realização do documentário envolveu uma equipe muito reduzida, e as atividades foram divididas da seguinte forma: Eduardo Baggio (pesquisa, roteiro, direção, edição e finalização), Mauricio Baggio (direção de fotografia), Milena Emilião e Nathália Tereza (pesquisa), Demian Garcia (edição de som).

Possibilidades de análises da abordagem documental em “Santa Teresa”

A partir do momento em que as filmagens estavam autorizadas, houve o início da captação de imagens e sons mesclando os três campos éticos, que, de fato, correspondem a três dos chamados modos de representação do cinema documentário: o expositivo, o observativo e o participativo (NICHOLS, 2005, p. 135). Esses modos de representação configuram-se teoricamente em razão do tipo de abordagem que o documentarista opta, seja em um sentido mais explicativo dos conhecimentos de detém (expositivo), seja em um sentido que privilegie o distanciamento em busca de um alto grau de isenção (observativo), seja em um sentido que valorize a forte interação com o ambiente e as pessoas representadas no filme (participativo).

No caso do documentário “Santa Teresa”, não houve privilégio para nenhum desses modos de representação no período de filmagens; eram as situações que acabavam por determinar como seriam filmadas as cenas, em uma lógica predeterminada, para que aspectos históricos gerais fossem tratados com o modo expositivo, atividades cotidianas do hospital Santa Teresa fossem tratadas com o modo observativo, e aspectos das histórias pessoais dos intervenientes fossem tratados com o modo participativo. Essa lógica nada mais é que o próprio sentido que norteou documentaristas que utilizaram esses modos de representação na tradição do cinema documentário, com ênfases, respectivamente, para asserções históricas, asserções sobre o tempo presente do dia a dia, e asserções sobre intervenientes através da oralidade em busca das

suas proposições pessoais.

A teoria dos modos de representação ainda considera outros três modos: poético, reflexivo e performático (NICHOLS, 2005, p. 135). A exclusão destes deve-se a questões teórico-metodológicas. Se meu objetivo é compreender o procedimento de realização do filme, fundamentado em teorias ético realistas, compreendi que deveria me centrar nos modos de representação que seguem esse norte. O modo poético tem seus princípios focados na forma e não no sentido realista, exatamente como o modo performático, mas este ainda tem a particularidade de se voltar para o próprio realizador como tema, em uma espiral concêntrica subjetiva. Já o modo reflexivo é considerado por muitos teóricos como um caminho para enfatizar os processos de realização da lógica participativa, ou seja, ele seria apenas um modo participativo que dá ênfase à apresentação no discurso fílmico do processo de realização do mesmo, expondo-o metalinguisticamente. Portanto, os modos de representação utilizados se restringiram ao expositivo, ao observativo e ao participativo.

A partir dos conceitos que cada um desses modos de representação têm nas teorias do cinema documentário, é possível analisar algumas cenas do filme, como é comum que seja feito em trabalhos de análises de filmes documentários. Porém, pretendo fazer apontamentos iniciais para algumas possibilidades incomuns de análise em cenas do filme “Santa Teresa”. Esses olhares incomuns podem ser originados de observações atentas das cenas e planos, que fujam de uma interpretação apressada, ou, em outros casos, contam com conhecimentos específicos do processo criativo de realização e permitem entender aspectos do filme de formas distintas das típicas análises ao estilo da *screen theory*. Em larga medida, o que se obtém com a investigação sobre o processo de realização são informações sobre o como e o porquê de certas escolhas criativas.

Ao analisarmos a primeira cena do filme podemos ter um exemplo. Tal cena é constituída por imagens em movimento do registro da inauguração do leprosário Santa Teresa acompanhadas de uma narração em voz over que se volta para o processo do filme, portanto

seria normal, diante das teorias já citadas, pensarmos nessa cena como uma abordagem tipicamente expositiva. Isso se deve ao fato de ser uma asserção histórica, feita com um texto verbal pré-definido, em narração extra-diegética e com uma relação de dependência entre som verbal e imagens. Entretanto, os planos dessa sequência de imagens de arquivo cinematográfico estão na cena do filme “Santa Teresa” exatamente na mesma ordem em que estão no material de registro original, feito em 1940, e que está arquivado. Desta forma, a manutenção da ordem de montagem dos planos – ou de não montagem, pois é uma sequência do material bruto original – sugere mais uma aproximação com o sentido do modo de representação observativo, ainda que não com suas técnicas tradicionais. Já o texto verbal da narração em voz over é histórico, mas não exatamente se referindo ao que aparece nas imagens, como se espera da mais tradicional abordagem expositiva. Trata-se de um texto sobre a ideia do filme e sobre o histórico de como se pensou o tratamento da lepra no Brasil entre os séculos XIX e XX, que tem forte caráter reflexivo sobre o fazer do filme.

Se estivesse analisando o mesmo filme, mas como analista distanciado do processo de realização, seria possível dizer com bastante convicção que a cena inicial do documentário “Santa Teresa” é uma cena tipicamente expositiva. Em outras palavras, conhecer o processo me permite dizer que não há a “ética da missão educativa” na cena citada, pelo menos não tão claramente quanto pode parecer para quem não conhece o processo.

Evidentemente, pode-se alegar que o filme concluído se constitui como discurso independente do que proponha, descreva, ou argumente seu realizador. E quanto a isso não há dúvida. Porém, estou propondo um caminho de análise que envolva outra perspectiva, quero trazer à baila as questões de realização, porque considero que estas podem colaborar muito com a evolução do pensamento sobre cinema, sem serem exclusivas ou excludentes. Não por acaso, grandes teóricos como Jacques Aumont – em “As teorias dos cineastas” (AUMONT, 2004) – e Ismail Xavier – em “A experiência do cinema” (XAVIER, 1983) – voltaram-se para os pensamentos dos cineastas, em busca das

informações sobre os filmes que só quem estava imerso na realização pode ter, ou em busca das ideias e conceitos que nortearam as escolhas criativas na realização. O fato de serem fontes diretas dos realizadores não significa que sejam pensamentos e considerações absolutas e inquestionáveis; ao contrário, precisam ser testadas e colocadas à prova, mas são, sem dúvida, oportunidades de fontes diferenciadas de informações para investigações e análises, sem que isso signifique excluir outras perspectivas analíticas.

Figura 3: *Frame* da primeira cena do filme “Santa Teresa”



Fonte: *Frame* formatado pelo autor a partir do documentário “Santa Teresa”

Em outro exemplo, na segunda cena do filme, há uma sequência de planos com captação de imagens e sons tipicamente observativa, com o distanciamento que esse modo de representar sempre defendeu. Porém, como ocorre em muitos outros documentários, há em alguns desses planos informações verbais muito claras e descritivas, como o totem na entrada do hospital Santa Teresa em que está o nome da instituição e, mais enfaticamente, a imagem em detalhe da placa que diz quem “realizou” o hospital. Nesta placa é possível identificar os nomes do então presidente Getúlio Vargas e do então interventor federal no estado de Santa Catarina, Nerêu Ramos. Esse procedimento, tipicamente observacional, não assume um caráter expositivo ao optar por se dedicar a essas informações verbais bastante descritivas? Esse

raciocínio é, de fato, mais um exercício gerador de dúvida do que uma proposta de resposta. É uma pergunta que sugere que análises de filmes documentários levem em conta tais possibilidades de reconfiguração da identificação de um típico modo de representação por outro, diferente do que seria normalmente preconizado, bastando que para isso se faça uma análise mais atenta (como no caso da segunda cena aqui citada) ou uma análise que trabalhe com informações para além daquelas que o filme em si pode oferecer, tais como as informações do processo e das opções de realização (como no caso da primeira cena aqui abordada).

Figura 4: *Frame* da segunda cena do filme “Santa Teresa”



Fonte: *Frame* formatado pelo autor a partir do documentário “Santa Teresa”

Tais perguntas são muito importantes diante de certezas presentes em algumas análises embasadas em teorias ético-formais – como a teoria dos modos de representação (NICHOLS, 2005) ou a teoria dos campos éticos (RAMOS, 2005). Certezas quanto ao fato de, por exemplo, serem observativos os filmes ou cenas que forem compostos “sem comentário com *voz-over*, sem música ou efeitos sonoros complementares, sem legendas, sem reconstituições históricas, sem situações repetidas para a câmera e até sem entrevistas”. (NICHOLS,

2005, p. 147). Ora, a segunda cena do filme “Santa Teresa”, não faz uso dos elementos citados, então seria plausível dizer que é observativa. Mas, apesar dessa estrutura enquanto linguagem, a cena “agrupa fragmentos do mundo histórico numa estrutura mais retórica ou argumentativa do que estética ou poética”. (NICHOLS, 2005, p. 142). E esta é a definição, do mesmo autor, para filmes expositivos. Então, essa segunda cena e, mais especificamente, os planos citados, são observativos ou expositivos? Parece que o que prevalece é a estrutura retórica enfatizada pelo texto verbal do nome do hospital e, de forma mais intensa, na placa de inauguração. Ou seja, os planos citados, apesar de atenderem ao que Nichols propõe ser o modo observativo no que diz respeito ao não uso de determinados elementos, se configuram mais como planos expositivos pelo que podemos analisar deles pelo seu caráter geral.

Figura 5: *Frame* da segunda cena do filme “Santa Teresa”



Fonte: *Frame* formatado pelo autor a partir do documentário “Santa Teresa”

Um terceiro exemplo, presente em várias outras cenas do documentário, são as entrevistas. Entrevistas são normalmente analisadas como recurso típico do modo de representação

participativo. Porém, no caso do filme “Santa Teresa”, como em outros documentários, as entrevistas foram intensamente organizadas na edição, construindo uma fluidez de informações verbais. Além disso, em vários trechos, as falas dos intervenientes são ouvidas, mas estão cobertas por imagens fotográficas de arquivo, utilizadas para ilustrar – nem sempre denotativamente – o que está sendo dito pelos entrevistados. Essa forma de trabalhar com as entrevistas sugere, outra vez, uma tendência expositiva por se tratar de uma “estrutura mais retórica ou argumentativa do que estética ou poética” (NICHOLS, 2005, p. 142). Porém muitas vezes se reconhece, no ato da entrevista, uma matriz participativa dos filmes documentários que seriam voltados para um tipo de representação feita “por alguém que nele se engaja ativamente, e não por alguém que observa discretamente, reconfigura poeticamente ou monta argumentativamente esse mundo” (NICHOLS, 2005, p. 154).

Em suma, essas cenas são montadas argumentativamente e, portanto, têm caráter principal expositivo e não participativo. Claro que isso é muito difícil de ser percebido apenas tendo contato com o filme pronto; são informações exclusivas do processo de realização que permitem afirmar que houve profundas alterações nas ordens das falas em busca de um argumento.

Figura 6: Cena do filme “Santa Teresa” em que há entrevista com cobertura imagética



Fonte: *Frame* formatado pelo autor a partir do documentário “Santa Teresa”

Talvez essas profundas alterações nas ordens das falas sejam perceptíveis em alguns trechos do filme “Santa Teresa”, mesmo para

quem assiste ao filme sem conhecer o processo de realização, porque houve a opção de deixar expostos os *jump-cuts*³ nas revistas. É uma opção de realização, pois seria muito fácil escondê-los, utilizando duas câmeras nas entrevistas ou utilizando imagens de corte, e assim possibilitando a organização das falas tão favoráveis ao argumento do diretor do mesmo modo como foi feito com os *jump-cuts*, mas que seriam imperceptíveis para os espectadores que assistissem ao filme. É extremamente difícil analisar a fundo e apenas em poucas cenas ou planos aspectos como os levantados aqui. Para este fim, é necessária grande acuidade aos detalhes e, em muitos casos, acesso a informações sobre o processo de realização. Por outro lado, simplesmente não reconhecer que as análises fílmicas baseadas em teorias ético-formais do cinema documentário muitas vezes não dão conta de um aprofundamento da compreensão dos filmes, apesar de seu intento, seria optar pela omissão. Assim, podemos considerar, a partir dos exemplos aqui citados, que é no mínimo proveitoso que se abram os olhos para as possibilidades trazidas pelas mais variadas fontes de informações sobre os processos de realização cinematográfica como contribuintes para a análise fílmica.

Referências

ARAÚJO, Heraclides Cezar de Souza. A lepra e as organizações anti-leprosas do Brasil em 1936. **Revista Memória do Instituto Oswaldo Cruz**, Rio de Janeiro, v. 32, n. 1, p. 111-161, 1937.

AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Campinas: Papirus, 2004.

GRAÇA, André Rui; BAGGIO, Eduardo Tulio; PENAFRIA, Manuela. Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema. **Revista Científica/FAP/Unespar**, Curitiba, v. 12, jan./jul. 2015.

IBRI, Ivo Assad. **Kósmos noetós: a arquitetura metafísica de Charles S. Peirce**. São Paulo: Perspectiva: Hólon, 1992.

³ Jump-cuts são cortes na edição de um filme que claramente subtraem um período de tempo, ou alteram a ordem do tempo, mas mantêm em cena o(s) mesmo(s) objeto(s), fazendo com que seja percebido uma espécie de pulo na imagem.

_____. Semiótica e Pragmatismo: interfaces teóricas. **Revista Cognitio**, São Paulo, v. 5, n. 2, p. 168-179, jul./dez. 2004.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. São Paulo: Papirus, 2005.

PARKER, Kelly. Reconstruindo as Ciências Normativas. **Revista Cognitio**, São Paulo, v. 4, n. 1, p. 27-45, jan./jun. 2003.

RAMOS, Fernão Pessoa. A cicatriz da tomada. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria Contemporânea do Cinema**. São Paulo: Editora Senac, 2005, p. 159-226.

SANTA TERESA. Direção: Eduardo Baggio. Curitiba-PR, 2014. 64 min. Son, Color, Formato: Vídeo Full HD.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. São Paulo: Papirus, 2003.

XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal-Embrafilme, 1983. Coleção Arte e Cultura v. 5.

Capítulo 2

Cinema e Dança: diálogos linguísticos em casamentos artísticos marcados pelo movimento

Evaldo Mocarzel

Este ensaio tem como objetivo analisar as possibilidades de trocas linguísticas do cinema com a dança, e vice-versa, em quatro filmes documentários que realizei em parceria com grupos como a São Paulo Companhia de Dança, a Lia Rodrigues Companhia de Danças e ainda com a veterana bailarina e coreógrafa Célia Gouvêa, a partir de reflexões e conceitos de autores como o crítico de cinema André Bazin, o ensaísta e também cineasta Jean-Louis Comolli e Cristian Borges, professor do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Como promover um casamento artístico do cinema com a dança, e vice-versa, sem que uma linguagem seja subserviente à outra? Como conciliar duas artes tão distintas, por vezes antípodas, embora tenham afinidades linguísticas, como, por exemplo, a possibilidade de prescindir de palavras na construção de suas estruturas narrativas?

A dança é uma arte primitiva e talvez por isso sempre tão contemporânea, como a pintura, que nos remete a períodos ancestrais da condição humana, a assombros primatas que antecederam a própria linguagem verbal. Acredito que a humanidade dançou antes mesmo de se expressar através de rudimentos de palavras. Ao lado da pintura, a dança é uma espécie de cenário originário do pensamento humano.

O cinema, por sua vez, é uma arte recente, com cerca de 120 anos em sua trajetória linguística. Arte do tempo por excelência e ontologicamente realista em suas especificidades mais expressivas, como diria o crítico francês André Bazin, o cinema foi uma espécie de vaticínio do mundo globalizado e imagético em que vivemos, despontando no percurso da humanidade em um momento histórico no qual surgem as investigações psicanalíticas dos mistérios que envolvem a nossa psique mais profunda.

A chamada sétima arte é uma linguagem metonímica, na qual buscamos a universalidade do todo em um encadeamento de fragmentos, reunidos e engendrados com relações de complementaridade ou até mesmo de atrito, colisões de planos, como queria um cineasta como Sergei Eisenstein.

Retomo a pergunta: como conciliar em um projeto fílmico duas artes com tantas especificidades linguísticas tão conflitantes, por vezes tão antagônicas?

A questão da “presença” é um ponto polêmico que já despertou reflexões apaixonadas de pensadores da linguagem cinematográfica como o já citado André Bazin e o ensaísta e também cineasta Jean-Louis Comolli.

A dança, assim como as outras artes cênicas, tem uma potência presencial evidente, ao passo que, no cinema, esse tema é mais difuso, menos explícito e talvez até mesmo mais problemático para ser analisado.

Fugazes e fugidios como a própria vida, a dança, o teatro e as demais artes cênicas irradiam seus veios de atemporalidade, de eternidade, na urgência da mais absoluta efemeridade, ao passo que, no cinema, a textura temporal entrelaça uma outra cadência: a sétima arte flagra e eterniza momentos que jamais vão se repetir, descortinando-se linguisticamente como um cemitério de pessoas eternamente vivas, com seus vestígios de movimentos sendo repetidos ao infinito, desde que os suportes de captação sejam devidamente preservados.

Mas como levar a força presencial da dança para o ritmo fragmentário e para o batimento de atemporalidade da arte

cinematográfica? Trata-se de uma inquietação que sempre moveu as minhas incursões como cineasta no universo gestual dessa arte do corpo.

No texto “Teatro e Cinema”, que faz parte da coletânea “O Que é o Cinema?”, lançada recentemente no Brasil, André Bazin analisa a questão da presença nas duas linguagens que dão nome ao ensaio. Suas reflexões podem apontar caminhos para quem se propõe a filmar a atmosfera evanescente do universo da dança: “O cinema realiza o estranho paradoxo de se moldar sobre o tempo do objeto e de ganhar, ainda por cima, a marca da sua duração” (BAZIN, 2014, p. 174), ressalta o crítico francês.

No mesmo artigo, Bazin focaliza as possibilidades do olhar da câmera, que cria proximidades com suas lentes de aumento através da fragmentação da decupagem, potencializando os vestígios da presença captados nos planos e logicamente a fruição do espectador, talvez a grande força presencial da arte cinematográfica:

É verdade que, no teatro, Molière pode agonizar no palco e que temos o privilégio de viver no tempo biográfico do ator; assistimos, entretanto, no filme *Sangue de Toureiro* [*Brindis a Manolete*, de Florián Rey, 1948], à morte autêntica do célebre toureiro, e, se a nossa emoção não é tão forte quanto se estivéssemos na arena naquele instante histórico, ela é, no entanto, da mesma natureza. Não reganhamos o que perdemos de testemunho direto graças à aproximação artificial que o aumento da câmera permite? Tudo se passa como se, no parâmetro Tempo-Espaço que define a presença, o cinema só nos restituísse efetivamente uma duração enfraquecida, diminuída, mas não reduzida a zero, enquanto a multiplicação do fator espacial restabeleceria o equilíbrio da equação psicológica. Em todo caso, não poderíamos opor

cinema e teatro somente com a noção de presença, sem explicar de antemão o que subsiste dela na tela e o que filósofos e estetas ainda não esclareceram. Não faremos isso aqui, pois até mesmo na compreensão clássica que lhe dá, juntamente com outros, Henri Gouhier, não nos parece que a 'presença' contenha, em última análise, a essência decisiva do teatro. (BAZIN, 2014, p. 174-175).

No ensaio “Viagem Documentária aos Redutores de Cabeça”, que faz parte da coletânea “Ver e Poder – A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário” (2008), Jean-Louis Comolli aprofunda a reflexão de André Bazin sobre o tema da presença no cinema e no teatro, sempre defendendo a linguagem cinematográfica como arte do tempo, em que presença e ausência são uma espécie de duplo em permanente movimento pendular:

Os teóricos do teatro (por exemplo, Henri Gouhier) defendiam este contra o cinema em nome da 'presença real', co-presença do ator e do espectador, da cena e da sala. Acontece que não apenas a cena do cinema – da filmagem – é co-presença dos corpos, dos olhares (atores, espectadores) e das máquinas de gravação, mas o que se chama de *mise-en-scène* no cinema vem, em última instância, trabalhar essa presença primeira já como ausência por vir: na tela, na verdade, tudo o que esteve presente para ser filmado só poderá ser representado, apresentado como ausência de um presente passado. Isso significa que o trabalho da cena cinematográfica é propriamente o de prefigurar o momento da ausência com o objetivo de intensificar através dela (essa ausência) o momento da presença, de intensificar, em suma, a

presença dos corpos segundo a promessa de sua próxima ausência. À imagem do corpo do autor ausente, mas representado, responde e, talvez secretamente, corresponde o corpo real do espectador; presença, é certo, mas como que ausente de si mesma por ser projetada em direção a uma tela. No cinema, em todo caso, presença e ausência estão em um torniquete. (COMOLLI, 2008, p. 146).

Em “Ver e Poder”, Comolli afirma e reitera em diversos ensaios que as potencialidades linguísticas do cinema estão centradas em suas especificidades como arte do tempo:

o cinema não filma os seres ou as coisas como tais (mesmo que seja reconfortante acreditar nisso), mas ele filma *suas relações com o tempo* – as relações dos seres e coisas com o tempo da tomada e, conseqüentemente, com o tempo da tela mental. O cinema torna sensível, perceptível e, às vezes, diretamente visível o que não se vê: a passagem do tempo nos rostos e nos corpos. (COMOLLI, 2008, p. 113).

Como realizador de documentários sobre o universo da dança, sempre tive certa desconfiança das atmosferas maneiristas e por vezes inócuas do que se convencionou chamar de “vídeo-dança”, conceito na minha visão amorfo, pouco rigoroso e que, de modo geral, pouco aprofunda a linguagem gestual do corpo no mundo fragmentário da arte cinematográfica.

A questão da presença, da potência presencial da dança, continua sendo uma inquietação constante na minha atuação como realizador. Mas como levar a força dessa presença para o cinema? Como potencializá-la com as possibilidades das especificidades da

linguagem audiovisual? Ampliar a exuberância dos gestos com uma decupagem extremamente fragmentada? E depois reorganizar tudo no processo de montagem, até mesmo repetindo frases coreográficas em uma miríade de movimentos captados sob diferentes pontos de vista? Trata-se de uma percepção impensável para o olhar humano na plateia de um edifício teatral, mas sempre possível através das lentes de uma câmera (ou várias) e após a reconstrução do estilhaçamento dos gestos na ilha de edição.

A leveza e o minimalismo das novas tecnologias digitais trouxeram novas possibilidades de se filmar o corpo, fragmentá-lo, perspectivá-lo sob incontáveis pontos de vista, imprimindo na imagem o ritmo, a cadência, o batimento e a respiração de quem dança, sobretudo com a câmera acoplada ao corpo, desnudando-o como uma imensa paisagem construída com hiper-planos-detalle.

Essas são algumas das possibilidades linguísticas, documentárias, narrativas, que o digital vem ofertando para quem se aventura a filmar o universo da dança, além da criação de novas cadências de tempo, repetições, fragmentação e reorganização coreográfica da “presença” de bailarinas e de bailarinos no processo de montagem. Mais: ainda a construção de rastros de movimento dentro da própria imagem, que parecem materializar, plasmar a própria passagem do tempo nos esforços e alegrias do corpo de quem dança, como talvez diria Jean-Louis Comolli.

Um trecho do texto “Da pose fotográfica à passagem cinematográfica: fundamentos da imagem fotossensível”, de Cristian Borges, professor do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, de algum modo traduz a minha sofreguidão documentária nos quatro filmes que realizei sobre a dança, sempre com o mesmo ponto de partida: promover um casamento das duas linguagens sem que uma seja subserviente à outra:

Tanto duas fotografias de Eugène Atget, *Au lion d'or* e *Rue Mouffetard* (ambas de cerca de 1902),

quanto uma fotografia recente de Gui Mohallem, intitulada *Ensaio para a loucura* (2009), captada com a técnica do *pin-hole*, ilustram bem essa espécie de esmagamento temporal provocado pela condensação do movimento numa única imagem estática, que distorce as figuras, guardando delas apenas traços, vestígios de formas algo fantasmagóricas, fluidas, esfumaçantes, que insistem em escapar – da imagem e de seus observadores. Esse borrão que marca na fotografia a manifestação do movimento – extrapolando seu caráter essencialmente estático – parece clamar por mais espaço, por mais tempo para se distender. Mas seria preciso esperar que a velocidade de captação do aparelho acompanhasse minimamente a rapidez do movimento que transcorre diante dele, o que só ocorreria por volta de 1880, com o advento das cronofotografias de Marey e Muybridge (BORGES, 2011, p. 161-162).

As novas tecnologias digitais guardam em seus pixels a exuberância de rastros e riscos que podem decupar, plasmar, desenhar no quadro a sinuosidade dos movimentos com o simples dispositivo do chamado *shutter* negativo, ou seja, com o obturador da câmera que pode ser ralentado para a captação de imagens até mesmo em situações de baixíssima luz, uma espécie de “hora mágica” do digital que vem possibilitando plasticidades de movimentos comparáveis aos exuberantes experimentos de Marey com esgrima e fumaça, entre muitos outros.

Talvez a grande afinidade linguística da dança com o cinema, e vice-versa, esteja ligada a essa emanção através da qual as duas artes podem dialogar em fina sintonia: o movimento. E a questão da presença, ou a dosagem de ausências e presenças, como destaca Comolli, não seja assim tão relevante na aproximação das duas

linguagens que comungam na mesma paixão pelo movimento, embora espraiando-se em dimensões temporais completamente diferentes: a efemeridade fugidia e evanescente da dança e a “eternidade material” do cinema, como diria André Bazin.

Essa busca pelo movimento nas duas artes foi uma espécie de bússola que sempre me guiou como cineasta na documentação das companhias de dança.

O primeiro projeto que realizei foi “São Paulo Companhia de Dança”, documentário que estreou no Festival de Paulínia em 2010, foi lançado em circuito comercial em 2012 e vem sendo exibido em canais como Canal Brasil (em versão curta), Arte 1 e, em breve, Curta!.

O coletivo foi criado em janeiro de 2008 e, pouco tempo depois, fui visitar a sede do grupo que fica no segundo andar da Oficina Cultural Oswald de Andrade, no Bom Retiro, região central de São Paulo. Lá chegando, conheci as duas diretoras artísticas na época, Iracaty Cardoso e Inês Bogéa, e expliquei a elas uma ideia de filme que me perseguia há anos: fazer um documentário sobre o processo de criação de uma companhia de dança sem nenhum tipo de entrevista (com um conceito de filmagem rigorosamente observacional), em que o espetáculo seria desconstruído na ilha de edição através da ação de tudo que havia sido experimentado no período de ensaios.

As portas do grupo foram generosamente abertas à minha documentação audiovisual, mas não havia verbas para a empreitada e, dentro de poucos dias, estava chegando o coreógrafo Alessio Silvestrin, que iria criar a primeira obra da São Paulo Companhia de Dança: “Polígono”, com música de Bach revisitada pelo grupo belga Het Collectief. Decidi encarar o desafio e fazer o filme no melhor estilo da chamada “guerrilha cinematográfica”, ou seja, com dinheiro do próprio bolso e muito entusiasmo.

Durante as trinta diárias, trabalhei com três diretores de fotografia: Fabiano Pierri, Milton Jesus e Alziro Barbosa. Mas como orientá-los? O que filmar? Como observar decupando uma nebulosa criação gestual, na qual todos ficam repetindo movimentos em busca de expressividades no próprio corpo, inicialmente sem um direcionamen-

to claro do coreógrafo, que tenta traduzir em gestualidades as próprias inquietações artísticas, deixando-se levar por impulsos ainda muito embrionários que não são nítidos nem para ele mesmo? Um tremendo desafio para qualquer documentarista.

Nos primeiros dias de filmagem, optei por enquadrar pés, uma bateria de pés; depois braços e mãos, uma bateria de braços e mãos; em seguida as marcas dos movimentos nos rastros deixados pelo tempo no chão negro de linóleo das salas de ensaio; ainda reflexos de gestualidades distorcidas nas mais diferentes superfícies: das vidraças nas janelas arqueadas da bela arquitetura da Oficina Oswald de Andrade às imagens deformadas sobre uma tela de televisão que foi colocada na locação, passando por portas, espelhos, sombras, figuras em contraluz e até mesmo as barras de ferro que são utilizadas durante as aulas de balé clássico e dança moderna. Uma busca permanente por todo tipo de irrupção de movimento em todos os cantinhos das salas de ensaio, principalmente nos corpos das bailarinas e dos bailarinos.

Quando a coreografia começou a ser delineada com mais nitidez, a documentação audiovisual se concentrou em movimentos específicos que despontavam como uma espécie de estilçamento de eixos e pontos de apoio do corpo, uma característica marcante do estilo de Alessio Silvestrin, que foi influenciado por mestres como William Forsythe, com quem Alessio dançou quando atuava somente como bailarino.

Passamos um mês confinados em salas de ensaio e no palco do teatro em Caraguatatuba, no litoral paulista, onde aconteceu a estreia, sempre decupando pés, braços, mãos, todo tipo de movimento, agora emanando das frases coreográficas que estavam sendo criadas e depuradas por Alessio Silvestrin.

O conceito do documentário era o estilçamento dos movimentos para depois reorganizá-los no processo de montagem. A filmagem observacional foi extenuante e, ao final de cada dia, uma constatação: não há sacerdócio artístico mais árduo do que a dança, em que o corpo é, ao mesmo tempo, instrumento de trabalho e a própria obra, com ensaios de manhã à noite, sem contar as aulas, os aquecimentos, as

sessões de pilates e os relaxamentos, o corpo sempre e sempre sendo trabalhado de forma exaustiva, algo inconcebível para quem não ama a dança com todas as suas forças.

No documentário, busquei essa árdua e dolorida atmosfera de trabalho; até mesmo uma certa “sujeira” que, de maneira geral, não faz parte dos mundos sublimes descortinados pela dança clássica. Saí em busca dessa “sujeira” e dessa “precariedade” que emanam do “real”, que tem fundo estourado e exhibe pés de bailarinas com bolhas e feridas que não cicatrizam porque estão sempre em movimento, a cada novo dia de ensaio.

Além da documentação observacional do processo de criação da primeira coreografia da companhia, utilizei com os fotógrafos duas traquitanas capazes de levar a câmera para o corpo de quem dança, para a pele suarenta de quem labuta diariamente essa fascinante linguagem de gestos, ainda tentando imprimir movimentos na imagem, mas com a câmera estável e fixa no corpo das bailarinas e dos bailarinos.

Todo documentário envolve algum tipo de exercício de alteridade, ou seja, tentativas de ver o mundo através dos olhos do “outro”, mesmo nos chamados “documentários performáticos”, segundo definição do teórico norte-americano Bill Nichols, em que os realizadores são tema do próprio filme e acabam criando uma alteridade de si mesmo ao se colocar na imagem, no som do filme ou em ambos.

Mas, digressões à parte, como é o ponto de vista de quem dança? O mundo gira, na maioria das vezes, com toda certeza, mas a câmera precisa estar fixa e colada ao corpo das bailarinas e dos bailarinos, detalhando movimentos, rastros de movimentos, ainda perspectivando gestos, uma miríade de pontos de vista a partir da expressividade do corpo. Nessas filmagens mais minimalistas, usamos um *body-cam*, uma espécie de colete no qual a câmera principal do documentário era acoplada e depois colocado no corpo de quem iria dançar. Já a segunda traquitana englobava uma microcâmera de segurança (do tipo que é usada em elevadores, por exemplo) que podia ser colocada em qualquer parte do corpo da bailarina ou do bailarino, o que criava para as imagens perspectivas incríveis e impensáveis para um olhar de fora,

separado do corpo.

Com o *body-cam*, em determinados ângulos, com o monitor da câmera voltado para o rosto de quem dançava, um radical exercício de alteridade: a própria bailarina ou o próprio bailarino se filmavam, enquadravam a sala de ensaio, o palco, os próprios gestos, os desenhos e rastros das frases coreográficas que estavam dançando.

Com a segunda traquitana, a precariedade da textura vítrea e levemente esverdeada da microcâmera de segurança virou linguagem ao gerar momentos íntimos e muito sensoriais durante as filmagens e adquiriu organicidade na estrutura narrativa do documentário no processo de montagem. Um dos momentos mais inesquecíveis dessas filmagens com a segunda traquitana aconteceu quando uma bailarina sugeriu dançar com a câmera diminuta na palma da mão direita, o que criou raras e poéticas atmosferas graças à leveza e ao minimalismo das novas tecnologias digitais. Com essa segunda traquitana, uma rápida explicação técnica: como a microcâmera filma, mas não grava, pois não tem suporte de captação, nós criamos um segundo dispositivo na traquitana que era um vídeo-concha, com uma fita mini-dv, envolto em elástico, preso com velcro e também grudado ao corpo de quem dança/filma. O sinal de captação da diminuta câmera era então enviado para a fita mini-dv do vídeo-concha.

No processo de montagem, a permanente busca pelo casamento artístico da dança com o cinema, e vice-versa. O conceito da edição do material bruto foi engendrar o filme inteiro em falso *raccord*, ou seja, em falsa continuidade de movimento, como se tudo fosse uma única coreografia audiovisual: a frase coreográfica do espetáculo no palco em falso *raccord* com rastros desse mesmo trecho gestual no ensaio e, sempre com o mesmo conceito, os movimentos se desdobrando em miríades de gestualidades em falsa continuidade de movimento nas aulas de balé clássico, nas aulas de dança moderna, nas sessões de pilates, nos momentos de aquecimento e relaxamento, e depois novamente o ensaio e a volta à frase coreográfica no palco, esgarçada e decupada através das camadas gestuais que foram decantando nos movimentos mais expressivos do espetáculo.

O montador Marcelo Moraes, ao ler a carta que escrevi para ele com os conceitos para o rigoroso encadeamento dos movimentos no filme, desistiu três vezes do projeto, argumentando que não gostava de dança e que aquela concepção de montagem era inexequível. Depois de muita insistência, acabou aceitando o desafio. Minha preocupação constante era que os cortes cinematográficos fossem obrigatoriamente deflagrados por gestos, por fragmentos de gestos; as gestualidades alavancando os cortes e o filme como uma imensa coreografia audiovisual em falso *raccord* na maior parte do tempo, sempre que possível.

Criar essa íntima relação do corte com o gesto foi uma maneira de tentar fazer com que as duas artes dialogassem em harmonia, sem que uma tiranizasse a outra com o próprio halo de possibilidades linguísticas. Uma comunhão de duas artes entrelaçadas por cortes deflagrados por gestos.

Outro projeto cinematográfico que realizei focalizando o universo da dança foi “Canteiro de Obras”, experimento documentário-coreográfico em parceria com a coreógrafa Lia Rodrigues. Ela se preparava para começar o processo de criação do espetáculo “Pororoca” e havia alugado um galpão abandonado, imundo, coberto de fezes de pombos, na favela Nova Holanda, no Complexo da Maré, no Rio de Janeiro. A companhia de dança dirigida por Lia Rodrigues estava se mudando para aquele espaço insalubre, que logicamente depois foi higienizado na medida do possível, e o objetivo era construir uma nova encenação a partir daquela residência artística na favela Nova Holanda.

Fui chamado para documentar essa chegada ao galpão no Complexo da Maré e também para interagir artisticamente com as bailarinas e os bailarinos da Lia Rodrigues Companhia de Danças durante cerca de dez dias. Realizamos o curta-metragem “Canteiro de Obras”, que depois foi levado para a França pela coreógrafa para ser exibido em outro projeto que ela desenvolvia na periferia de Paris: “Chantier”.

Na companhia do fotógrafo Fabiano Pierri, filmamos os ensaios do

grupo no SESC-Copacabana, reencenamos para a câmera trechos de outros trabalhos de Lia Rodrigues e depois documentamos a chegada ao galpão na favela Nova Holanda. Utilizamos as duas traquitanas com o *body-cam* e a microcâmera de segurança, e criamos dispositivos de documentação para as bailarinas e os bailarinos, que, inicialmente, investigaram o novo espaço, sempre com as câmeras acopladas aos seus corpos. Foi uma experimentação audiovisual extremamente sensorial, que destacou detalhes arquitetônicos do galpão, principalmente a “dramaturgia” da passagem do tempo em todos os lugares, cantinhos por vezes fétidos e pútridos em meio ao lixo e a objetos enferrujados que haviam sido despejados na locação. Depois, com o *body-cam* com a câmera principal do documentário acoplado aos corpos dos integrantes da companhia, começamos a documentar a comunidade da Nova Holanda transitando pelas ruas estreitas da favela.

O Complexo da Maré é um conjunto de favelas imenso e bastante agressivo, onde o tráfico de drogas é colocado em prática a céu aberto nas esquinas das vielas com uma ostentação de armas raras vezes vista em outras quebradas do nosso País. Diferentes facções criminosas disputam o controle da região, por vezes separadas por ruas muito estreitas. Uma atmosfera explosiva que mostra a sua cara nas tardes de sábado, quando criminosos se digladiam a curta distância empunhando e ostentando armas e metralhadoras.

Lia Rodrigues havia conseguido acesso à região graças à atuação de uma organização não governamental (ONG) na Nova Holanda, e o clima era sempre tenso quando as filmagens entravam no período da noite. No caminho de volta, várias regras do crime precisavam ser respeitadas, como a proibição do uso de cinto de segurança nos deslocamentos de carro (alguém podia ser metralhado ao desafivelá-lo, caso o movimento sugerisse o súbito disparo de uma arma) e a obrigatoriedade da luz interna acesa nos veículos durante a noite.

Durante a filmagem com as bailarinas e os bailarinos com as traquitanas acopladas aos seus corpos (o que sempre tornava a cena mais estranha e perigosa, principalmente por causa da câmera),

ouvimos algumas ameaças tais como: “O J. R. autorizou a presença de vocês? Vocês sabem o que aconteceu com o jornalista Tim Lopes?”. Felizmente, nada de grave aconteceu, e os integrantes da Lia Rodrigues Companhia de Danças foram pouco a pouco documentando a comunidade da favela Nova Holanda, mas com uma orientação clara da direção do documentário: jamais interagir com as pessoas através de palavras, sempre por meio de gestos.

É interessante lembrar que tanto o cinema quanto a dança são linguagens que podem prescindir de palavras. Conversas e entrevistas foram conceitualmente banidas das filmagens, e a comunicação com os membros da comunidade tinha necessariamente de estar respaldada em gestualidades. Por vezes as bailarinas e os bailarinos, com as traquitanas em seus corpos, pareciam “seres mutantes” de novelas televisivas para as crianças da favela, o que sempre gerava gritaria, brincadeiras e até mesmo pânico, mas o conceito da documentação gestual e silenciosa foi mantido.

A cada nova filmagem, mudávamos o *body-cam* de posição nos corpos dos bailarinos-fotógrafos e eram pés, depois mãos, em seguida braços, costas, enfim, uma multiplicidade de pontos de vista do corpo documentando as pessoas em suas casas nas vielas, em muitos momentos com o monitor da câmera voltado para quem dança e ao mesmo tempo filma. Tudo em constante movimento, mas a câmera fixa, grudada no corpo, gerando imagens com movimentos orgânicos, criadas com o batimento, o ritmo, a cadência e a respiração de quem documenta o mundo à sua volta por meio de gestos, sem palavras.

O resultado final do experimento documentário-coreográfico foi uma obra sensorial, mas com uma estrutura narrativa que procura construir as diferentes aproximações que os integrantes da companhia foram criando com os espaços e as pessoas da comunidade. “Canteiro de Obras” não é propriamente um filme, um curta-metragem, mas um híbrido de linguagens, fruto de uma experimentação que serviu aos objetivos da coreógrafa Lia Rodrigues como um primeiro diálogo gestual e ao mesmo tempo cinematográfico com aquela nova locação, que passou a ser a sede da companhia.

O terceiro documentário que realizei sobre a linguagem do corpo e dos gestos foi novamente com a São Paulo Companhia de Dança, em 2012. Naquele momento, somente sob a direção artística de Inês Bogéa, o grupo me convidou para um novo trabalho sobre as diversas atividades do coletivo, que vão desde a criação de um amplo e consistente repertório coreográfico, do clássico ao contemporâneo, até aulas, palestras e seminários para a formação de novos públicos para a dança.

Como já havia documentado de forma quase sempre observacional o processo de criação da primeira coreografia da companhia (e o desafio havia sido grande em função da difusa atmosfera dos ensaios em torno de algo nebuloso para ser filmado e que estava sendo criado em tempo real no corpo do coreógrafo para depois ir aos poucos se capilarizando nos integrantes do corpo de baile), optei por um caminho cinematográfico diametralmente oposto. O conceito do segundo trabalho com a São Paulo Companhia de Dança foi pinçar trechos de frases coreográficas de diversos trabalhos do grupo, rigorosamente escolhidos para serem repetidos de maneira incansável em diversas situações: no palco, durante o espetáculo; na sala de ensaio; também com o *body-cam* acoplado aos corpos de quem dança; ainda com uma câmera GoPro, utilizada em esportes radicais; e por fim no topo de edifícios da Avenida Paulista e também no terraço da Assembleia Legislativa, no Ibirapuera.

O objetivo foi esgarçar a exaustão um mesmo trecho de frase coreográfica para depois reorganizá-lo com repetições que, pouco a pouco, vão formando uma espécie de miríade de fragmentos de movimentos que foram ampliados com todas as modalidades de planos descritas anteriormente. Um filme-referência foi o curta “Pas de Deux”, de Norman Maclaren, de 1967, no que diz respeito especificamente à criação dessas miríades de movimentos repetidos.

A intenção foi decupar os trechos de frases coreográficas com o olhar do cinema, com o dom de ubiquidade da câmera, que, em tempos digitais minimalistas, pode ser colocada em incontáveis partes do corpo, gerando imagens impensáveis para quem está sentado com um

ponto de vista único em uma plateia de teatro, mas completamente possível sob o olhar fragmentário da sétima arte. O cinema potencializado em suas especificidades linguísticas e a dança rigorosamente contemplada com suas miríades de movimentos, inalcançáveis para o olhar humano, mas um veio inesgotável para o cine-olho vertoviano, ou melhor, para o leque de possibilidades do olhar da câmera depois reorganizado no processo de montagem, promovendo assim de algum modo esse casamento linguístico e harmônico da dança com a sétima arte que eu tanto buscava.

O dispositivo cinematográfico para esse segundo trabalho com a São Paulo Companhia de Dança foi o estilçamento em pontos de vista de um mesmo trecho de frase coreográfica e repetições, uma miríade de repetições em uma espécie de falso *raccord* alongado, assumidamente esgarçado, possibilitando ao espectador de cinema ver e rever o mesmo fragmento de movimento diversas vezes, ao contrário do espectador em uma plateia de teatro, que sempre vai ver as frases coreográficas uma única vez no palco e de um ponto de vista único.

No que diz respeito aos planos gerais no topo dos edifícios, criamos alguns conceitos para batizar as imagens, como, por exemplo, “a cidade aos seus pés” e “bailarinas e bailarinos literalmente nas nuvens”, entre outros.

Sob a ótica de quem dança, todo movimento pode ser um achado coreográfico, até mesmo a sinuosidade do voo de um inseto ou os deslocamentos de pessoas, carros, ônibus e motos na cidade. Esse conceito também foi incorporado ao filme, que utilizou movimentos urbanos como uma espécie de dança da metrópole.

No processo de montagem do filme, que foi exibido na TV Cultura em dezembro de 2012, o prazer de construir essas miríades de movimentos que se repetem no palco, na sala de ensaio, com o *bodycam*, a GoPro e depois tudo se ampliando a céu aberto no topo dos edifícios. As bailarinas e os bailarinos quase tocavam as nuvens nas filmagens diurnas e também as torres acesas da Avenida Paulista na chamada “hora mágica”, ou seja, nos cerca de quarenta minutos antes do por do sol, quando o céu continua azul e as luzes da cidade já

acenderam, e ainda durante a noite. Tínhamos em mente criar na montagem um voo coreográfico sobre a cidade.

Escolhemos trechos de frases coreográficas do clássico ao contemporâneo, passando por uma obra radical e exuberante como “In the middle, somewhat elevated”, de William Forsythe, uma espécie de demolição exasperada dos passos do balé clássico, feita sob encomenda em 1987 para o Balé da Ópera de Paris, sob direção de Rudolf Nureyev. Forsythe, por exemplo, não gostou nada do esgarçamento de trechos de sua histórica coreografia reagrupados em miríades cinematográficas de movimentos repetidos e não autorizou a nossa montagem. Na verdade, os coreógrafos não apreciaram muito a recriação cinematográfica de seus trabalhos, mas somente o grande bailarino e coreógrafo norte-americano, radicado na Alemanha, não nos deu autorização, o que nos obrigou a usar no filme apenas alguns minutos de sua obra no palco sem nenhum tipo de corte. Assim foi feito. No entanto, o resultado cinematográfico impressiona e documenta a coreografia de modo a permitir uma ampliada fruição da beleza de um mesmo movimento, logicamente respeitando e dignificando a dança na linguagem da sétima arte.

Por fim, um quarto trabalho filmico sobre o universo do corpo e dos gestos: “Buracos no Céu”, realizado em parceria com a bailarina e coreógrafa Célia Gouvêa. Ao ingressar na Pós-Graduação da ECA/USP, tive Célia Gouvêa como companheira de classe em diversas disciplinas. Em uma delas, “Encenações em Jogo: Experimentos de Criação e Aprendizagem do Teatro Contemporâneo”, ministrada pelo professor Marcos Aurélio Bulhões Martins, um dos trabalhos finais foi a realização de um filme-performance na cidade. Resolvi encarar o desafio dirigindo Célia Gouvêa no mesmo terraço da Assembleia Legislativa, no Ibirapuera, onde havia filmado com a São Paulo Companhia de Dança.

O conceito foi o seguinte: dirigir a veterana bailarina para que ela extraísse do próprio corpo a memória de influências que haviam marcado profundamente o seu estilo como artista. Célia dançou durante muitos anos na Europa e participou do histórico grupo Mudra,

criado por Maurice Béjart em 1992. Fons Goris, professor de jogo teatral da bailarina na companhia, costumava dizer o seguinte: “As coreografias de Maurice Béjart são como buracos no céu”.

A partir desse mote, que acabou batizando o filme, pedi à Célia Gouvêa para coreografar improvisando diferentes tipos de “acenos” no topo da Assembleia Legislativa. Ela foi esculpindo gestualidades como acenos coreográficos em direção ao céu, como se estivesse abrindo buracos por entre as nuvens. A partir daí, retornava com as mãos ao próprio corpo, resgatando na memória da pele uma influência marcante. Em seguida, improvisava e performava trechos de frases coreográficas que haviam decantado em seus músculos, ossos, nervos e tendões como uma espécie de legado sensorial daquela influência em sua vida. Uma memória corpórea que foi sendo trazida à tona com os diferentes tipos de acenos coreográficos criados por Célia Gouvêa.

Ela aplicou o mesmo dispositivo performativo-coreográfico para resgatar no próprio corpo influências de Maurice Béjart, Renée Gumiel, Ruth Rachou, Alvin Nikolais, a mãe e pianista Odete Gouvêa, a filha e também bailarina Vânia Vaneau e ainda o encenador Maurice Vaneau, companheiro de toda uma vida pontuada por parcerias artísticas.

Célia Gouvêa, que já passou dos 60 anos, dançou, improvisou e performou durante mais de sete horas no chão acidentado e rude do telhado da Assembleia Legislativa, em entrega visceral e emocionante em busca da própria história de vida decantada na memória do corpo. O filme acabou ganhando uma dimensão além dos portões da USP e foi exibido em mostra do fomento à dança na Galeria Olido, em 2013, que homenageou Célia Gouvêa e Maurice Vaneau.

Para André Bazin (2014), o cinema é uma arte do espaço. Já para Jean-Louis Comolli (2008), trata-se de uma linguagem essencialmente de corpos: corpos filmados em “auto-mise-en-scène” (ele aprofunda o conceito criado pela pesquisadora Claudine de France) que revelam para a câmera pulsões inconscientes e também gestualidades das convenções sociais que decantam na nossa pele, desnudando ainda os corpos dos cineastas quase sempre fora de quadro, sem contar o corpo

do espectador engendrando imagens e sons na própria tela mental. No texto “Sob o Risco do Real”, que também faz parte da coletânea “Ver e Poder”, Comolli fala de uma “potência de convicção” e de uma “beleza” que somente o corpo filmado é capaz de conhecer, o que de algum modo aprofunda a questão da presença e nos faz pensar sobre como o cinema pode ampliar a força corpórea da dança:

Esses homens e essas mulheres, seres reais tomados na relação filmada, nela irão manifestar (é o que convém esperar) toda sua singularidade: o que faz que um corpo, uma palavra, uma subjetividade se tornem em relação ao cinema (e talvez apenas a ele) únicos, insubstituíveis, não reproduzíveis (a não ser pelos meios mecânicos, laboratórios, cópias, projeções). O milagre terá acontecido: filmado, o corpo atinge uma potência de convicção, uma beleza que o corpo não filmado não conhece. Melhor que o teatro e a pintura, o cinema expõe o corpo humano em todos os seus estados: verdade (crueldade) da tomada cinematográfica, como não filmar a passagem do tempo nos corpos? (COMOLLI, 2008, p. 175-176).

O cinema e a dança são duas linguagens que podem comungar em casamentos artísticos além, muito além da reiteração das palavras, que nem sempre conseguem nos fazer frequentar os mistérios sugestivos e silenciosos dos gestos e das imagens. Trata-se de uma troca artística que tem o movimento como matéria-prima essencial e que adquiriu novos contornos, novos caminhos, graças ao minimalismo e à leveza das tecnologias digitais, que estão banindo as tediosas atmosferas cinematográficas do que se convencionou chamar de “teatro filmado” e têm criado novas e antes impensáveis possibilidades de “presença” para a dança e para as artes cênicas, de maneira geral, na linguagem

fragmentária do cinema.

Referências

BAZIN, André. **O Que é o Cinema?** São Paulo: Cosac Naif, 2014.

BORGES, Cristian. Da pose fotográfica à passagem cinematográfica: fundamentos da imagem fotossensível. **Revista Significação**, São Paulo, n. 35, p. 161-162, 2011.

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

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2012.

Parte 2

Reflexões e análises sobre cultura, linguagem e sentido no cinema e no audiovisual

Capítulo 3

Interação e narrativa: entre o texto e o leitor-modelo em HBO Imagine

Ana Lesnovski

Estabelecendo territórios

Temos à frente o terreno de um embate. De um lado, a dubiedade de uma voz por procuração, complexa instância enunciativa implicada no enunciado. Do outro, a suposição de um sujeito receptor ao mesmo tempo parceiro e refém do texto e suas estratégias. No centro, o próprio enunciado, emaranhado de textos, imagens, sons, setas, dêiticos e dedos apontados tanto para fora quanto para dentro do próprio corpo.

Chamar à baila as questões fundamentais da comunicação nos é importante, pois, para esta investigação, observaremos um ponto particular dos processos comunicacionais audiovisuais, posto em questão em consequência de um contexto técnico específico: interessamos observar o processo de leitura em uma obra audiovisual interativa¹ com o objetivo de trazer à superfície os mecanismos de articulação entre mensagem e receptor previstos na forma da mensagem.

Observaremos o produto audiovisual interativo *HBO Imagine*², criado em 2009 pela rede de televisão americana HBO, em parceria

¹ Utilizaremos o termo “interativo” como forma de caracterizar a operação manual de escolha e navegação do usuário no produto escolhido, embora a profundidade do termo escape à proposta da obra em questão, como outros estudos realizados pela autora propõem.

² Ao longo do texto, nos referiremos ao produto apenas como *Imagine*, por razões de simplificação textual.

com a agência de publicidade BBDO e a produtora Biscuit Filmworks. Apresentada na forma de website³, a narrativa de Imagine é composta de diversos fragmentos manipuláveis pelo leitor/espectador na forma de uma rede labiríntica de conexões.

Os mecanismos enunciativos que regem essa rede de conexões, uma vez trazidos à tona, serão então observados sob uma tríplice perspectiva: de maneira mais intensa, à luz do embate entre as visões de Walter Benjamin e Umberto Eco a respeito dos processos de leitura e cooperação textual e, complementarmente, sob a noção de controle e definição de espaços nas teorias do jogo e do lúdico, representadas pela noção do círculo mágico de Johan Huizinga.

Nosso percurso se inicia com a análise de Walter Benjamin (1987) sobre o trabalho de Nikolai Leskov, no texto “O Narrador”, análise que serve como pano de fundo para um questionamento superior à própria observação da obra do escritor russo. O que Benjamin opera, no fundo, é uma reflexão sobre a narração em si, focada obviamente no papel do narrador, assim como em suas relações com o receptor implicadas no ato da narração.

A postura crítica de Benjamin enxerga na narração uma fundamental e cara abertura que é, no âmago, uma abertura à instância receptora, ou seja, para Benjamin, a figura do narrador que enuncia possui um caráter de contato vivo, orgânico, que se estende tanto para a experiência do narrador quanto para o feedback do receptor, considerado no processo enunciativo de forma a englobar sabedorias múltiplas, o que evidentemente culminaria em um tipo de texto que ensina e aprende ao mesmo tempo. Para definir as qualidades da narração, Benjamin utiliza em geral a comparação com o texto do romance, o qual considera como um texto frio, fechado, afastado da experiência e da organicidade do leitor:

Quem escuta uma história está em companhia do

³ Disponível originalmente em: <http://www.hboimagine.com>. O website foi descontinuado pela emissora em agosto de 2010.

narrador; mesmo quem a lê partilha dessa companhia. Mas o leitor de um romance é solitário. Mais solitário que qualquer outro leitor (pois mesmo quem lê um poema está disposto a declamá-lo em voz alta para um ouvinte ocasional). Nessa solidão, o leitor de um romance se apodera ciosamente da matéria de sua leitura. Quer transformá-la em uma coisa sua, devorá-la, de certo modo. Sim, ele destrói, devora a substância lida, como fogo devora lenha na lareira. (BENJAMIN, 1987, p. 213).

A imagem evocada por Benjamin é intensa: isolados, tanto o texto quanto o leitor do romance não partilham da maleabilidade da narração, que tem como trunfo na comparação a perspectiva de moldar-se às necessidades e bagagens de narradores e receptores. Nessa suposta via de mão única, o texto é jogado ao leitor que o devora, mas que com ele não pode dialogar – pois o texto apenas fita, imóvel (se não calado), sem nada poder fazer para acomodar o calor que vem do receptor, a não ser na sua própria consumação.

Posto de lado o romancista encerrado na torre de marfim, o que sobra é uma relação de violência entre leitor e texto: enquanto o primeiro tenta devorar o segundo, o segundo ignora as sutilezas do primeiro, impondo-se com a frieza de um objeto afiado, cujas bordas definidas não respeitam nem o ritmo nem a figura (empírica ou implicada no texto) do leitor.

O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe

conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida, levar o incomensurável aos seus últimos limites. (BENJAMIN, 1987, p. 201).

Mas se Benjamin enxerga violência e segregação entre o texto do romance e seu leitor e um jogo de luta que culmina na desertificação de um texto isolado da experiência e do confronto enunciativo, Eco, ao longo de sucessivas investigações, das quais nos interessará eminentemente a defendida em “Lector in Fabula”, defende justamente a ideia de um embate em que a estratégia de confronto se insere na carne do enunciado. Ou seja, ele defende que o texto, pelo contrário, é eminentemente a previsão de um contato:

Gerar um texto significa executar uma estratégia de que fazem parte as previsões dos movimentos de outros – como, aliás, em qualquer estratégia. Na estratégia militar (ou xadrezística – digamos em toda estratégia de jogo), o estrategista projeta um modelo de adversário. (ECO, 1986, p. 39).

A aproximação à guerra e ao xadrez nos é especialmente interessante, não apenas porque nos remonta ao lúdico em suas diversas facetas, conforme enxerga Huizinga (1999), mas porque estabelece um jogo de dois: o texto, em Eco, é sempre um jogo entre duas instâncias que não se vêem, mas se tocam; jogá-lo em qualquer uma das duas posições implica estar em contato, ainda que indireto, com a outra.

Como elemento operativo desse contato indireto, Eco procede, então, à definição do que chamará de Leitor-Modelo, termo que se refere não a um sujeito empírico fora do texto, mas a uma instância que é, ao cabo, parte do próprio enunciado, uma vez que é criado e previsto no processo geracional e está assim entrelaçado ao texto.

Portanto, prever o próprio Leitor-Modelo não significa somente 'esperar' que ele exista, mas significa também mover o texto de modo a construí-lo. O texto não apenas repousa numa competência, mas contribui para produzi-la. Portanto, um texto é menos preguiçoso e a sua solicitação cooperativa é menos liberal do que quer fazer crer? Porventura, assemelha-se mais a uma caixa com elementos prefabricados, chamada kit, que obriga o usuário a trabalhar somente para produzir um só e único tipo de produto final, sem perdoar os erros possíveis, ou se parece mais com um jogo de peças com o qual se pode construir muitas formas, à escolha? É somente uma caixa muito cara que contém as peças de um quebra-cabeça que, uma vez resolvido, sempre deixará sair a Gioconda, ou é definitivamente e nada mais do que uma caixa de lápis de cor? (ECO, 1986, p. 40).

O questionamento posto por Eco nos interessa especialmente porque diz respeito não apenas ao texto ou à sua recepção, mas à maneira como um se articula no outro. Ademais, põe em questão as consequências no horizonte desse confronto: como Benjamin, somos levados a considerar as relações de força e controle dentro do texto. Mas a prefiguração, em Eco, de nuances entre estratégias fechadas e abertas poderá nos indicar trilhas para compreender as formas como a interação joga – ou não – com seu leitor.

Se considerarmos a usual acusação de binariedade desferida à interatividade (o computador não admitiria o meio termo, mas apenas sim/não, em reação), conforme aborda Crawford (2004), podemos começar a nos perguntar de que maneira e em que medida o texto interativo se comporta como o conjunto de peças de onde apenas pode surgir, sempre e de novo, uma mesma Gioconda, como propõe Eco, ou como uma caixa de ferramentas (não um kit) com a qual podemos

cogitar construir resultados particulares.

E mais: para responder a essa pergunta, olhamos apenas para o resultado ou também para o processo? Ou: de que nível de alteração estamos falando quando dizemos que o texto é reconfigurado pelo leitor? Em outras palavras: o fim do romance não se altera de acordo com a leitura individual, por certo – mas o que se altera, então? A caixa de lápis de Eco é uma estrutura mental, com a qual o leitor reconfigura o texto como parte integrante do jogo proposto, sem que uma letra sequer saia do lugar. Veremos, então, que nas narrativas interativas essa brincadeira é em primeira instância fora do pensamento, para daí ser dentro: operar uma reconfiguração através de escolhas para então, ou melhor, durante, através, jogar com elas no terreno do sentido.

A questão fundamental a que nos referiremos, portanto, diz respeito à previsão e criação de um Leitor-Modelo em Imagine como produto audiovisual interativo e não linear⁴. Que tipo de leitura se insere nas estratégias do enunciado nesse produto? E se Imagine possui um Leitor-Modelo, de que maneira o desenho de seus percursos se relaciona com os percursos de cooperação descritos por Eco para o leitor do texto escrito?

Se Benjamin estabeleceu uma relação aberta entre emissor, texto e receptor na narração e Eco ampliou a profundidade das relações de cooperação no texto, uma última fronteira vem somar-se para vislumbramos, enfim, a natureza do contato entre receptor e obra no caso escolhido. Ao analisar o que chama de o terreno do "entre" no cinema, o espaço de recepção e os embates ali travados entre filme e espectador, Bernadette Lyra identifica uma pertinente aproximação com as teorias do lúdico inspiradas em Johan Huizinga. Chama, então, o espaço metafórico entre as duas instâncias de “espaço de jogo”, território em que se enfrentam as condições delineadas no texto para sua recepção e a liberdade interpretativa do receptor (além, é claro, dos processos de projeção e identificação que sustentam boa parte da

⁴ Não ignoramos, vale ressaltar, que a não linearidade não é prerrogativa dos produtos digitais interativos. As escolhas combinatoriais da literatura e das hiper-narrativas inspiradas largamente em Borges compõem, de fato, uma base numerosa de observações (cf. CALVI, 1999).

representação cinematográfica ficcional).

Entre eles, está armado um espaço que chamarei de espaço de jogo. É nessa área entre, que se dá a percepção, a compreensão e a representação de um filme. Ou seja, o ato de dar sentido aos seus sentidos: a sua leitura. (LYRA, 1999, p. 37).

Ora, se levamos a metáfora de Lyra adiante, aproximamo-nos da teoria do lúdico de Huizinga para enxergar aquilo que o autor define como o "círculo mágico", limite que não só restringe o jogo, mas que fundamentalmente o cria.

Huizinga estabelece a separação como forma de instauração de um estado particular de sentidos que é tão importante para o jogo em si quanto para a ficção ou a simulação em geral. É no interior dos círculos mágicos que a fronteira entre a representação e a performance pode se dissolver: fazer de conta que se torna fazer (e o limite entre fazer de verdade e fazer de mentirinha se esvai), e o criar imaginativo é de fato uma realização.

Todo jogo se processa e existe no interior de um campo previamente delimitado, de maneira material ou imaginária, deliberada ou espontânea. [...] A arena, a mesa de jogo, o círculo mágico, o templo, o palco, a tela, o campo de tênis, o tribunal, etc., têm todos a forma e a função de terrenos de jogo, isto é, lugares proibidos, isolados, fechados, sagrados, em cujo interior se respeitam determinadas regras. Todos eles são mundos temporários dentro do mundo habitual, dedicados à prática de uma atividade especial. (HUIZINGA, 1999, p. 13).

Para Huizinga, isso se aplica tanto ao jogo como atividade do

brincar quanto ao jogo como atividade funcional (as atividades ditas “sérias”, das solenidades aos tratados de guerra); a arbitrariedade socialmente construída do espaço de jogo sustenta tanto a expansividade criativa infantil quanto a frágil responsabilidade do adulto: um jogo é sempre um jogo de sentidos e, nesse sentido, tudo pode ser um tipo de jogo, de alguma forma.

Falar de jogo em associação às considerações sobre a narração e o texto em Benjamin e Eco nos leva de volta a nosso objeto de estudo sob uma perspectiva interessante, considerando-se em pauta medidas de forças e hierarquias entre as instâncias envolvidas no processo comunicativo e, principalmente, a noção de um espaço artificialmente construído que é tão livre quanto arbitrário.

De fato, mesmo as teorias dedicadas aos jogos digitais enxergam no paradoxal limite das bordas do jogo um limite que representa, em si, não uma restrição, mas uma delimitação que institui a multiplicidade de eventos e significados internos ao jogo:

Como um círculo fechado, o espaço circunscrito é encapsulado e separado do mundo real. Como um marcador de tempo, o círculo mágico é como um relógio: ele simultaneamente representa um caminho com começo e fim, mas sem começo nem fim. O círculo mágico inscreve um espaço que é repetível, um espaço tanto limitado quanto infundável. Em resumo, um espaço finito com possibilidades infinitas (SALEN; ZIMMERMAN, 2003, p. 95, tradução nossa).

Dessa forma, se seguimos a proposição de Lyra e tomamos o terreno do entre no cinema como um terreno de jogo, ao mesmo tempo em que definimos e restringimos, estabelecemos as bases para uma interação entre o leitor/espectador e o texto/filme que é não uma relação de obediência cega a sentidos impostos, mas uma de negociações, interpretações, e co-criações. Mas se enxergamos este

terreno por estas lentes, o que acontece no espaço de recepção de Imagine, com sua estrutura particular de organização interativa? Que tipo de relação espectral seria possível prefigurar em um texto que, de fato, se move no espaço de acordo com as vontades do interator? Considerando-se os questionamentos de Benjamim, seria possível uma aproximação ao espírito "aberto" da narração, ou vemos por fim cerrar novamente as portas e nos afastamos da perspectiva de participação espectral?

Ainda: diante da possível participação do receptor, como pensar que Imagine, como texto, estabelece para si um Leitor-Modelo? Que tipo de leitor-modelo é este, e que tipo de operações são nele programadas pela estrutura do texto em questão (fazendo com que não apenas o leitor aja sobre o texto mas com que o texto aja sobre o leitor)? Olharemos o produto mais de perto para nos aproximarmos das respostas.

Mapas e caminhos

O primeiro contato do espectador com a narrativa de Imagine se dá por meio de um cubo virtual em cujas faces se desenrolam, simultaneamente, quatro lados de uma mesma cena. “Só quando você tiver visto todos os lados”, avisa a instrução, “você começará a ver o quadro geral”. Manipulando o cubo, o espectador testemunha um estranho episódio: um homem e uma mulher parecem falar de separação. A julgar pelo diálogo, ambos aparentam esconder alguma coisa, e tudo parece indicar que o esqueleto no armário da personagem feminina é, na verdade, um homem seminu escondido atrás da porta do quarto.

Só vemos o quarto por outro ângulo, no entanto, ao girar o cubo e assistir mais duas vezes a mesma situação. Vemos, então, uma empregada que, ao mesmo tempo em que surrupia maços de dinheiro encontrados na bolsa recém abandonada no sofá pelo patrão, também se despede do sujeito escondido atrás da porta, supostamente um

namorado.

Note-se que é preciso escolher uma face por vez para ver a informação completa. É possível também tentar enganar o sistema e assistir a duas faces ao mesmo tempo, mas as informações só aparecem adequadamente com a face do cubo centralizada na tela. É preciso, então, realizar uma operação de escolha ou seleção, privilegiando uma ou outra informação em detrimento do restante da cena, o que vai alterando a forma como os acontecimentos podem ser interpretados. A situação do suposto amante da esposa acima, portanto, é só uma das interpretações possíveis durante a leitura. Caso o interator inicie a visão pelo lado do amante da empregada, a tensão da cena se tornaria a fuga do visitante oculto durante a briga do casal.

Terminada a situação, o cubo se retrai e revela, ao fundo do espaço de navegação, diversos outros elementos clicáveis, conectados por linhas. Cada um desses elementos dispostos em forma de uma nuvem contém um fragmento da narrativa: vídeos, trechos de áudio, recortes de jornal, documentos, e mesmo um segundo cubo articulam-se para remontar uma história de intrigas e suspense.

Dentro desse ambiente, o leitor tem à sua disposição, virtualmente, todos os pedaços da narrativa em todo momento: está tudo ali, basta conectar... mas em que ordem? Não há, ainda, um início e um fim determinados, além do primeiro trecho apresentado no cubo de abertura. Nesse sentido, tomando emprestados os termos de Roman Jakobson, *Imagine* se apresenta em um estado próximo ao que se poderia chamar de paradigmático, uma vez que seus elementos se estruturam em torno de uma lógica “ou/ou”, em oposição ao eixo de combinação sintagmático e à contiguidade “e+e”.

Dispostos em contração horizontal, os fragmentos da narrativa parecem brincar com as noções daquilo que Eco (1986, p. 85) entende como enredo e fábula (a fábula como os acontecimentos narrativos, ligada ao universo do paradigma e das possibilidades; o enredo como a ordenação dos eventos na narrativa em si, ligada ao âmbito sintagmático, portanto). Mas os elementos na nuvem em *Imagine* não são fábula, mas enredo: um enredo que assume a forma particular da

equivalência e da simultaneidade, só para então se reordenar por meio das escolhas do interator.

Então, se o enredo está relacionado às estruturas do discurso, podemos compreender que em Imagine ele se estrutura em um conjunto de fragmentos paralelos que se assemelha a uma modalidade paradigmática (que, por sua vez, surge de um outro movimento anterior de seleção e ordenação em paralelo na programação). Trata-se da construção de um pequeno (cercado) universo de possibilidades, um eixo de seleção em que flutuam em expansão as combinações possíveis, mas ainda não realizadas, e que serão efetuadas pelo movimento seletivo do interator, no processo da experiência paradigmática.

As unidades que compõem a narrativa aqui são vistas, em princípio, como unidades articuladas em um sistema não linear, não ordenado. Estão em relação de equivalência, mas como apontava Jakobson (2003), o paradigma se entrecruza também por relações de “semelhança e dessemelhança, sinonímia e antonímia” (JAKOBSON, 2003, p. 130). Relações tênues se formam no caos das possibilidades, criando uma cadeia de associações.

A busca pelo delineamento de um Leitor-Modelo em Imagine passa pela consideração de um elemento articulador essencial da narrativa em questão: o elemento estrutural das linhas e do mapa de navegação jogam um sutil, mas relevante papel na construção do processo de leitura.

De fato, as unidades que compõem a narrativa são vistas, em princípio, como unidades articuladas em um sistema não linear. Mas, se observamos a interface disponibilizada ao interator, sobressaem entre elas, cruzando o espaço escuro da tela, uma rede de linhas que interliga os módulos entre si. De um lado a outro da "nuvem" de imagens, sons e textos, as finas linhas traçam conexões entre alguns pontos de onde saem múltiplas interligações, e alguns pontos que se configuram como becos sem saída.

Seria as linhas uma representação visual das estratégias de desenvolvimento de um enredo em Imagine? Mais gravemente:

revelariam as linhas os elementos contíguos da fábula nessa narrativa? Afinal, este mapa é um convite à exploração ou um cabresto semiótico?

De fato, os elementos unidos pelas linhas compõem, em geral, nódulos nucleares das ações e informações da história. Mas a cada nódulo selecionado nesse ambiente, o ponto de vista que se tem da nuvem muda, tornando tortuosa (para não dizer impossível) a tarefa de seguir linearmente as conexões entre as partes da narrativa através das finas e dúbias linhas. Perder-se parece inevitável. Se não queremos especular a respeito da intenção autoral de desorientar o leitor no ambiente principal da navegação, podemos ao menos considerar a mudança de ponto de vista da nuvem e a distância entre os pontos interligados como fortes manipuladores textuais da desorientação.

Por outro lado, a centralidade e o caráter periférico de alguns dos elementos ficam mais evidentes quando o usuário passa da nuvem ao mapa de navegação, disponibilizado por um ícone no topo da página. Nele, ao contrário do ambiente principal, as ligações entre os módulos são evidenciadas claramente através não mais de uma rede rizomática, propriamente, mas de um diagrama de relações e interligações lógicas.

O mapa disponível a partir do menu revela, então, os trechos já vistos da nuvem e explicita suas microconexões narrativas, embora o caráter simultâneo do enredo permaneça (não há uma ordenação linear como num filme, mas uma ordem em diagrama). É possível, a partir daí, acessar trechos não encontrados durante o percurso livre na nuvem principal, o que tende a facilitar o trabalho para um interator que sinta dificuldade em encontrar algum trecho faltante na exploração livre da área primária de interação.

Aí encontramos, por exemplo, o núcleo narrativo do mímico: na estrutura da nuvem, uma história de um mímico morto em um acidente, mas que então se revela vivo. Ou, dependendo da ordem de leitura, o mímico, que finge a própria morte com a ajuda do anão. No diagrama, a história do mímico está interligada mais evidentemente através da cena de seu suposto enterro, tendo como ponto de entrada o módulo em que o vemos afundar junto com o carro no rio.

A sequência de leitura sugerida, nesse caso, pela ordem hierárquica

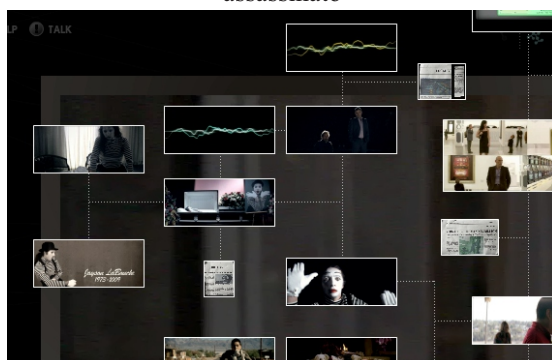
do diagrama, que considera os pontos com maior número de interconexões como os pontos mais relevantes da trama, poderia criar para o leitor a seguinte ordem de conclusões: 1) O mímico morreu; 2) O mímico não morreu, mas escapou do acidente e fingiu a própria morte; 3) O anão é responsável pelo acidente, a mando do sr. Y, papel actancial que podemos ou não, nesse momento, equivaler ao personagem do banqueiro Yamamoto (depende da ordem da leitura).

Figura 1: Linhas que conectam os módulos no ambiente de navegação



Fonte: Acervo da autora

Figura 2: Detalhe do ambiente diagramático – *subplot* do mímico e seu suposto assassinato



Fonte: Acervo da autora

Ao longo da apreensão dos fragmentos, nas múltiplas combinações possíveis ao interator (das mais ordenadas, seguindo o diagrama, às mais caóticas, clicando aleatoriamente na nuvem), um aspecto salta da forma com que cada combinação impacta a compreensão geral da história. Modulando a percepção da estrutura geral, cada nova informação gera um estado particular de previsão de continuidade que constitui aquilo que Eco chama de um “mundo possível” (ECO, 1986, p. 103).

Entrar em estado de expectativa significa fazer previsões. O Leitor-Modelo é chamado a colaborar no desenvolvimento da fábula, antecipando-lhe os estados sucessivos. A antecipação do leitor constitui uma porção de fábula que deveria corresponder àquela que está para ler. Uma vez que tenha lido, dar-se-á conta se o texto confirmou ou não sua previsão (ECO, 1986, p. 95).

É bem verdade que, fora a consideração de uma hierarquia implícita, podemos enxergar alguns dos elementos modulares da narrativa como bigornas caindo sobre os frágeis mundos possíveis elaborados pelo espectador, esmagando a possibilidade de fuga do sentido narrativo construído por ele em substituição a uma conexão inegável dentro da narrativa geral ou da estrutura determinada no texto. Os arquivos de polícia que exibem o passado criminoso dos personagens, o pedido de resgate de Yamamoto após o sequestro na galeria de arte, o vídeo-confissão de Daniel e, em certa medida, a própria sequência do falso enterro do mímico são fragmentos decisivos na ordem de leitura – uma vez que apareçam, tendem a moldar a estrutura do mundo possível, de forma que ele não seja apenas possível, mas real dentro do mundo ficcional.

Ficam pelo caminho as possibilidades não realizadas, as frases não ditas e as escolhas não feitas. Como no processo de edição, a partir do momento de finalização (ou seja, quando cessa a fase de cortes), está

feito, e não resta mais nada a não ser observar o resultado. Ou será? Cada escolha reverbera um mundo de possibilidades - assim, um texto nunca começa do nada, e nunca acaba, lançando rastros em todas as direções. E se em um texto regular este processo já pode ser compreendido como parte das relações de jogo em leitura, no caso de Imagine, cada mundo possível é criado por uma ordem de escolha particular dos fragmentos e faz parte de um texto oculto que só é produzido a partir de uma certa combinação de elementos, e não outras. É dessa forma que a pele do enredo, quando manipulada, proporciona uma experiência interativa no sentido de que permite a participação do leitor-interator na constituição dos jogos de significação a partir das escolhas. Como numa sala de edição, o interator manipula, seleciona, escolhe; o texto ecoa associações de sentido de volta.

Além disso, nem todos os fragmentos têm efetivamente o mesmo peso definitivo na determinação de conexões narrativas, restando em estado de possibilidade até o final da experiência, e para além dela. Para esses fragmentos, o processo de edição/enunciação não termina, de fato, pois posicionam-se como possibilidade, dentro e fora do discurso. Uma imagem ou um fragmento de texto em Imagine podem vibrar com as possibilidades de sentido que nunca de fato se estabilizam, provocando oscilações que dependem da posição em que estes elementos se encontram na estrutura móvel do texto.

Ao menos em tese, no entanto, a probabilidade de que um desses elementos "caia" na escolha do espectador é a mesma de razoavelmente qualquer outro elemento. Do que resulta que os mundos possíveis que são possíveis dentro de Imagine dependem, essencialmente, da ordem mais ou menos aleatória com que o espectador escolhe ver cada trecho. Isto porque, se para Eco “a cooperação interpretativa ocorre no tempo” (ECO, 1986, p. 93), em Imagine, a cooperação interpretativa se realiza no tempo através do espaço. O dever do texto para o leitor-modelo, atualizado em “porções sucessivas”, depende tanto da sucessão temporal quanto da sucessão espacial dos módulos narrativos.

Toda vez que o leitor chega a reconhecer no universo da fábula (mesmo que seja ainda parentetizado quanto a decisões extensionais) a atuação de uma ação que pode produzir uma mudança no estado do mundo narrado, introduzindo assim novos cursos de eventos, ele é induzido a prever qual será a mudança de estado produzida pela ação e qual será o novo curso de acontecimentos. (ECO, 1986, p. 94).

Cada passagem pelo espaço escuro do ambiente de navegação cumpre a função de incitar uma disjunção de probabilidade variável segundo, evidentemente, a ordem pregressa dos módulos escolhidos: podemos pensar em um mundo possível que inclui a morte efetiva do mímico, sua participação em uma atividade criminosa ou mesmo seu caráter heróico ou vitimizante pela perseguição por parte de um bandido oculto, mas cada uma destas opções depende das informações que podemos ter – ou não – antes de chegarmos ao fim de um módulo qualquer. Cada pensamento emite um lance de dados; cada lance de dados emite um pensamento (que emite um lance de dados, que...).

Figura 3: Quadro inicial do módulo em que o mímico afunda no rio junto com o furgão



Fonte: Acervo da autora

Em geral, a estratégia enunciativa de Imagine aparenta não apenas ter em conta a variabilidade das previsões de mundo por conta da estrutura rizomática do enredo, mas assume a proposta mesmo na composição interna dos módulos. Vários destes, ao longo do percurso, deliberadamente iniciam com um quadro enganoso, em que uma situação é apresentada apenas para ser subvertida por um movimento de câmera alguns segundos mais tarde. Nestas pequenas encruzilhadas, a disjunção de probabilidade é intensificada por um insuspeito suspense que leva o espectador à prefiguração de um mundo possível necessariamente enganoso, aí sim em um percurso temporalmente linearizado e dominado pela mão rítmica da montagem interna do quadro, o dedo autoral brincando com o coração espectral.

Frisando a relevância da ordem na leitura compreendemos que este é, de fato, o aspecto fundamental do enredo em Imagine. Uma enunciação cuja forma se apóia no elemento externo do leitor como agente da exploração e ordenação da rede do enredo parece indicar uma interessante abertura não rumo à dissolução da fábula (no sentido de que se abolem os limites entre o texto e o leitor), mas paradoxalmente à evidência defendida por Eco de que o processo de leitura é, diferentemente do que indicava Benjamin, mais complexo do que o mero seguimento de ordens do texto.

O mote geral *“it's more than you imagined”* (“é mais do que você imagina”), revelado na parte inferior da tela, nos reitera a presença isotópica dos jogos de imaginação e reimaginação de mundos possíveis. Por certo, Imagine, enquanto produto audiovisual de contornos interativos e não-lineares, não inventa a cooperação textual, mas a evidencia por meio de um enredo horizontal e interconectado. Não nega a tradição do texto, mas joga com ela.

O processo de repetida atualização das possibilidades imaginadas, ou a recriação constante de mundos possíveis nos retorna a Benjamin no que diz respeito aos comentários sobre a reminiscência como fundadora da arte narrativa. Imagine, nesse sentido, se aproximaria mais da noção da memória enquanto articulação e recombinação de elementos de acordo com a contação de uma história, do que à

rememoração linear de um fato, uma história, um personagem específico. Trata-se de um movimento de recombinação, em que o prefixo (re) tem pesada relevância: de uma seleção (autoral), a uma combinação particular (em nuvem), a uma recombinação (por interação à interpretação). A recombinação como memória de uma história que ainda não se viveu e que é tão sua quanto do outro que a produziu:

A reminiscência funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração. Ela corresponde à musa épica no sentido mais amplo. Ela inclui todas as variedades da forma épica. Entre elas, encontra-se em primeiro lugar a encarnada pelo narrador. Ela tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si. Uma se articula na outra, como demonstram todos os outros narradores, principalmente os orientais. Em cada um deles vive uma Scherazade, que imagina uma nova história em cada passagem da história que está contando. (BENJAMIN, 1987, p. 211).

A fábula recontada de Imagine, contudo, não deixa de ser uma fábula: qualquer que seja a ordem de atualização, ao fim, todos os fragmentos comporão a memória do espectador. Ao vasculhá-los, no entanto, não encontrará alguns pedaços fundamentais: o que falta é justamente a explicação final, a cola que una os fragmentos, a peça que revele o sorriso da Gioconda. Isto porque, como parte da estratégia (comercial) de Imagine, ao final somos incitados a compartilhar com a história nossas próprias teorias e compreensões, em forma de texto ou mesmo de outros fragmentos de vídeo. Aqui a interação com a narrativa recebe a proporção das interações sociais, na forma de um repositório coletivo de possibilidades narrativas: cada indivíduo pode contar o seu final da história para a comunidade de outros, que podem

recontá-lo, e assim por diante. A relativa abertura da fábula remontada, então, aproxima-nos do discurso de Benjamin sobre o que entende como a necessidade do romance em explicar ou preencher de sentido as informações entregues ao leitor:

Com efeito, numa narrativa a pergunta – e o que aconteceu depois? – é plenamente justificada. O romance, ao contrário, não pode dar um único passo além daquele limite em que, escrevendo na parte inferior da página a palavra fim, convida o leitor a refletir sobre o sentido de uma vida. (BENJAMIN, 1987, p. 213).

Mais do que simplesmente exaltar a aproximação de Imagine com a ideia de narração de Benjamin, porém, é importante perceber que o mecanismo fragmentado, não linear e interativo neste produto abre uma fresta no processo de comunicação – por ela, pode-se sentir o calor produzido por um Leitor-Modelo engajado no processo de interpretação cooperativa.

Criado pelas estratégias do texto, enquanto re-cria o texto, esse leitor participa de um jogo em que as liberdades de ação são, de fato, muitas, porém restritas. Só se pode ir até onde a nuvem vai, não mais além; só se pode ir pelos pontos nodulares no caminho, não mais abaixo. Quem define o círculo, quem estrutura o texto, quem dá, enfim, as cartas antes do jogo, não é bem o leitor, propriamente, mas a estratégia enunciativa que emerge a partir do Autor-Modelo. Como o jogador que só existe porque existe um círculo de jogo, o leitor, ele também, enquanto modelo, tem sua própria existência implicada nas bordas da narrativa – *in fabula*.

Mais do que uma tarefa mecânica (ou trivial), a experiência paradigmática proposta pela instância autoral em Imagine se configura como um convite ao jogo. Delimita-se um campo, definem-se as regras, opõem-se as forças entre o interator e o sistema, entre leitura e descoberta, entre descoberta e reconhecimento, entre reconhecimento

e recriação. E então começa o jogo.

As possibilidades não são infinitas, por certo, mas é justamente na finitude que se escondem as pequenas articulações de sentido que passam despercebidas na linearidade tradicional no cinema e na literatura. O que seria um limite, recorte, separação, passa a ser, portanto, o terreno em forma ao mesmo tempo de mapa e de labirinto (com uma saída, mas com múltiplas possibilidades de percurso), o terreno de uma junção cooperativa entre as instâncias de emissão e recepção, imersas em um processo interativo que é, mais do que físico e manual, constitutivo do próprio ato de leitura interativa como participação no jogo comunicativo.

Referências

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CALVI, Licia. 'Lector in rebus': The role of the reader and the characteristics of hyperreading. In: **Proceedings of the Tenth ACM Conference on Hypertext and Hypermedia**. ACM Press, 1999, p. 101-109.

CRAWFORD, Chris. **Chris Crawford on Interactive Storytelling**. [Kindle Edition]. New Riders Games, 2004.

ECO, Umberto. **Lector in fabula**: a cooperação interpretativa nos textos narrativos. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HUIZINGA, Johann. **Homo Ludens**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. 19 ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

LYRA, Bernadete. Vendo um filme ou atravessando um território de jogo. **Significação**: Revista Brasileira de Semiótica, São Paulo, n. 13, p. 29-44, mar. 1999.

SALEN, Katie; ZIMMERMAN, Eric. **Rules of play: game design fundamentals**. [Kindle Edition]. Massachusetts: MIT Press, 2003.

Capítulo 4

Afetos, sentidos e memórias na configuração do discurso de um “docudança” brasileiro: uma biografia dançante audiovisual

Cristiane Wosniak

Introdução

Esse artigo tem por objetivo problematizar a representação do corpo dançante e sua inserção no documentário brasileiro contemporâneo, de caráter performático e de cunho biográfico. Pretende-se desenvolver um neologismo que se ancora na palavra híbrida “docudança”.

Nesta investigação, o docudança deverá ser entendido como um fenômeno híbrido que pretende abordar o corpo e(m) dança – real/referente peirceano – atravessado pela ficção biográfica e narrado por procedimentos cinematográficos, tais como: montagem, sutura, planos, *raccords*, *jump-cuts*, montagem de evidência documental, locação encenada e ética interativa, espaço/som diegético e extra-diegético e o conceito de voz corporal/documental.

O foco principal da investigação é suscitar reflexões acerca dos modos e dos meios pelos quais a(s) voz(es) do corpo dançante feminino “falam” subjetivamente, de forma biográfica, histórica e memorial, abrindo-se a uma rede significativa em que constantes operações semióticas dão origem a significados dialógicos no documentário de cunho biográfico audiovisual.

A autora Denise Tavares comenta acerca desta questão, enfatizando

que este tipo de documentário “tem que considerar tanto a construção histórica dada pelo documental quanto as regras colocadas pela biografia. Ambas acionam as *fronteiras* [grifo nosso] que colaboram para ratificar o reconhecimento dos documentários e das biografias como inscritos no campo do real” (TAVARES, 2013, p. 131).

A partir da análise do discurso real/ficcional em um documentário da série “Figuras da Dança”¹ pretende-se refletir sobre o discurso deste corpo feminino focalizado em uma dimensão tecnoestética, como um dispositivo cinematográfico estilístico e modal que tem o corpo dançante narrado documental e ficcionalmente por meio de imagens e sons ou o que Tavares define como “pinças que devem ser acionadas em direção às estratégias consolidadas da representação: ora o testemunho, ora o documento comprobatório, ora os registros em áudio e imagem” (TAVARES, 2013, p. 131).

O docudança analisa especificamente – biocoreografa – a artista da dança Marilena Ansaldi², enquanto mosaico de vozes biográficas dançantes, depoimentos em voz-*off* – emissão de som fora do campo fílmico – arquivos memoriais, imagens atuais e virtuais, e celebra, por meio do cruzamento de signagens híbridas [texto imagético + dança + estrutura sonora + cenografia + figurino + encenação + depoimentos], a proposição de significados polissêmicos.

Nesta espécie de dança metodológica, os procedimentos e abordagens de análise do discurso cinematográfico devem dar conta da questão norteadora da investigação proposta: de que modos e com que meios a voz do corpo e o corpo da voz dialogam na concepção de um discurso histórico/biográfico dançante na composição de um

¹ A série brasileira de documentários “Figuras da Dança” (2008-2015) com direção de Inês Bogéa tem por objetivo revisitar a carreira de personalidades da dança do Brasil. A série conta com 30 documentários criados desde 2008 e que são transmitidos regularmente pelos canais Curta!, Canal Arte1 e TV Cultura. O documentário referente à artista Marilena Ansaldi foi criado em 2008. Com duração de 26 minutos, tem direção de Inês Bogéa e Antonio Carlos Rebesco. A concepção é de Iracity Cardoso e Bogéa, que também assina o roteiro, ao lado de Cacá Amadei. A trilha Sonora fica a cargo de Estevan Natolo Junior e é composta por trechos de óperas famosas, além de fragmentos de trilhas de coreografias/solos apresentadas no texto audiovisual. A direção de arte é de Eduardo Dubal.

² Marilena Ansaldi, nascida em São Paulo (1934) é uma artista da dança: bailarina, coreógrafa, criadora, produtora e atriz. Foi primeira bailarina do Teatro Municipal de São Paulo. Fundou o Balé de Câmara do Estado de S. Paulo e o Grupo de Dança Viva, SP.

docudança?

O argumento fundamental do trabalho é a existência de vozes ou ícones cinéticos que se dizem/fazem/dançam em suas memórias e biografias mediadas por um discurso cinematográfico. A análise fílmica vem ancorada pelos elementos essenciais do discurso fílmico em que o corpo em movimento dançante se dá a conhecer e onde desenvolve sua identidade biográfica fragmentária por meio de sua performatividade cênica.

O interesse central da ideia em trabalhar com documentário biográfico – de cunho artístico performático – nasce a partir da leitura da obra “Identidade” (2005), de Zigmunt Bauman, na qual o autor comenta sobre a possibilidade de tomar a imagem de um quebra-cabeça incompleto como uma alegoria para se pensar a biografia na contemporaneidade:

É preciso compor sua identidade pessoal (ou as suas identidades pessoais?) da forma como se compõe uma figura com as peças de um quebra-cabeça, mas só se pode comparar a biografia com um quebra-cabeça incompleto, ao qual faltem muitas peças (e jamais se saberá quantas). O quebra-cabeça que se compra numa loja vem completo numa caixa, em que a imagem final está claramente impressa, e com a garantia de devolução do dinheiro se todas as peças necessárias não estiverem dentro da caixa ou se for possível montar uma outra usando as mesmas peças. E assim você pode examinar a imagem na caixa após cada encaixe no intuito de se assegurar que de fato está no caminho certo (e único), em direção a um destino previamente conhecido, e verificar o que resta a ser feito para alcançá-lo (BAUMAN, 2005, p. 54).

Em um documentário performático, ao se mapear a trajetória biográfica de um personagem vivo e dinâmico, não se tem a garantia de juntar completamente as peças na formação de um todo significativo: a imagem, ao término da investigação, ao contrário da alegoria do quebra-cabeça, não pode ser dada antecipadamente; enquanto no quebra-cabeça a tarefa está voltada para o objetivo, na biografia, “é direcionado para os meios e não para os fins” (BAUMAN, 2005, p. 55).

A análise do documentário de Marilena Ansaldi propõe pensar que a biografia presente na estrutura do texto audiovisual será sempre um recorte possível de interpretação dos 'meios', sendo que o biógrafo/sujeito-da-câmera/diretor torna-se, também, autor nessa interpretação de documentos, imagens de arquivos, fatos e entrevistas, utilizando-se neste caso, dos recursos da história oral e visando a estabilização e a ancoragem de um personagem – Marilena Ansaldi/mulher artista/corpo real e referente – atravessado continuamente pela ficção cinematográfica.

Esse argumento é defendido também por Arlindo Machado, ao se referir ao documentário 'híbrido'. Afirma o autor: “a bem da verdade, nenhum documentário é realmente um documentário puro [...] um documentário puro seria algo inimaginável, pois sempre há a interposição da subjetividade de um (ou mais) realizador(es), sempre são feitas escolhas, seleções, recortes e é inevitável que essas mediações funcionem como interpretações” (MACHADO, 2011, p. 6).

Esta evidência 'interpretativa e relacional' também encontra eco nas palavras de Felipe Pena em “Teoria da biografia sem fim” (2004), que argumenta: “no ritmo alucinante da contemporaneidade, com mudanças aceleradas e dissolução de certezas referenciais, recorrer à memória é mais do que uma compensação. É uma tentativa desesperada de encontrar alguma estabilidade diante da reordenação espacial e temporal do mundo” (PENA, 2004, p. 19).

Nesse sentido, a série “Figuras da Dança” configura-se como uma coletânea de textos fílmicos de gênero documental ou documentário, cuja forma estilística de homenagem, a partir do modo documental performático – atuação do artista homenageado em frente à câmera –

encontra-se explícita na frase de apresentação da série “a dança tem muitas histórias e para revelar um pouco delas [...] criou a série de documentários 'Figuras da Dança', que traz para você essa arte contada por quem a viveu”³.

A memória e o mosaico da construção da identidade no documentário performático

O docudança que homenageia a artista Marilena Ansaldi, em suas fronteiras esgarçadas e em seu tensionamento entre realidade e ficção, será apresentado, a seguir, com o objetivo de identificar os possíveis detalhes performáticos e interativos inseridos em sua organização híbrida, bem como elucidar os efeitos de sentido produzidos a partir dos diferentes tipos de vozes dialógicas, inseridos e atuantes no texto documental.

O potencial em aberto/devir na abordagem da existência plausível de um fenômeno, de um fato, de uma história/memória/biografia insere o documentário em um entre-lugar sensível que, por meio da (re)apresentação, produz diferentes asserções sobre a realidade. No caso do documentário brasileiro, que é o objeto empírico desta investigação, tratar-se-ia de um modo particular de texto documental, no qual a voz real/referente do corpo dançante é continuamente atravessada pela ficção.

Segundo Fernão Ramos, “Documentário é uma representação narrativa que estabelece asserções com imagens e sons, ou com o auxílio de imagens e sons, utilizando-se das formas habituais da linguagem falada ou escrita (a fala da locução, ou a fala dos homens e mulheres no mundo, ou ainda entrevistas e depoimentos), ruídos ou música” (RAMOS, 2008, p. 81). Em síntese: “documentário é uma

³ No site da São Paulo Companhia de Dança os documentários da série “Figuras da Dança” podem ser acessados, assim como os folhetos/cadernos com a trajetória biográfica e cronologia histórica de cada artista homenageado. A cada documentário um pesquisador é convidado para 'biografar' o artista em questão. Para maiores informações, acessar o endereço: http://www.spcd.com.br/figuras_da_danca.php. Acesso em: 10 nov. 2015.

narrativa com imagens-câmera que estabelece asserções sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo” (RAMOS, 2008, p. 22).

Para Bill Nichols (2012), o contexto histórico e a questão de representação são essenciais na formulação de um conceito para o filme documental. Nichols afirma que os documentários “mostram aspectos ou representações auditivas e visuais de uma parte do mundo histórico. Eles significam ou representam os pontos de vista de indivíduos, grupos e instituições” (NICHOLS, 2012, p. 30). Nichols salienta, nesse sentido, o aspecto da 'representação/encenação' – ficção biográfica – presente no documentário: “quanto desses aspectos da representação entram em cena, varia de filme para filme, mas *a ideia de representação é fundamental para o documentário*” (NICHOLS, 2012, p. 30, grifo nosso).

Ao estabelecer asserções sobre a biografia de Ansaldi, o docudança se apropria da presença da voz-off, da voz dançante – evocada em depoimentos corporalizados pela própria artista em momentos anteriores de sua vida artística –, de imagens de arquivos memoriais e de encenação em uma locação específica – o palco de um teatro – onde os depoimentos de artistas e personalidades do mundo das artes se reúnem para homenagear a performer.

Nichols, em seu texto “A voz do documentário” (2005), atesta a existência de, no mínimo, quatro estilos históricos de documentário, com características formais e ideológicas bem delimitadas e distintas, que mudam suas estratégias discursivas de acordo com as ideologias narrativas historicamente marcadas/datadas. São eles: 1) o documentário clássico expositivo; 2) o documentário observacional; 3) o documentário interativo; e 4) o documentário contemporâneo. Na configuração do objeto empírico desta investigação, observa-se a hibridação de dois desses modos: o interativo e o performático.

O documentário interativo (re)inventa a concepção do discurso direto, em que o personagem fala diretamente ao “olho da câmera” e, por consequência, dirige-se, sem reservas, ao sujeito-da-câmera, como pode ser observado em vários momentos no documentário em questão

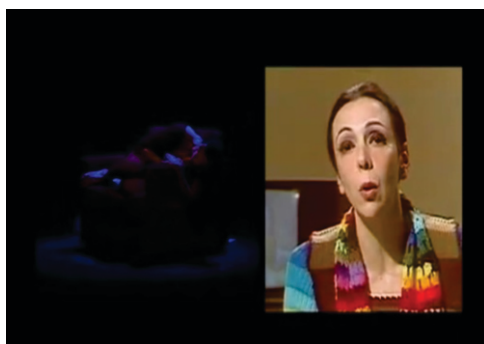
(Figuras 1 e 2).

Figura 1: Discurso direto



Fonte: *Frame* “Figuras da Dança”/Marilena Ansaldi

Figura 2: Discurso direto



Fonte: *Frame* “Figuras da Dança”/Marilena Ansaldi

O fato desse olhar do personagem depoente, desse ator social, interagir e se reportar supostamente ao espectador no momento da tomada da imagem, é ressaltado por Manuela Penafria, em sua obra “O filme documentário: história, identidade, tecnologia” (1999), ao afirmar que, nesse tipo de documentário: “a regra de ‘não olhar para a câmera’ tão cara aos autores do cinema direto é ignorada. O mesmo acontece com o comentário em *off* que, quando usado, nunca se coloca acima da voz dos entrevistados” (PENAFRIA, 1999, p. 67).

A interatividade é mediada por entrevistas conduzidas pelo

idealizador/diretor do documentário – a artista da dança Inês Bogéa – que, neste caso, exhibe-se na tela (Figura 3).

Figura 3: Interatividade/entrevista



Fonte: *Frame* “Figuras da Dança”/Marilena Ansaldi

Figura 4: Locação-encenada/palco



Fonte: *Frame* “Figuras da Dança”/Marilena Ansaldi

Segundo Ramos (2008), “o documentário mais autoral passa a enunciar por asserções dialógicas. Assemelha-se, assim, ao modo dramático, com argumentos sendo expostos na forma de diálogos. O mundo parece poder falar por si, e a fala do mundo, a fala das pessoas, é predominantemente dialógica” (RAMOS, 2008, p. 23). As asserções e as entrevistas no documentário interativo são provocadas pelo diretor/cineasta.

No docudança aqui analisado, a própria diretora/roteirista surge na tela inúmeras vezes e conduz a narrativa assertiva, dando a palavra ao público presente na locação-encenada que usa de argumentos/depoimentos afetivos ao se direcionar a Ansaldi (Figuras 4, 5 e 6).

Figura 5: Depoimento/afetividade



Fonte: *Frame* “Figuras da Dança”/Marilena Ansaldi

Figura 6: Depoimento/homenagem



Fonte: *Frame* “Figuras da Dança”/Marilena Ansaldi

A voz do saber, em sua nova modalidade no documentário contemporâneo, sobretudo no docudança analisado, perde sua autoridade exclusiva; torna-se diluída entre as demais vozes assertivas e dialógicas. Os enunciados fazem-se presentes por meio de filmes de arquivo, diálogos abertos, depoimentos – com e sem voz-off –

encenações e (re)apresentações em tempo real no palco, com o objetivo de flexionar as asserções que irão se constituir na narrativa documental. Em sua natureza híbrida, portanto, o docudança se caracteriza “como a narrativa que possui vozes diversas que falam do mundo ou de si” (RAMOS, 2008, p. 24).

A voz do corpo feminino na narrativa biográfica e documental de Marilena Ansaldi

Ao representar o mundo histórico sob algum aspecto, perspectiva ou ponto de vista, o texto documental não tem a obrigatoriedade de ser uma reprodução indicial da realidade. Esse fato confere ao documentário uma voz própria, por meio da qual a perspectiva sobre as coisas do mundo se dão a conhecer.

Segundo Nichols, a voz refere-se a algo mais que o estilo, ou seja, é “aquilo que no texto nos transmite o ponto de vista social, a maneira como ele nos fala ou como organiza o material que nos apresenta. Nesse sentido 'voz' não se restringe a um código ou característica, como o diálogo ou o comentário narrado” (NICHOLS, 2005, p. 50). A partir dessa citação, compreende-se que a voz no documentário é uma maneira de expressar um argumento, que se manifesta a partir de uma lógica informacional acionada pelo sujeito-da-câmera. Em decorrência, assume-se que a voz diz respeito ao “como” o ponto de vista é transmitido na organização do texto documental.

O docudança brasileiro, que tem por tema a trajetória artística da artista Marilena Ansaldi, sendo uma (re)apresentação, uma espécie de encenação e não uma reprodução do mundo histórico, atua com uma voz particular. A voz de um corpo feminino dançante que expõe na tela a sua identificação de gênero, história, memória e subjetividade. A ênfase no aspecto expressivo e afetivo da asserção sublinha a sua dimensão subjetiva. Percebe-se o engajamento, o envolvimento pessoal da diretora/cineasta/roteirista com seu tema e a receptividade do público a esse engajamento de maneira emotiva. Reiteram-se ideias

de evocações memoriais e afetos direcionados ao estilo da homenagem, sobretudo. As características da memória afetiva evocada – depoimentos em que Ansaldi relata fatos vivenciados/experenciados – afastam esse modo documental de uma lógica calcada no relato puramente objetivo e comprovado dos fatos.

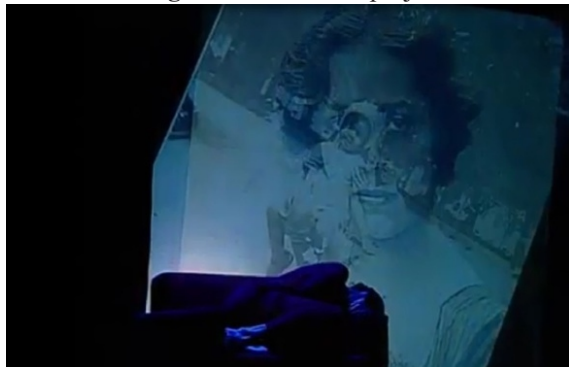
No início do docudança [minutagem 01:35” até 01:58”], ouve-se uma voz-*off* feminina e em seguida percebe-se que se trata da voz da própria Ansaldi em uma entrevista concedida em 1982; a artista faz uma declaração carregada de afetividade e recorda a motivação para ter seguido a carreira artística: “O que me impulsionou a seguir esta carreira foi uma violenta paixão... Eu sempre me motivei muito pela paixão... Meu pai foi um grande artista, foi um grande cantor de ópera e eu vivi, nasci, mamei em camarins, dormi em camarins... Minha mãe era uma mulher muito incrível, interessante, muito culta, uma mulher que lia muito; era muito interessada nas coisas... Uma mulher que tinha um espírito conturbado...”⁴.

Durante todo o pronunciamento, sua frágil figura permanece na locação encenada/palco, em 2008 – ano da gravação ao vivo da performance – inerte e em posição fetal e mais tarde sentada sobre um sofá em um canto do palco. Ao fundo do palco/teatro, imagens fotográficas de sua infância são projetadas em preto e branco, em plano geral/aberto e em *close-up* (Figuras 7 e 8).

Segundo Nichols (2012), a característica referencial do modo performático atesta sua vocação para uma perspectiva extremamente situada, concreta e nitidamente pessoal, entre os sujeitos envolvidos – os atores sociais depoentes que lhe rendem homenagem.

⁴ Segundo a ficha técnica, os arquivos utilizados no docudança de Marilena Ansaldi são provenientes do Centro de Documentação Fundação Padre Anchieta; do órgão Nave T Vídeo São Paulo e demais materiais cedidos por Gilberto Goumar e Sergio Roizemblit.

Figura 7: Memórias projetadas



Fonte: *Frame* “Figuras da Dança”/Marilena Ansaldi

Figura 8: Memórias projetadas



Fonte: *Frame* “Figuras da Dança”/Marilena Ansaldi

Ao se dirigir ao leitor/espectador de forma emocional e significativa, deixam-se de lado os procedimentos documentais que evocam o mundo objetivo que se tem em comum. Invocam-se o afeto e o desejo de pertencimento, de desvelamento, em vez do efeito, a emoção em vez da razão, não para rejeitar os fatos históricos e biográficos, mas para colocá-los em uma base ancorada pelo sensível, pela afetividade e no caso do docudança, do corpo em ação dançante como base memorial.

A artista relembra, ainda em *voz-off* e com imagens do mesmo arquivo memorial [minutagem 01:59 – 02:32"], o seu 'pertencimento

ao mundo da dança: “fui criada dentro do teatro lírico, do teatro de ópera... Quando eu era pequenininha eu via as pessoas dançando, os bailarinos, e eu achava uma coisa deslumbrante e acontece que esta paixão foi despertada dentro de mim quando eu comecei a ver o que era o movimento e esse movimento me levou a querer dançar, a querer ser uma bailarina, a querer me extrapolar que o meu físico, que o meu ego tivesse uma liberdade maior. Acho que o início de minha carreira não foi uma imitação, mas uma sensação de uma liberdade maior”.

Enquanto na tela, imagens fotográficas de sua carreira inicial como bailarina clássica se evidenciam (Figura 9), Ansaldi começa a se produzir em cena/palco e a performar ou encenar/(re)apresentar corporalmente trajando uma malha vermelha e uma enorme saia de tule – emblema das bailarinas clássicas – colocada de forma subversiva em seu pescoço (Figura 10).

A *voz-off* continua seu pronunciamento: “Eu tive altos e baixos... Então comecei a perceber que através da linguagem da dança clássica eu não conseguia dizer o que eu queria, mas também eu não sabia como dizer as coisas que eu queria...”.

Figura 9: Memórias projetadas



Fonte: *Frame* “Figuras da Dança”/Marilena Ansaldi

Figura 10: Encenação



Fonte: *Frame* “Figuras da Dança”/Marilena Ansaldi

Como atesta Nichols, “*experiência, memória e envolvimento emocional* [grifo nosso], questões de valor e crença, compromisso e princípio, tudo isso faz parte de nossa compreensão dos aspectos do mundo” (NICHOLS, 2012, p. 169). Nessa instância, os acontecimentos da realidade são exponenciados pela subjetividade e pelo tratamento criativo dessa mesma realidade; são flexionados pelo imaginário: “a combinação livre do real e do imaginado é uma característica comum do documentário performático”. (NICHOLS, 2012, p. 170).

Continuando a encenação no palco, a *voz-off* prossegue: “Tem sempre uma mensagem, tem sempre alguma coisa atrás, através da minha linguagem que é a dança, que é a palavra, eu tô aqui falando, por que eu não posso falar?! São expressões... Eu canto também. Tudo isso é misturado...”. Marilena então se recorda de um período em que precisou parar de dançar e reflete: “dancei durante vinte e dois anos e o que eu vou fazer agora? Hoje eu não posso me rotular ou permitir que me rotulem como uma bailarina apenas... Eu sou uma artista”.

Esse depoimento é acompanhado inicialmente por uma espécie de sobreposição imagética a partir de imagens de arquivos recobrando o aqui-agora da artista. Em seguida, na tela, ocorre um procedimento de

exposição de janela videográfica, em que a própria artista – corpo real/referente olhando para uma imagem projetada de si mesma – é atravessada por sua ficção artística, enquanto encena na tela atrás de si, uma dança trajando apenas uma malha inteiriça na cor bege (Figura 11).

Outras imagens projetadas e deslocadas do eu/sujeito Ansaldi também colocam de forma performática a coexistência das múltiplas facetas da artista da dança no espaço de (re)apresentação (Figura 12).

Figura 11: Discurso indireto



Fonte: *Frame* “Figuras da Dança”/Marilena Ansaldi

Figura 12: Discurso indireto



Fonte: *Frame* “Figuras da Dança”/Marilena Ansaldi

Quanto à questão da representação na vida de uma artista da dança, a própria Ansaldi destaca em seu depoimento:

Nós vivemos através de uma pátina, usamos sempre uma máscara de atuação dentro da sociedade, dentro dos casamentos, dentro das profissões, dentro de todas as coisas... Era um esqueleto de contar o que era aquela transição que eu havia descoberto com a coisa da improvisação... Eu queria me libertar de todas aquelas formas que eu estava acostumada [...] Cada vez mais eu fui ganhando outros movimentos, simples, naturais, de acordo com a dramaticidade, como discurso de cada espetáculo, tudo isso... Então, eu até hoje eu ainda estou buscando isso. (ANSALDI, 2008).

O documentário performático tenta reorientar-nos – afetiva e subjetivamente – em direção ao mundo poético e histórico que traz à existência. Essa mudança, segundo Nichols em seu texto “Performing Documentary” (1994, p. 97-98), é paralela às noções da teoria geral dos signos, ou da semiótica, de Charles Sanders Peirce (1977) que dão prioridade à qualidade experiencial e fenomenológica da relação de um indivíduo com os signos. O que Peirce chama de interpretante lógico pode corresponder à tendência do documentário performático para nos dispor a (re)ver a nossa relação com o mundo, de forma menos abstrata. Peirce argumenta que o efeito final de um signo é para nos dispor/colocar para a ação modificada como resultado da experiência proporcionada pelo signo – noção que é possível estender, tomando-se as devidas precauções, para o objeto empírico dessa investigação. Este é um nível de engajamento que serve para o fazer sentido do mundo, ao invés de impor uma lógica pura [de leitura]. Essa é a instância subjetiva e potente do modo performático que convida o leitor/espectador a adentrar os recônditos de um palco/tela improvisado e, sinestesticamente, absorver as informações documentais poéticas,

dialógicas e abertas que por ali circulam.

Nesse sentido, Ansaldi, em determinado momento de sua narrativa, toma o microfone no palco e, pela primeira vez, faz um depoimento subjetivo e ao mesmo tempo performático/gestual/corporalizado ao público presente (Figura 13), ao evocar a lembrança do período em que teve síndrome do pânico.

Figura 13: Interatividade



Fonte: *Frame* “Figuras da Dança”/Marilena Ansaldi

Figura 14: Gesto icônico



Fonte: *Frame* “Figuras da Dança”/Marilena Ansaldi

O gesto icônico que carrega a força afetiva de seu pronunciamento contrai suas feições, enquanto seu braço flexiona e recobre/protege seu peito (Figura 14). Alega Ansaldi [minutagem 19:29” – 21:40”]: “eu tive uma coisa tão esquisita, que foi uma coisa muito séria: a síndrome

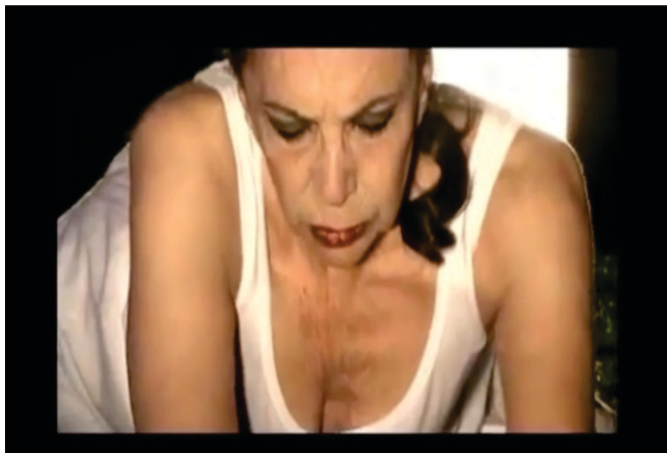
do pânico. Eu nunca imaginei que eu pudesse ter isso... E aí fiquei fechada por 12 anos... Nunca mais fui ao teatro, nunca mais fui ver dança, nunca mais fui ver nada... Eu tomei realmente, uma coisa assim, ojeriza a falar em teatro, luz, tudo, que era antes a minha vida... De maneira que este apagão, foi um apagão que eu tive e que eu lutei, sozinha...”.

Em representação/depoimento quanto à sua condição de gênero feminino, a artista prefere argumentar em favor de sua atuação performática em uma obra idealizada por ela mesma e onde carrega em seu corpo dançante a performatividade de uma mulher, em seu orgasmo, ligação com o elemento terra, parto, aborto, desejo e sexo. Depõe a artista, enquanto na tela sucedem-se cenas do espetáculo⁵ (Figuras 15 e 16) ao qual a sua fala se reporta: “Eu imaginei um solo em que eu teria um orgasmo, desse orgasmo viria a vida, mas essa vida é perdida, abortada e, teria essa maçã presente, enfim, seria o lado terra, mãe, fêmea, tudo isso...”.

Cabe lembrar que, para Judith Butler (1999, 2010), a questão do gênero pode ser (re)pensada em termos de performatividade, ou seja: como uma produção de atos performativos, discursivos e citacionais. Estes, por si mesmos, estariam aptos a gerar reconhecimentos de identidades de gênero. Na dança cênica, a utilização da performatividade (re)apresentada neste docudança, ao se referir à artista biografada, constitui-se em um território conceitual adequado e coerente.

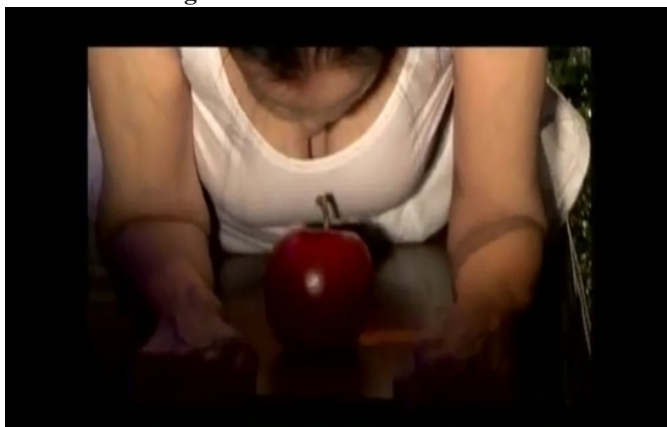
⁵ O espetáculo, ao qual alude Marilena Ansaldi, é “Metafísica do Amor” (2007) de sua autoria e com direção de Márcio Aurélio.

Figura 15: Discurso do feminino



Fonte: *Frame* “Figuras da Dança”/Marilena Ansaldi

Figura 16: Discurso do feminino



Fonte: *Frame* “Figuras da Dança”/Marilena Ansaldi

A frase final pronunciada pela artista coincide com a imagem de um arquivo/entrevista em que se ouve as seguintes palavras: “Se você vai perguntar: compensa ser bailarino, compensa ser ator, escritor, compensa ser alguma coisa que fale ao espírito e que mexa com o interior das pessoas, claro que vale a pena, é só isso que vale a pena, só”.

Considerações finais

A ênfase na instância discursiva do docudança brasileiro analisado, que se refere a um dos exemplares da série “Figuras da Dança”, é dilatada e os procedimentos estilísticos, as diferentes formas de homenagem à artista biografada, Marilena Ansaldi, são traduzidos semioticamente em gestos, movimentos de dança e, às vezes, vêm corroborados pela voz da palavra falada – atores sociais que se referem à artista de forma afetiva e pessoal.

Em muitas das cenas selecionadas pelo sujeito-da-câmera – equipe de direção e produção do texto audiovisual – a artista depõe de forma biográfica, falando corporalmente, e sua voz autoral e memorial transforma-se em uma profusão de ícones cinéticos.

O que se pretende ao optar por este recurso/estilo? Insinuar ou afirmar que a signagem da dança tornar-se-ia a lógica central da comunicação na instância do docudança?

O apelo do olhar diretamente para o sujeito-da-câmera e para o leitor/espectador é, na maioria das vezes, reforçado na exposição de movimentos relacionados à fala verbalizada não apenas pela artista – *in locus* e nas entrevistas de arquivos – mas também pelos atores sociais convidados para o evento que tem lugar na locação-encenada de um palco/teatro.

O movimento corporal e sua “voz dançada” – ícone cinético – surgindo como uma qualidade de sentimento/*qualis* peirceano, busca configurar o próprio movimento, matéria prima da comunicação em dança, mas sem ainda a intenção de formatar algo de maneira interpretativa explícita. Considerando-se a voz da dança como um sistema aberto, cujos signos serão os movimentos e gestos, pode-se supor que o sentido/significado desta voz, a partir da execução de texto não verbal, se manifestará no contexto da sua signagem. Em outras palavras: a dança predominantemente cinética só tem sentido se dançada. Essa parece ser a lógica assentada no neologismo adotado nessa investigação: “docudança”.

A performatividade da voz falada no docudança ganha limites

significativos, potencializados por meio da ação dançante de Marilena Ansaldi e pela montagem de evidência, típica desse tipo de documentário, em detrimento da montagem em continuidade. Ao optar por descontinuidade e justaposições espaço-temporais – elipses temporais, *jump-cuts*, *falsos-raccords*, planos e contraplanos, sobreposições de imagens e intenso uso de imagens de arquivos memoriais – o docudança sustenta seu ponto de vista a partir de uma ética implicada, ao colocar os atores sociais proferindo seus depoimentos em situações e ambientes que aparecem ou desaparecem – público presente no teatro ou entrevistas de diretores gravadas em locações externas – em função de uma montagem que produz saltos temporais propositais, alicerçados por uma licença performática. Esta é a característica da montagem de evidência em detrimento da montagem de continuidade.

Nichols comenta acerca da montagem de evidência no texto documental: “em vez de organizar os cortes para dar a sensação de tempo e espaço únicos, unificados, em que seguimos as ações dos personagens principais, a montagem de evidência organiza-os dentro da cena de modo que se dê impressão de um argumento único, convincente, sustentado por uma lógica” (NICHOLS, 2012, p. 58). E prossegue, ainda o autor: “duas tomadas podem ter sido feitas com um intervalo de anos ou mesmo em continentes diferentes, mas contribuem para a apresentação de um processo único” (NICHOLS, 2012, p. 58).

Se na organização de um documentário contemporâneo está implícito o convencimento do sujeito-da-câmera acerca da representação e/ou fabricação poética do(s) sujeito(s) ou fato(s) documentado(s), pode-se afirmar, segundo Ramos (2008) e Nichols (2012), que muito desse poder de persuasão vem, certamente, de uma importante voz que se faz presente no texto documental: a voz da música ou da trilha sonora que, no caso analisado, é composto de trecho de óperas – alusão ao pai da artista biografada/cantor de ópera – e fragmentos de solos coreográficos de Ansaldi/imagens de arquivo. Esse amálgama com as melodias, canções ou trechos musicais

recortados de obras preexistentes, além dos ruídos diegéticos e intracampos são utilizados no intuito de qualificar diferentes situações/emoções que a narrativa ou montagem de evidência deseje agregar às asserções do sujeito-da-câmera.

Portanto, considera-se o documentário, e em específico o docudança, como uma (re)apresentação criativa da realidade, que se utiliza de asserções indexadas pela perspectiva de um sujeito-da-câmera, cuja ética implicada com seu objeto/texto documental explora, além das vozes-*off*, vozes corporalizadas dançantes, vozes de arquivos memoriais e a voz expressiva musical – como forma de adensar os estados emocionais e afetivos dos modos interativo e performático.

A artista da dança, Marilena Ansaldi, intérprete de si mesma, nada mais é do que um sujeito/corpo feminino que interpreta e (re)apresenta-se em ambientes cambiantes e de variadas locações, sempre a cargo de uma dramaturgia performativa.

Guy Gauthier aprofunda essa noção com o seguinte argumento: “não é a mesma coisa ser si mesmo e ser outro” (GAUTHIER, 2011, p. 151). Como mulher e *performer*, Ansaldi é ela mesma, (re)apresentando a si mesma em um teatro forjado em locação. Em outro trecho, Gauthier lembra ainda que, “diante da câmera, não se é totalmente si mesmo – ou então se está nos limites de si mesmo – nem totalmente outro – se não for um personagem de imaginação” (GAUTHIER, 2011, p. 151).

Evidentemente, a alegoria da incompletude do quebra-cabeças proposto por Bauman em relação ao mosaico biográfico – exposta no início deste artigo – é exponenciada pela reunião de fragmentos de diferentes materiais com procedências diversas que, unidos no docudança, constroem o retrato ficcional e encenado da artista Ansaldi.

Como destaca Cruz, “as 'múltiplas faces' de uma pessoa devem ser consideradas nessa construção, levando-se em conta que uma história de vida é algo complexo, com contradições e nunca completamente revelado” (CRUZ, 2010, p. 203). A forma como se constrói uma narrativa audiovisual com um discurso calcado no gênero docudança parece ter como síntese “experimentar um mergulho em outra vida,

com todas as suas faces e arestas [peças do mosaico e do quebra-cabeça de Bauman], para reconstruí-la e oferecê-la, na tela, ao público, para que este teça sua própria construção” (CRUZ, 2010, p. 203).

É nesse sentido que se compreende o corpo real/referente da artista da dança atravessado pela ficção biográfica da narrativa audiovisual.

Nessa instância, portanto, a atriz social do docudança encena poética e performaticamente, em seu próprio ambiente, trechos/mosaicos incompletos da história da qual, de fato, é protagonista.

Referências

ANSALDI, Marilena. Depoimento concedido à Inês Bogéa (2008). In: **Série Figuras da Dança**. Disponível em: http://www.spcd.com.br/figuras_da_danca.php. Acesso em: 10 set. 2015.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

_____. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do 'sexo'. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010, p. 152-172.

CRUZ, Graziela Aparecida da. Biografia e memória: os documentários biográficos como âncoras temporais. **Doc On-line**, n. 9, dez. 2010. Disponível em: <http://www.doc.ubi.pt>, p. 186-204. Acesso em: 20 set. 2015.

GAUTHIER, Guy. **O documentário: um outro cinema**. Campinas: Papirus, 2011.

MACHADO, Arlindo. Novos territórios do documentário. **Doc On-line**, n. 11, dez. 2011. Disponível em: <http://www.doc.ubi.pt>, p. 5-24. Também disponível em: http://www.doc.ubi.pt/11/dossier_arlindo_machado.pdf. Acesso em: 22 set. 2015.

NICHOLS, Bill. Performing documentary. In: _____. **Blurred Boundaries: questions of meaning in contemporary culture**. Indianápolis: Indiana University Press, 1994, p. 92-107.

_____. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema**, v. 2. São Paulo: Editora SENAC, 2005, p. 47-67.

_____. **Introdução ao documentário**. 5 ed. Campinas: Papirus, 2012.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

PENA, Felipe. **Teoria da biografia sem fim**. Rio de Janeiro: Editora Mauad, 2004.

PENAFRIA, Manuela. **O filme documentário**: história, identidade, tecnologia. Lisboa: Edições Cosmos, 1999.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora SENAC, 2008.

SÉRIE FIGURAS DADANÇA. Disponível em: http://www.spcd.com.br/figuras_da_danca.php. Acesso em: 10 set. 2015.

TAVARES, Denise. Subjetividades transbordantes: apontamentos sobre o documentário biográfico, memória e história. **Doc On-line**, n. 15, dez. 2013. Disponível em: <http://www.doc.ubi.pt>, p. 111-131. Acesso em: 20 set. 2015.

Capítulo 5

Notas sobre posteridades da parresia cínica no cinema brasileiro contemporâneo: sexualidade e loucura em cena

Jamil Cabral Sierra
Juslaine Abreu Nogueira

Introdução

Neste texto, compomos um ensaio sobre como a experiência do cinismo grego, naquilo que Michel Foucault denominou como Estética da Existência, pode nos ajudar na leitura-encontro de dois filmes brasileiros contemporâneos: “Tatuagem” (BRASIL, 2013) e o documentário “Estamira” (BRASIL, 2004). A atitude que toma o escândalo do corpo como manifestação política, em que o próprio viver manifesta a verdade da vida, aproxima, nos sentidos que aqui propomos, os filmes “Estamira” e “Tatuagem” da figura parresiasta do cínico descrita por Foucault em “A coragem da verdade”, curso de 1984. É, portanto, essa pista deixada por Foucault, isto é, a compreensão de que o próprio modo de viver uma vida pode configurar a manifestação da verdade, que nos permite tomar esse pensamento como grade de leitura por meio da qual o autor procurou pensar as posteridades do cinismo e que, nós, em seu rastro, tentamos também perseguir aqui.

Mas, então, o que significa a parresia? E mais: o que pode mobilizar em nós essa aproximação entre “Estamira” e “Tatuagem” e a forma da enunciação parresiástica mais especificamente oriunda do Cinismo na

antiguidade grega, como propõe Foucault? A noção de *parresia* é desenvolvida com vigor por Foucault em seus dois últimos cursos intitulados “O Governo de Si e dos Outros” (1983) e “A Coragem da Verdade” (1984), respectivamente, embora em “A hermenêutica do Sujeito” (1982) a centralidade de tal estudo já estivesse sinalizada. De modo geral, a *parresia* supõe a instância de um falar francamente, cujo verbo corporifica-se no modo como o indivíduo vive as verdades que enuncia, assumindo os riscos desse dizer, sendo esta indissociabilidade entre palavra e atitude de vida aquilo que tornará possível a existência numa condução ética e estética. Em síntese, a *parresia*

é uma maneira de dizer a verdade tal que abrimos para nós mesmos um risco pelo próprio fato de dizer a verdade. [...] é uma maneira de abrir esse risco vinculado ao dizer-a-verdade constituindo-nos de certo modo como parceiro de nós mesmos quando falamos, vinculando-nos ao enunciado da verdade e vinculando-nos à enunciação da verdade. Enfim, a *parresía* é uma maneira de se vincular a si mesmo no enunciado da verdade, de vincular livremente a si mesmo e na forma de um ato corajoso. A *parresía* é a livre coragem pela qual você se vincula a si mesmo no ato de dizer a verdade. Ou ainda, a *parresía* é a ética de dizer-a-verdade em seu ato arriscado e livre (FOUCAULT, 2010a, p. 63-64).

É no decorrer de seu último curso no Collège de France, “A Coragem da Verdade”, que Foucault, passando por uma análise da *parresia* socrática, chega à *parresia* cínica. Mostra-nos, então, essencialmente a partir da aula de 29 de fevereiro de 1984, que a forma filosófica do Cinismo inaugura algo mais nesta sinfonia entre ação e discurso que caracteriza o *logos* *parresiasta*. Há entre os cínicos algo além entre prática de vida e dizer verdadeiro, algo além da união dizer-

fazer e este algo além diz respeito justamente a um dizer-corpo-fazer de modo afrontoso, a um verbo que se faz corpo manifestando-se de modo escandaloso, atrevido, insolente. O cínico não é a figura da temperança e do equilíbrio, tal como o é a figura socrática. O acento está numa forma de vida assumidamente experienciada na rudeza, na pobreza, na marginalidade, no expatriamento, na renúncia das dependências de vínculos familiares, no despojamento de toda condição que possa aprisionar. É somente, então, em face desta escolha existencial, reduzida ao seu mínimo necessário, que se colocam as condições vitais do franco-falar cínico. Assumidamente, foram os próprios filósofos que incorporaram esse modo de vida manifestador da verdade escandalizante e escandalizadora – atribuindo-se, a si mesmos, o epíteto de *Kynikós*, que no grego concerne a cachorro. Os cínicos, então, são aqueles que testemunham uma vida-cão, uma vida que, imprimindo no próprio corpo “latidor” a verdade que diz, está pronto a morder; uma vida que é, também, a prontidão à entrega absoluta, o contentamento apenas com o que se faz essencial, a disposição em colocar a própria vida em risco pelo outro, bem como é a vida da lealdade irredutível.

É importante destacar esse imbricamento que a parresia produz entre ato de verdade e ato de liberdade, uma vez que é, antes, o próprio compromisso com a busca da vida-livre que impele o indivíduo a nunca abster-se de dizer a verdade. De certa maneira, o “obrigar-se à verdade” e o abrigar-se na verdade que, paradoxalmente, o expõe, tudo isso não é nada mais do que um exercício máximo de liberdade. Em seus estudos tardios, Foucault vai nos mostrando como, por trançar a dimensão do colocar-se em perigo e do comprometer a própria vida na verdade que enuncia, no dizer-a-verdade como prática de liberdade, no renunciar a quaisquer status e regras externas de enunciação, o ato parresiasta vai adquirindo um sentido específico, no âmbito da atividade filosófica como prática e arte de si. É assim, pois, que a noção de parresia vai aparecendo lateralizada ao tema do cuidado de si nos estudos foucaultianos e também umbilicalmente ligada ao cultivo de uma estética da existência. Com Foucault, vamos aprendendo que o

cuidado de si – que na Antiguidade está ligado a uma tessitura de uma arte de si, de um obrificar/artistar a si mesmo, de um fazer de si mesmo uma criação constante com vistas a transformar-se e a elevar-se, o que culmina em uma atitude estética da existência – implica, necessariamente, essa forma ética de manifestação da verdade contida no gesto parresiasta.

Foucault nos permite compreender, ainda, que o tema da parresia é, enfim, uma “modalidade do dizer-a-verdade” que difere radicalmente de outros discursos que ganharam uma hegemonia de verdade entre nós, isto é, com os quais nós, desde a modernidade, temos constituído nossas relações com a verdade. Assim é que o filósofo nos leva a compreender que uma história das relações entre o sujeito e os atos de verdade pode nos dar uma chave fundamental para que possamos desbravar quais são nossas potências de fazer algo de novo, de inventivo e de realmente transformador diante das formas de subjetividade legadas pelo pensamento moderno. A nossa relação moderna com um discurso verdadeiro ancora-se numa produção enunciativa do saber que, independentemente se quem a diz também a vive, reside no próprio enunciado e na posição-sujeito (e não no modo-de-ser sujeito) que o pronuncia, desde que autorizado por um suporte institucional, podendo ser as relações entre discurso-de-verdade e modo-de-vida, inclusive, antagônicas. A nossa vontade de verdade é a da ciência moderna, bem como é a da moral que, desde uma visão essencialista de sujeito, pauta-se na ânsia normalizadora, na obediência a regramentos exteriores e na extração de si por diversas práticas confessantes subservientes. A verdade da parresia é de outra natureza. É o “ato pelo qual o sujeito, dizendo a verdade, se *manifesta*, e com isso quero dizer: representa a si mesmo e é reconhecido pelos outros como dizendo a verdade” (FOUCAULT, 2011, p. 4).

Neste artigo, então, tomamos a noção foucaultiana de estética da existência e cuidado de si como a dobradiça articuladora para, naquilo que localizamos de vestígios trans-históricos da parresia cínica em “Tatuagem” e “Estamira”, pensar a elaboração de processos de subjetivação que, fazendo a denúncia dos exercícios do poder que

tentam sequestrar nossos corpos em políticas de vida que insistem em tão somente nos tornar sujeitos viáveis (SIERRA, 2013) a uma dada economia dos corpos e a uma dada moral de obediência e encaixotamento a códigos normalizadores, possam vislumbrar a capacidade que temos de criar possibilidades-outra de existência, arriscando outras experimentações de vida diante dos limites que individualizam o sujeito na lógica objetivadora de identidades fixas e congeladas.

Ao estabelecer essa aproximação, não vislumbramos, evidentemente, criar nesse percurso trans-histórico uma linearidade estável, regular e imutável. Antes disso, tomamos essas pistas foucaultianas sobre o cinismo para tentar capturar suas posteridades na história ocidental, naquilo que a arte cinematográfica sinaliza e dá ao questionamento, através do estudo particular destes dois filmes, para podemos pensar a nós mesmos e nossa relação com o Outro, em nosso estar-no-mundo. Como parte de um conjunto de práticas reflexivas sobre o cuidado de si na antiguidade, as noções de estética da existência e cuidado de si podem funcionar, na contemporaneidade – e particularmente neste encontro com o Cinema e com o que ele pode potencializar em nós –, como possibilidade teórica muito produtiva para pensarmos os processos de resistência que têm se estabelecido frente às lógicas de identificação e individuação normalizadoras típicas das tecnologias disciplinares e biopolíticas que interceptam o corpo e os prazeres em nossos dias.

Nota 1 – Sexualidade e a atitude cínica em “Tatuagem”

O filme “Tatuagem”, do diretor recifense Hilton Lacerda, que estreou no Brasil em 2013, conta a história de um coletivo de artistas, adepto do teatro anárquico, que em plena ditadura militar brasileira, entre 1978 e 1979, desafiava as convenções sociais, morais e religiosas, com performances produzidas e realizadas na boate “Chão de Estrelas”. Esse coletivo de artistas produzia ali na “Chão de Estrelas”,

arriscamos dizer, muito mais do que simplesmente entretenimento e diversão.

Figura 1: Cena do filme “Tatuagem”



Fonte: Fotogramas do filme “Tatuagem”¹

Figura 2: Cena do filme “Tatuagem”



Fonte: Fotogramas do filme “Tatuagem”

Ao se reunirem ali, lampejando seus corpos banhados de purpurina e afogados em suor, saliva e lágrima, o que aquelas pessoas propunham era uma denúncia urgente que, no filme, se fazia lá nos anos 1970, mas que encontraria hoje, no presente, quase como que numa espécie de

¹ Estas imagens referentes à “Tatuagem” são fotografias oficiais do filme, disponível para download gratuito em: <<http://www.tatuagemofilme.com.br>>.

anúncio profético, uma atualidade assombrosamente desafiadora: como combater as prisões que nos encarceram? Como ensaiar um futuro em que se possam inventar formas de liberdade potencialmente inovadoras? Como constituir, por meio da pele, do pelo e do pó que habitamos, formas de vida dispostas a tensionar as convenções que nos enclausuram nos lugares compulsoriamente demarcados pelas identidades? Como aceder, por meio dos nossos corpos e das práticas afetivo-sexuais dele advindas, a uma vida criativamente livre?

Essas perguntas podem nos dizer muito sobre os desafios que “Tatuagem” nos apresenta. Em grande parte, no filme, o questionamento das convenções que nos encarceram, bem como o ensaio de constituição de uma vida-outra, de uma vida disposta a aceder criativamente à liberdade, vem na forma de riso, de escárnio, de piada – o corpo mesmo colocado a serviço do deboche, o corpo mesmo escancarado e dado a público como forma de escandalizar e liberar o que ainda, em muitos casos, é nossa grande cela: o cu!

“Tem cu tem cu tem cu, tem cu tem cu tem cu” (TATUAGEM, 2013).

É com esse refrão que uma das canções que fazem parte da trilha sonora do filme, chamada “Polka do Cu”, convida a quem assiste a essa escandalização. A escandalização do cu, a escandalização desse interdito, a escandalização dessa zona inóspita, escondida, camuflada; a escandalização desse lugar proibido, desse lugar quase sagrado é o combustível necessário no filme – e talvez precisasse ser em nossa vida mesmo – para desestabilizar as formas heteronormativamente estabelecidas e recrudescidas tanto pela força da lei como pela força da religião. O cu, nesse sentido, adquire um caráter político urgente e necessário: o cu, com sua exposição pública, sua exposição profana, carnal, humana, congrega vontade de contravenção, contraconduta, subversão e questionamento das normas de gênero e sexuais.

A escandalização do cu, como espécie de metonímia da escandalização do corpo como um todo, sinaliza, assim, a resistência como possibilidade de invenção ética e estética tão necessárias em nosso tempo, frente a uma época de recrudescimento religioso e

conservador, cujos defensores nos querem ver pelas costas – e de cu fechado. Escandalizar nossos corpos e seus lugares proibidos, especialmente por meio do escárnio, do riso, do deboche se converte, assim, em símbolo de liberdade, uma possibilidade de combate, a chance de nos inventarmos de outro modo, um caminho possível, como diz Foucault (2011), de elaboração da vida-artista e, sobretudo, de experiências comunitárias efetivamente dispostas ao convívio e à criação ético-política.

Nesse contexto, tal escândalo se torna um gesto político fundamental no combate às formas de encarceramento de nossos corpos, de nossas práticas sexuais, de nossas vidas, o gesto político necessário para nos lançar ao futuro. Como diz uma personagem no filme, “a utopia do cu é a única utopia possível”. Nesse sentido, não é sonhar, romanticamente, com um futuro apaziguado em relações de harmonia, de tolerância, de respeito, de paz; um futuro em que toda a gente estaria incluída e desfrutando dos mesmos privilégios; um futuro em que, hospedados pela norma e por ela convertidos em identidades estabelecidas, nos dispensaria de lutar e de buscar a autotransformação. Não é essa a utopia possível. Os efeitos de sentido ecoados de “Tatuagem” falam-nos de um futuro que se ergue hoje mesmo e que é forjado na luta cotidiana que precisamos empreender para ter direito aos nossos corpos, sejam eles como forem; direito aos nossos prazeres, sejam eles com quem forem; direito aos nossos amores e afetos, sejam eles para quem forem. Falam de um futuro que se constitui na luta que hoje mesmo fazemos para denunciar o regime machista, racista, heterossexista e homofóbico/transfóbico que tem, cada vez mais, sentenciado milhares de vidas ao extermínio e expurgado de nós o direito às experiências com o corpo e com o sexo da forma como queremos e inventamos para nós. Falam de um futuro que é produzido agora e que instaura um fazer político que se materializa no próprio corpo, em seus usos e na forma como o manifestamos publicamente. É desse futuro, portanto, que as ressonâncias de “Tatuagem” podem falar a nós. De um futuro que se faz no aqui e agora e que toma o corpo – e seu escândalo – como nossa arma de guerra. O corpo escancarado em

pelo – e a contrapelo – para que desse movimento venha à tona a vida em carne viva, a vida-outra, a vida livre. A liberdade, como modo de vida, não é algo dado. É preciso conquistar. É um tornar-se. É, como nos diz Foucault, um processo criativo, eminentemente marcado pela maneira como vivemos nossos corpos, nossos desejos, bem como pela forma como nos relacionamos com o sexo:

A liberdade é algo que nós mesmos criamos – ela é nossa própria criação, ou melhor, ela não é a descoberta de um aspecto secreto de nosso desejo. Nós devemos compreender que, com nossos desejos, por meio deles, instauram-se novas formas de relações, novas formas de amor e novas formas de criação. O sexo não é uma fatalidade; ele é uma possibilidade de aceder a uma vida criativa. (FOUCAULT, 2004, p. 260).

Assim, o filme “Tatuagem” parece indicar que é justamente por meio de como coletivizamos e escandalizamos nossos corpos, bem como pela forma como desestabilizamos seus lugares interditados – como o cu, por exemplo – que poderemos criar novas possibilidades de ação ético-política. Em outros termos, talvez seja justamente pela forma como vivemos nossos corpos e damos a eles um sentido de contestação política frente às convenções e normas que nos hierarquizam e identificam que possamos nos reinventar na vida-outra ou na vida vivível (SIERRA, 2013). A noção de vida vivível assinala a possibilidade de pensar, no presente, formas de vida que, de alguma forma, promovem um questionamento da ordem de gênero/sexual estabelecida por meio de uma reconfiguração dos limites do corpo, de seus usos e de suas práticas, de modo a criar, como diz Foucault em seus últimos escritos, um trabalho ético/estético de transformação sobre si mesmo.

Isto significaria a chance de uma nova maneira de viver, ainda impensada e imprevisível, a fazer borbulhar um novo experimento de

vida, a vida vivível. Tal como no filme “Tatuagem”, a vida seria algo que em muito se aproximaria da ideia de vida cínica descrita por Foucault (2011). Nesse sentido, talvez fosse possível pensar uma atualização do cinismo à medida que a ideia de manifestação da verdade se faz por meio de uma atitude escandalosa do corpo. Essa atitude – também por meio do escândalo do corpo vivo e da extração de novas práticas e prazeres desse mesmo corpo – pode ser entendida como aquilo que é capaz de fazer irromper, tal como no cinismo, outras maneiras de viver a vida, bem como lançar um pensamento contra si próprio, contra o conforto de nossa própria vida abnegada e bem comportada, algo que nos faria, continuamente, ao menos, desconfiar de nós mesmos, de quem somos, de nossas identidades, de nossos desejos.

Diante disso, o grande desafio ao qual o filme “Tatuagem” nos convoca é justamente o de mostrar que aceder a uma vida criativamente livre exigirá de nós um exercício cotidiano. É pôr o cu à prova todos os dias. É acordar, a cada amanhecer, de cu escancarado para que, assim, tenhamos a chance de, ao escandalizar nossos corpos, romper com o regime patriarcalista, heterossexista, machista e homofóbico/transfóbico mantenedor das convenções sociais, morais e religiosas que nos sufocam e normalizam. É, a cada dia, exercitar a criação de formas de vida coletivizadas numa luta que se inscreva não apenas contra as formas de dominação e exploração, tão em certa medida fetichizadas hoje em dia, mas também – e sobretudo na atualidade – contra as formas de sujeição de nossos corpos (FOUCAULT, 1995), dos nossos cus, das nossas vidas.

Uma luta, enfim, que possa provocar uma espécie de distensão, um estiramento em relação aos mecanismos de captura que governam corpos e condutas, bem como possa nos fazer ensaiar uma outra constituição ético-política. Uma luta que nos arremeta a outro estado conosco mesmos, capaz, em toda sua força criativa, de nos dar condições de inventar, por meio do escárnio, do riso, do deboche, outros modos de vida e de ação política.

Nota 2 – Loucura e o escândalo da verdade em “Estamira”

Estamira Gomes de Sousa foi catadora do Aterro Metropolitano de Jardim Gramacho, o maior lixão a céu aberto da América Latina, na Baixada Fluminense, na cidade do Rio de Janeiro, e morreu, aos 70 anos, em 2011. Foi diagnosticada como doente mental. Laudaram-na como portadora de uma loucura crônica. O fotógrafo-cineasta Marcos Prado a encontrou em 2000, quando estava envolvido, desde 1994, num projeto fotográfico em Gramacho, registrando aquele cotidiano, aquele cenário e aqueles seus personagens, trabalhadores que catam, do lixo, a vida. Foi então que, num filme nominado “Estamira”, Marcos Prado (2004) documentou as profundas difrações e a impressionante lucidez da catadora-desatinada. É esta a mulher que assim enuncia: “A minha missão, além d’eu ser Estamira, é revelar a verdade, somente a verdade. Seja mentira, seja capturar a mentira e tacar na cara [...] Não tem mais inocente, não tem. Tem esperto ao contrário, esperto ao contrário que tem [...]”.

Ante a tanta psiquiatrização da vida, as lentes de Marcos Prado ousaram capturar outra coisa: um discurso-em-poesia, um dizer-em-coragem, uma alma-em-franqueza, um corpo-desafiador dos poderes. Nisto que faz um filme valer à pena, está fundamentalmente o fato de que este não é um documentário que, de modo presunçoso, coloca-se como quem dá voz à Estamira, nem tampouco comete “a indignidade de falar pelos outros”², mas, ao contrário, é uma obra que se abre ao dizer desta mulher que, já dona de sua palavra, oferece-nos, ela própria, através do Cinema, uma abertura ao devir.

Estamira é essa mulher que, menina, foi violentada pelo avô e, depois, teve seu corpo arregaçado, estuprado, dilacerado e descartado por uma secular e autorizada invasão heteromasculina. Pelo machismo nosso de todos os dias, foi ofertada à prostituição e foi traída. Tanta dor

² Numa conversa entre Michel Foucault e Gilles Deleuze, transcrita num texto intitulado “Os intelectuais e o poder”, Deleuze, em certo momento, diz a Foucault algo de muito bonito: “Na minha opinião, o senhor foi o primeiro a nos ensinar alguma coisa de fundamental, tanto nos seus livros quanto em um domínio prático: a indignidade de falar pelos outros” (DELEUZE; FOUCAULT, 2010, p. 40).

não se aguentou e transbordou. Estamira foi, então, internada, psiquiatrizada, farmacologizada. Se construímos uma cultura que tem legitimado a violência, a violação e o assenhoramento dos corpos das mulheres, que tem legitimado o heterossexismo e o estupro, que tem perpetuado as desigualdades sociais, o racismo, a degradação humana e do planeta em nome do dinheiro, a medicalização dos corpos, o cientificismo, a hipocrisia de nossas religiões cristãs, é justamente tudo isso – sacramentado pela nossa moral – que Estamira torna intolerável e esbraveja na praça pública de Gramacho, lá onde está todo mundo, porque é lá onde está o transbordo, a reunião daquilo que “sobrou” de todo mundo. E, por meio de enunciados que tiram dos trilhos a nossa lógica, ao “tacar em nossa cara” tanta mentira naturalizada, “taca” também, afrontosamente, uma verdade ético-política manifestada em sua própria existência.

Estamira, destemidamente, em sua objetificação-transtornada, traz o falar visceral para desnaturalizarmos o funcionamento, por exemplo, desta abundante estratégia de psiquiatrização dos corpos. Desse modo, entendemos que Estamira nos provoca o pensamento acerca dos sentidos que podem trazer a noção de estética da existência como condição ética, ou seja, como aquilo que está atrelando o si mesmo à palavra que enuncia e que somente isto pode autenticar a busca pela autonomia e as práticas de liberdade. Estamira, essa do dizer franco, essa do verbo valente, essa contracondutora dos poderes (médico, pedagógico, econômico, religioso) que sustentam a racionalidade governadora de nossos corpos; esta mesma, Esta-mira, faz acontecer, queremos arriscar, um aceno parresiástico cínico em nossa contemporaneidade e isto, parece-nos, pode contribuir para uma reflexão sobre nossa atualidade ético-moral.

Neste espectro parresiasta, enfim, é que consideramos a figura de “Estamira” uma força crítica aos saberes instituídos e aos poderes dominantes que têm regido nossa relação com a verdade, especialmente com um tipo de verdade que tem medicalizado e psiquiatrizado por demais as nossas vidas. Estamira atira-nos, numa autenticidade desvairada e dasaforada, a palavra-outra que é seu

próprio ato de vida. Desse jeito estamírico – bombástico e metralhador –, é capaz de fazer atravessar em nós a verdade que tanto quer revelar-nos e, portanto, a aposta é que, na atitude de Estamira, temos um traço contemporâneo da parresia, notadamente advinda do Cinismo. Mas por que esta tentativa de aproximação entre “Estamira” e o Cinismo? Ora, parece-nos que Estamira, chegada a nós através do Cinema, em todo o seu prenúncio cínico e em toda a sua infâmia, produz contestações em nossa gramática moral de sujeitos modernos e têm tornado intolerável a nossa experiência de si e do outro tão atrelada à régua da Norma e dos velhos-novos códigos de normalização. Neste sentido, se talvez ouvíssemos Estamira e se talvez ousássemos estamira-outra, poderíamos ver germes de um novo modo de existência.

É, pois, então, na ética cínica, que respiraria, a nosso ver, Estamira, a catadora-delatora, a louca-constrangedora, a transtornada-cínica, aquela que denuncia na própria vida muito de nossa hipocrisia moral e social. Tal como expõe seu corpo à contaminação do lixo que manipula, Estamira também mete as mãos nos detritos de nossa existência. Com isto queremos dizer que, no fervilhamento do gigante e fétido chorume de Gramacho, o grande jardim-monturo que acolhe os dejetos da vida na cidade, há o transbordamento de Estamira cultivando e exigindo uma experiência ética de pertencimento e liberdade para muito além dos reclames neoliberais de liberdade contentados em ser mera experiência econômico-jurídica. Em Estamira, temos um verbo-imagem e uma imagem-que-verbaliza. Em Estamira, há uma existência corporal como ato escandaloso de enunciação da verdade e, assim, o convite é pensarmos como esta relação – o verbo que se faz carne, a palavra encarnada, a imagem que verbaliza-se, a discursividade do corpo – pode promover deslocamentos nas percepções sobre nossa própria experiência. Isto significa lançar-se aos perigos de perceber a potência ético-política que se movimenta no filme.

Como que personagem do cenário apocalíptico de “Sétimo Selo”, de Ingmar Bergman, numa elaborada e impactante fotografia em preto e branco, Estamira – a discursividade de um corpo e de um modo de

vida – nos é apresentada numa espécie de prólogo cinematográfico. Há memórias de seu “jardim”: objetos-decoração que têm a marca de seu suor e de seu olhar estético, recolhidos em sua labuta no lixão. Há a mão-da-louca, o olhar-em-delírio. Há o longo caminho errante da catadora, cruzando com imensos caminhões de lixo, sobrevoada pelos urubus. Há o encontro companheiro com os cachorros moradores do aterro. Há um corpo que carrega uma mochila e sua indumentária-lixeira. Há seu despimento ao ar livre, no local público do lixão.

Há o rosto do cão e há o rosto da mulher. É assim que vamos assistindo Estamira empoderar-se em sua vida-cão. E é assim, porque chegada ao grau de animal, expondo-se publicamente, que vamos sendo arrombados, dinamitados pelo verbo contundente e esbravejador, mostrando-nos o que é realmente indispensável, ao mesmo tempo em que denunciando os excessos, os esbanjamentos, o consumismo, o descuido para com o mundo: “Isso aqui é um depósito dos restos. Às vezes é só resto, e às vezes vem também descuido. Resto e descuido”. Vida desapegada e desgarrada. A verdade estamírica pode ser exposta porque nada há a perder.

Figura 3: Cena de “Estamira”



Fonte: *Frames* do documentário “Estamira”

Figura 4: Cena de “Estamira”



Fonte: *Frames* do documentário “Estamira”

Em “Estamira”, é pela linguagem da loucura, de conexão mítica, que nossa racionalidade, nossa sensatez, nossa lógica cartesiana, a nossa presumível sanidade é devassada. Estamira, por tudo que diz, na vida-rude que, “ciente sentimentalmente”, escolhe, que livremente assume, cospe em nossa cara quem é que está na condição alienada: “Vou explicar pra vocês tudinho agora, pro mundo inteiro. É, cegaram o cérebro, o gravador sanguíneo de vocês, e o meu eles não conseguiram”.

Na força de seu corpo-cão-feiticeiro, invocando e fundindo-se no cosmos e na natureza, Estamira, em toda a sua lucidez-alucinada, consegue envergonhar a nossa pretensão de lucidez e ensaia, para nós, um canto: “a tua lucidez não te deixa ver...”. Não se trata, neste filme, de uma idolatria da loucura, de uma estetização da miséria, mas justamente da crítica da produção da loucura e da miséria por um modo diferente de enunciação da verdade assumido por Estamira: o que está em jogo é uma espécie de encenação dramática do corpo em sua aparição ao mundo, diante dos outros. Encarnando a precariedade radical, é somente através do Cinema que podemos ver que esta mulher realiza uma forma de resistência ascética que é, ao mesmo tempo, um

repúdio a toda forma de conformismo, resignação, passividade, resiliência.

Diante da multidão de catadores, dispara: “Isso aqui é um disfarce de escravo. Escravo disfarçado de liberto, de libertado...”. Tal como as reações químico-orgânicas que fervilham a decomposição do lixo, Estamira, em seu dizer-verdadeiro, põe a nu a fabricação histórica da pobreza e do racismo, bem como é capaz de anunciar novas composições de vida-em-comum: “a igualdade é a ordenança que deu quem revelou o homem o único condicional, e o homem é o único condicional, seja que cor for. [...] mas eu não admito, eu não gosto que ninguém ofende cores e nem formosura”.

Por tudo isso, Estamira compreende as poderosíssimas estratégias discursivas, ou melhor, os jogos de verdade que nos atravessam, os quais ela nominará de “Trocadilo”, o poder da linguagem que tem constituído as verdades com as quais todos nós, sujeitos-modernos e tardo-modernos, temos nos olhado, olhado a alteridade e olhado o mundo. Podemos, assim, entender que o Trocadilo é a retórica médica, a retórica pedagógica da educação escolarizada, a retórica da ciência, a retórica midiática, a retórica religiosa, a retórica política dos nossos Estados e das nossas Instituições. Aliás, em todo o seu potencial cínico, é pela imagem do “Trocadilo” que Estamira mostra a quem se opõe com veemência, quem é o seu inimigo, a quem está afrontando, o que está sob seu furor provocativo e contestatório. Estamira, então, nada mais faz do que denunciar os artifícios retóricos deste “Trocadilo safado, canalha, assaltante de poder, manjado, desmascarado!”.

Estamira resiste, enlouquecida e corajosa, especialmente ao poder médico que a sentenciou numa identidade psiquiatrizada, tal como está enunciado no laudo mostrado no filme: “Atesto que Estamira Gomes de Souza, portadora de quadro psicótico de evolução crônica, alucinações auditivas, ideias de influências, discurso místico, deverá permanecer em tratamento psiquiátrico continuado”. Há na memória de Estamira as marcas de um tempo em que a loucura foi confinada pelo olhar e prática médica. O corpo de sua mãe também fora alvo do poder psiquiátrico. Todavia, há uma clivagem, um deslocamento entre

os exercícios do poder incididos sobre o corpo-enlouquecido de sua mãe realizados através de internação, eletrochoques, camisa de força. “Estamira” habita o tempo – o nosso tempo – em que os cortes do poder psiquiátrico em seu corpo são exercidos nas ruínas dos muros tombados dos manicômios, a partir dos quais este mesmo poder tem edificado, agora, o albergamento dos sujeitos da desrazão na recauchutagem sociopolítica do sujeito-de-direito e de uma nova forma de cárcere – o Identitário *DSMizado*. Todavia, sua atitude é a da resistência ferina e verdadeira, concentrando uma potência crítica que é, em suma, uma contundente recusa aos empreendimentos de psiquiatrização e de psicofarmacologização de seu corpo:

Entendeu agora? O tal do Diazepan. Não, eles vai lá, só copeiam. Uma conversinha qualquer e só copiar e toma. Quê que há? Ah, isso não pode, não, não senhor [...] Fica seviciando, dopando, vadiando pra terra suja, maldita excomungada, desgraçada, mais ainda. Quê que há? Manjado, desmascarado, desgraçado. Porra. Aí ó, tudo quanto é remédio que ela passou pra mim eu bebi. A quantia. Os limites. Toda coisa tem limite. Esses remédios são da quadrilha da armação do dopante, pra cegar os homens, pra querer Deus, Deus farsário, entendeu? Esses remédios são dopantes pra querer Deus farsário, entendeu? Ela falou que Deus livrasse ela, o Trocadilo é ela! (ESTAMIRA, 2004).

Figuras 5, 6, 7 e 8: Cenas de “Estamira”



Fonte: *Frames* do documentário “Estamira”

Ressaltamos uma vez mais que este modo de “ler” o filme não significa, em hipótese nenhuma, uma decalcagem entre o cinismo na Antiguidade Grega e a contemporânea “Estamira”, mas, compondo com Frédéric Gros (2011, p. 311), defendemos que nela faz-se notar vestígios de “um modo de vida que está em ruptura”. Nela está o rastro do corpo “tendendo ao sujo”. Sem dúvida, a reconhecemos pela manifestação de sua franqueza incondicional: “sua linguagem é áspera, seus ataques verbais virulentos, suas preleções violentas”. Fazendo aliança de vida com o imenso depósito de nosso lixo, Estamira traz o traço daquele que “veste um manto velho que lhe serve ao mesmo tempo de cobertor, leva uma simples mochila, anda descalço ou de sandália, empunha seu cajado de andarilho e de praguejador”. É vida carnavalizada. Não tem pudor. Estamira é o aceno contemporâneo da “expressão manifesta de uma provação da existência pela verdade”.

Traz um gesto trans-histórico da atitude provocativa do dizer-verdadeiro encenada numa vida-cão.

É assim que, para nós, está dada a matriz de leitura destes rastros da parresia cínica em Estamira, rastros estes que em muito podem dizer-nos sobre a possibilidade que temos de estetizar não apenas objetos, mas, sobretudo, a nossa própria existência, fazer da vida uma obra de arte. Mas, se tanto expõe-se aos riscos da contaminação e da rejeição, se faz renúncia ao conforto, coloca-se ao relento, transborda-se nos surtos, de que maneira entender Estamira como aquela que esteticiza a existência? Talvez seria melhor entender que se estética da existência passa pelo cuidado de si, este o é, muito mais, um inquietar-se consigo mesmo, um ocupar-se consigo tentando construir uma vida bela, justa e coerente para oferecê-la a si mesmo e ao outro. E esta é, sem dúvida, a atitude de Estamira, seu modo de vida.

O tema da estética da existência já está em Foucault desde os volumes II e III da “História da Sexualidade”, e diz respeito a um apelo de uma invenção de si buscando ressonâncias na moral antiga. A estética da existência demarca um trabalho de subjetivação que, na condição de uma prática ética, significa, a um só tempo, tanto a realização de uma crítica do mundo existente, quanto o convite a construir um mundo-outro. Se “Estamira” denuncia os “copiadores” na escola e na medicina; se ela esbraveja contra o “trocadilo farsário”, é porque ela está denunciando esta nossa moral moderna. Para nós, então, o fato de trazer à tona o argumento de uma estética da existência inspirada nos gregos, através de “Estamira”, quer significar a busca por respiros que estejam além da produção de subjetividade asfixiante de nossa época. Neste encontro com a história dos antigos, talvez localizemos aquilo que não estamos enxergando: mais do que fazer da vida um problema jurídico, lutando por sermos tutelados por regramentos externos, sejam estes na forma de leis, sejam estes, sobretudo, pela reafirmação incansável da Normalidade, tal como nossas sociedades têm feito, falta-nos tomarmos a vida como um problema ético, implodindo os jogos de verdade que sacralizamos e aprendemos a tornar inquestionáveis.

Em suma, desse modo, coloca-se uma exigência de transformação subjetiva, de uma escultura do eu que, necessariamente, implica a tessitura de uma experiência nova da vida em comum. As câmeras do Cinema puderam nos dar esta-mira: a mulher que encarna a força e a autenticidade parresiasta do dizer verdadeiro, franco e publicamente destemido. Estamira questiona a ordem psi deste tempo por meio de uma escolha ética que modifica o viver consigo mesmo e o viver-em-comum, que esbofeteia nossa assepsia, expõe a hipocrisia de nossa herdada moral cristã, põe a nu as violações do corpo da mulher, o estupro, a produção das desigualdades. Também revela a inautenticidade das relações pedagógicas que temos produzido em nossas escolas: “Vocês não aprendem na escola, vocês copiam, vocês aprendem é com as ocorrências. Eu tenho neto com dois anos que já sabe disso. Tem de dois anos ainda não foi na escola copiar hipocrisias e mentiras charlatais”. Escolhe o lixo, porque é do meio da podridão e da injustiça que se vai escancará-las, e é em meio ao lixo que ensaia outros modos de amizade, de vida em comunidade, mais solidários e sinceros, uma vez que “se o corpo é o lugar privilegiado de inscrição de múltiplas formas de sujeição e violência na cidade, seja então o corpo uma arma de combate político cotidiano por novas possibilidades de existência e de circulação em comum na cidade” (CÉSAR; DUARTE, 2014, p. 409-410). Empodera-se na abjeção, assume a loucura consciente para fazer um trabalho ético/estético sobre si mesma, à revelia da psiquiatrização e da farmacologização de sua psiquê. Estamira resiste e nos ensina que “onde o poder se aplica à vida, a vida inova; onde o poder assujeita a vida, ela resiste estabelecendo uma estratégia que é, ao mesmo tempo, ontológica e política: uma criação, uma ampliação do ser” (REVEL, 2011, p. 151). Ao manifestar a resistência expondo seu próprio corpo, expondo sua dor e uma veridicção de si fora dos esquemas legitimados, transgride e anuncia uma outra vida possível, embora, em nossa covardia e comodismo, isto pareça-nos insuportável.

Referências

CÊSAR, Maria Rita de Assis; DUARTE, André de Macedo. Michel Foucault e as Lutas Políticas do Presente: para além do sujeito identitário de direitos. **Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 19, n. 3, p. 401-414, jul./set. 2014.

DELEUZE, Gilles; FOUCAULT, Michel. Os intelectuais e o Poder. In: FOUCAULT, Michel. **Ditos & Escritos**. v. IV. Estratégia, Poder-Saber. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, p. 37-47.

ESTAMIRA. Direção: Marcos Prado. Produção de Marcos Prado e José Padilha. Brasil: Zazen Produções, Prefeitura do Rio/Culturas/Rio Filme e Europa Filmes. 2004. 116 min. Color. Som. DVD.

FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: RABINOW, Paul; DREYFUS, Hubert. **Foucault. Uma trajetória filosófica**: para além do estruturalismo e da hermenêutica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 231-249.

_____. Michel Foucault, uma entrevista: sexo, poder e a política da identidade. **Revista Verve**, São Paulo, n. 5, p. 260-277, 2004.

_____. **O Governo de si e dos outros**. São Paulo: Martins Fontes, 2010a.

_____. **A hermenêutica do sujeito**. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010b.

_____. **A coragem da verdade**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

GROS, Frédéric. Situação do Curso. In: FOUCAULT, Michel. **A coragem da verdade**. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. 301-316.

REVEL, Judith. **Dicionário Foucault**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

SIERRA, Jamil Cabral. **Marcos da vida viável, marcas da vida vivível**: o governmento da diversidade sexual e o desafio de uma ética/estética pós-identitária para a teorização político-educacional LGBT. Tese (Doutorado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013.

TATUAGEM. Roteiro e Direção: Hilton Lacerda. Produção: João Vieira Jr., Chico Ribeiro e Ofir Figueiredo. Brasil, Recife: REC Produtores Associados, 2013. 105min. Som. Color. DVD.

Capítulo 6

Caleidoscópio e voragem de “Cronicamente Inviável”

Pedro Plaza Pinto

Intróito: problemas de identificação e recuo frente ao narrado

“Esqueci de deixar o dinheiro da faxineira!”. É a primeira fala de “Cronicamente Inviável”. A lembrança súbita é um divisor de águas nas dinâmicas de identificação do filme e toca na operação política de provocação pelo jogo da narrativa: o que implica o gesto? Quem com ele se identifica? A resposta da narração do não é direta nem linear, dada a desconfiança, crescente ao longo do filme, da narração sobre o narrado.

O primeiro dito do filme pertence à personagem Maria Alice (Betty Gofman). Ela está sentada à mesa do fino restaurante de seu amigo Luís (Cecil Thiré). “Mas também com a quantidade de trabalho que eu tenho quando eu venho a São Paulo... é uma loucura!”. Uma pausa dada no olhar da personagem informa sobre o ato reflexivo imediato: ela pensa sobre o que falou e acrescenta, gesticulando com uma taça na mão:

Ah, desculpa esfarrapada, né? Humm.... Desculpa nada, isto é falta de respeito. Imagina, se eu trabalho muito! E a faxineira, que trabalha oito horas por dia limpando a sujeira dos outros e não tem tempo nem de limpar a sujeira dela própria e dos seus filhos... que são muitos.

Maria Alice é a voz da consciência burguesa apreensiva, preocupada com as relações sociais, mas que não sai de seu lugar. As observações preconceituosas destoam da sua preocupação social, ou melhor, a complementam dentro do gesto autocrítico. O espectador está colocado de imediato frente a uma opinião: qual é a sua posição? Em que grau há identificação com a situação? Continuemos esta introdução com a análise da sequência inicial.

O jantar termina e ao final vemos os empregados Waldir (Cosme dos Santos) e Jair (Leonardo Vieira) levando o lixo para fora e colocando num latão. Eles se retiram e um plano geral se fecha sobre o conjunto dos latões nos fundos do restaurante. Entram em cena dois maltrapilhos, que examinam o conteúdo das latas de lixo. Um novo corte reduz a escala e mostra os famintos comendo as sobras do restaurante. São as sobras de Maria Alice? Alguma aversão pode tisonar o espectador, também fruto das dinâmicas provocativas do filme: há identificação em segunda instância? As figuras dos “mendigos” na tela retrabalham as opiniões anteriores, corporalizando o que era apenas ideia ou juízo. Uma voz irrompe: “É muito explícita esta cena. Não seria melhor fazer de uma forma mais adaptada a realidade?”. Que voz é esta? A configuração do quadro indica ser uma voz ainda acusmática, *voz-over* que não participou da dinâmica da cena. É um observador extra-diegético? As relações entre *voz-over* e cena são cruciais para compreendermos quais são os graus de onividência, onipotência, onisciência que uma voz possui sobre o narrado (CHION, 2004, 2011). A voz é um ser complicado e delicado. Define-se, a partir dela, como se elabora aspecto, distância e modo da narrativa de muitos filmes.

A emergência desta voz sem corpo no começo de “Cronicamente Inviável” torna complexa a “turbina das opiniões” frente à delicada questão em jogo, da diferença e do antagonismo social. Um som de freada de carro marca o corte para uma rápida fusão em tela preta. Já está claro que há uma estratégia de desafio e interrupção. A cena se repete com algumas alterações: desta vez o empregado leva um prato na mão depois de ter deixado o lixo nos latões. Ele se senta na soleira da porta, ao lado dos latões, e assobia para um cachorro que entra no

quadro e come no prato colocado no chão. O que se repete é a entrada dos maltrapilhos, que desta vez são rechaçados pelo chefe de cozinha: “Ou, 'vam'bora'. Fora daqui, 'Vâmo, vâmo...' pode comer resto não!”. O recuo reelabora a situação e acentua o artificialismo, num procedimento que lembra o distanciamento brechtiano. Outra fusão em tela preta nos leva de volta para dentro do restaurante, numa repetição da primeira fala do filme por Maria Alice, com desdobramento muito breve: “Th... esqueci de deixar o dinheiro da faxineira, coitada! Tudo bem, né? Semana que vem eu pago”. Todos continuam a comer calmamente, sem outros comentários de Maria Alice.

O jantar é reencenado, portanto, com a mesma fala, mas sem desdobramentos das expressões de uma má consciência. Há a instância superior que pautou todo o intercurso e procurou demonstrar que a cena estava “muita explícita” e questionou sobre o poder de melhor adaptá-la à realidade. No caleidoscópio de vozes de “Cronicamente Inviável”, é esta voz, provisoriamente sem corpo, que referencia as sínteses e reconfigurações das cenas e parece tudo saber. Trata-se, como será mostrado mais adiante no filme, da voz do intelectual, professor e antropólogo Alfredo Burch (Umberto Magnani). Desde já está colocado o problema da personagem: a fenda entre o que se mostra e o que é o “mais real”.

Tendo em vista tais elementos de identificação e de suspeição que se apresentam desde a primeira sequência, o objetivo deste artigo é examinar as formas de ligação entre narração e narrativa na construção realista de “Cronicamente Inviável”. A principal conexão é formada pela injunção da voz do personagem Alfredo Burch nas cenas como comentador ou narrador. Outra forma de conexão diz respeito à categoria do *gestus*, definida por Benjamin (1996) na sua análise do teatro de Brecht como expressão fixada, eventualmente entremeada por pausas, *tableau*: “O teatro épico é gestual. [...] O gesto é o seu material, e a aplicação adequada desse material é a sua tarefa” (BENJAMIN, 1996, p. 80). Este tipo de figuração comparece no filme em questão como refluxo autoreflexivo, quase sempre pontuado pelo som na montagem.

Os modos de estabelecimento das relações entre vozes, sons, corpos e cenas expõem uma forma contraditória de realismo cinematográfico em “Cronicamente Inviável”, lastreada na suspeita e nos paulatinos deslocamentos que geram incômodo e estranhamento no espectador¹. O (des)encontro entre observação e realidade é operado seguindo a estratégia de produção de uma diegese de caráter totalizante e generalizante: fala-se do Brasil e da situação brasileira na virada do último século, no contexto das efemérides dos “500 anos” (Cf. CASTRO, 2000). O palco histórico de violência contra indígenas em luta por uma memória nacional da dominação gestou um fenômeno que o historiador José Murilho de Carvalho (2000a, 2000b) definiu como o “ovo da serpente”, sintoma de uma onda autoritária que ocorreu na repressão aos povos originários nos protestos em Porto Seguro-BA no dia 22 de abril de 2000.

A análise fílmica é aqui mobilizada para a leitura de um drama no qual se observa a intrusão de elementos da forma épica. Propomos o exame da expressão desta forma narrativa que apresenta as contradições nacionais e as projeta sobre narração e personagens, diferenciando-os conforme o nível e a possibilidade de apreensão dos dilemas da transparência que o antagonismo social perpetuou em uma nova onda local de violência.

A cicatriz de Alfredo: um narrador desautorizado?

O movimento do personagem de Alfredo Burch no filme colocará o espectador em constante desconfiança em relação a esta instância de narração. Já na primeira parte do filme a sua opinião e o seu trabalho de intelectual são colocados sob suspeita – num programa de televisão, o seu livro “Brasil ilegal” é discutido. Há unanimidade entre os participantes de que é um trabalho desqualificado. Na segunda parte da narrativa, Alfredo ganha o golpe mortal na usina das suas opiniões,

¹ Examinamos, em outro escrito, aspectos deste incômodo na fortuna e recepção crítica do filme (PINTO, 2013).

pois descobrimos afinal que ele “complementa” o seu orçamento traficando órgãos. O quebra-cabeça se fecha: malas, viagens, contatos; Brasil de norte a sul. Trataremos deste choque no eixo da narração como a ferida-cicatriz de Alfredo: metáfora da desautorização, elemento que redimensiona a narrativa em sua problemática, chave para a intrusão do passado no presente em sobreposição. Vejamos como aparece definitivamente a desautorização na segunda parte do filme, quando o antropólogo viaja até Rondônia. Alfredo manquitola machucado na perna. Ele está em Bom Futuro, Rondônia. Porcos disputam alimentos no meio da rua; crianças brincam. O intelectual está ferido e se dirige a um centro de atendimento local para perguntar sobre um voo ou um caminhão para ir embora. Mas não é possível sair de Bom Futuro porque é época de queimada e a ponte está quebrada. Alfredo está preso num fim de mundo, um verdadeiro inferno por onde circula, uma terra devastada. Este cenário lembra, por semelhança, a alegoria de “Latitude Zero” (Toni Venturi, 2001): lugar nenhum e todos os lugares; *locus* de uma subjetividade em choque. Ouvimos a sua voz enquanto ele passeia e se senta sobre um monte de toras de madeira:

A realidade não interessa às pessoas. Não adianta mostrar nada de real para elas. Elas vão sempre encarar tudo como ficção. Para que perder tempo interpretando a realidade para as pessoas entenderem? Só para fingir que eu entendo melhor? Melhor só registrar os fatos e deixar a interpretação para depois. Assim pelo menos posso fingir cada vez de uma forma. Cada vez arrumar a realidade de um jeito, de acordo com o poder momento. Ou eu nunca interpretar os fatos, o que seria perfeito. Registrar os fatos. Nada mais. (Cronicamente Inviável, 2000).

As dinâmicas realidade-simulação, verdade-fingimento, registro-

interpretação adquirem aqui um atravessamento fundamental para a narração de “Cronicamente Inviável”. Forma e conteúdo do filme se encontram quando esta matéria narrada reflete a dúvida do espectador: é possível confiar na pertinência das observações de Alfredo? Para os mais perspicazes e desconfiados, a charada está resolvida: a sua chegada a Porto Velho já indicara. A cena mostra Alfredo com a sua tradicional mala desembarcando em um aeroporto. Um homem o recebe e pergunta como foi de viagem e se ele trouxe os rins. Um corte nos mostra uma queimada e a legenda “Rondônia, região norte”. A sonoridade expressa um tom sóbrio e solene: um sino intermitente, o som de uma ave que lembra um corvo, o som do vento e de final de fogo. Entre a mostra do inferno e a contextualização, os mais desconfiados já perceberam qual é a real atividade de Alfredo em suas perambulações pelo Brasil.

A cena que se segue mostra Alfredo ao lado de um homem que escuta um radinho. Ouvimos a música erudita que marca momentos críticos da consciência tagarela do antropólogo. Ele faz um gesto para o rapaz e pega uma câmera fotográfica. Um corte nos mostra o rapaz bem próximo, Alfredo no extra-campo. Vemos o reflexo da luz do flash fotográfico. Outro plano nos mostra Alfredo tirando outra fotografia e novamente o flash relampeja. “Ouvimos” o seu pensamento: “Registrar os fatos. Nada mais”. Após o sorriso em direção ao retratado, ele guarda a câmera expressando uma certa melancolia, acentuada pela música e pela gestualidade. Um *insert* nos mostra a sua ferida supurada, visão repugnante.

Entretanto, a ideia de registro vale não só para os fatos ou para a fotografia, mas para a própria voz. No início do filme, só colamos definitivamente voz e corpo quando vemos o intelectual numa praia de Salvador falando num mini-gravador. Mas há um hiato entre o que está sendo dito na cena e a voz fora de cena – voz de uma outra instância, mas ainda a fala do intelectual. A lacuna traça uma cisão entre o que Alfredo “diz em público” e o que ouvimos (seu pensamento? seu livro lido por ele mesmo?) na maior parte das aparições, uma voz que não participa da cena. Ora, é na trajetória da relação entre diegese e voz que

as questões vão recolocando-se – entre percurso e instante de imagem, há a dúvida que se repõe.

O passeio de Alfredo e a exibição das contradições da realidade são paralelos. Vejamos a última sequência onde o filme reencena – mediado pela voz de Alfredo – uma situação de reinvenção de um passado. Adam (Dan Stulbach) chega a São Paulo e está sendo admitido como garçom no restaurante de Luís. A primeira cena de Adam no “Pellegrino's” mostra Amanda (Dira Paes), a gerente, orientando-o sobre o modo de arrumação das mesas. A cena atinge um clima de tensão entre a gerente e o garçom iniciante quando ele diz: “Eu tenho certeza que você foi humilde o suficiente para aprender tudo o que São Paulo oferece”. A sequência seguinte começa com uma legenda numa paisagem de carvoarias: “Mato Grosso, região centro-oeste”. A música erudita – Bach – dá um tom solene ao *flashback* sobre a suposta origem humilde de Amanda, reconfiguração narrativa mediada pela voz de Alfredo. Um plano geral é seguido por um *travelling* que mostra crianças no trabalho sob o olhar de um capataz: o carvão é ensacado e a madeira é colocada para queimar. Entre elas há uma menina que o movimento de câmera acompanha. Entra a voz de Alfredo:

De novo? Mais uma infância destruída pelas maravilhas da escravidão? Esta, por incrível que pareça, foi a verdadeira infância de Amanda, a sofisticada e elegante gerente do restaurante do Luís. Mas inventar outro passado para Amanda, por exemplo, não chegaria nem a ser uma mentira. Se os operários franceses e padeiros italianos podem virar aristocratas quando chegam por aqui, Amanda também poderia passar a ser uma digna representante da aristocracia bucólica brasileira. Tradição aqui é uma questão de opinião. (Cronicamente Inviável, 2000).

O plano final da cena mostra a menina sentada sobre um monte de carvão com o rosto sujo de fuligem, com um forno como pano-de-fundo. Tradição, pela referência histórica a seguir, demarcada por Alfredo, refere-se à escravidão. Aqui, a "ferida" da desautorização do intelectual ainda não começou a se abrir e o espectador ainda dá fé às críticas de Alfredo. Ele se refere ironicamente à reconstrução fabular da diegese, refazendo o *flashback*: "Esta [...] foi a verdadeira...". Aparece uma cachoeira de uma chapada, desaparece a música erudita e entra, sutilmente, uma moda de viola que permanece nos planos seguintes. A música obedece, afinal, ao cariz que a voz de Alfredo quer dar à cena. Tudo parece dirigido pela sua voz; o cenário idílico está montado em uma realidade refigurada: "Então vamos lá. Eis a pequena Amanda. Filha da mais perfeita mistura de índios, negros, brancos e derivados. Crescida num lugar bem próximo da possível visão de um paraíso terrestre". *Close-up* no rosto da menina sendo penteada.

À ironia da voz subjaz uma expressão crítica sobre discursos nacionalistas de miscigenação. O plano final mostra Amanda infante debaixo da cachoeira enquanto a voz de Amanda adulta antecipa o corte para uma cena na mesa do restaurante de Luís no presente do relato, quando ela conta uma "lenda do cerrado" para Luís e Maria Alice. Há paralelo entre a dúvida imposta pela voz do intelectual e o tom artificial da lenda do sono de Deus como origem das árvores retorcidas do cerrado, comentada com ironia pelos amigos após Amanda sair de cena. Ela inventa uma tradição que se choca com a versão narrada na voz de Alfredo.

Afinal, as expressões da voz de Alfredo Burch já indicavam a dúvida reflexiva se pensamos na última cena do filme na qual há um corte entre duas narrações, uma parecendo restabelecer o sentido da anterior. Vemos o Pão-de-Açúcar, imagem cartão-postal do Rio de Janeiro. No plano geral, o único que não olha a vista é um homem de óculos escuros que abotoa o paletó. Entra em cena Alfredo Burch com uma maleta na mão. Entrega a maleta ao homem e se posta de frente para o Cristo Redentor. Vemos o Cristo após o corte enfatizado por um estalo ecoante. "Ouvimos" o pensamento de Alfredo ao som de uma

levada de bossa nova instrumental. A ironia das ações enumeradas e dos elementos fora da cena trazem um estranhamento da fala. Ruído e sons extra-diegéticos funcionam como pontuação:

Não é estranho que ele fique sempre de braços abertos? Pode dar a impressão que ele diz: venham de todos os cantos do mundo, homens de todas as raças, culturas e credos, e explorem sem piedade, toquem fogo em tudo. Não tenham respeito à terra, nem aos que viviam nela, nem aos velhos, nem às crianças. Venham e fodam tudo. (Cronicamente Inviável, 2000).

Um novo corte, marcado novamente por um som grave, faz um *close-up* do rosto do Cristo Redentor. Ouvimos ainda: “Esse excesso de compreensão pode acabar se transformando em cumplicidade”. Esta constatação redimensiona o estranhamento – Alfredo, afinal, tem contato direto com a instância narrativa por se colocar comentando ações presentes e passadas das outras personagens e de si mesmo?

Apenas o garçom Adam possui voz e ação autônomas em relação às observações de Alfredo. Cabe apenas acrescentar que o personagem apresenta um esquema comentário-ironia paralelo ao de Alfredo, aqui não examinado, com a diferença que Adam está numa relação terra-a-terra com a realidade que discute. No final, o personagem Adam se torna a expressão crítica da postura de Alfredo, uma vez que vai preso por agir coerentemente, de acordo com as dúvidas e opiniões que expõe. Ao contrário do intelectual, que se contenta em se apresentar distanciado, nos termos da “bela alma” que não aceita que o reconhecimento das redes intersubjetivas já a torna obra sua, na medida em que a compreende e dela participa².

² A análise da “bela alma” faz parte da retomada de Zizek da crítica hegeliana direcionada ao sujeito que se apregoa “fora do esquema”, Kant, no caso. Como nos diz Zizek: “A aparência da constatação dos fatos dissimula a cumplicidade, o consentimento ou a vontade ativa de endossar este papel e, dessa maneira, permitir à situação deplorada que se reproduza” (ZIZEK, 1991, p. 85).

Geografia em desconcerto, ressentimento nacional

São Paulo, Rio de Janeiro, Salvador, Mato Grosso, Porto Velho, Santa Catarina, Rondônia, Região Sul, Região Sudeste, Região Nordeste, Região Centro-Oeste. As cenas de “Cronicamente Inviável” procuram abranger um espaço territorial amplo e disperso. A geografia criativa de “Cronicamente Inviável”, entretanto, não trabalha somente com lugares espacialmente "reais", mas também com "ficcionalis" que a voz de Alfredo Burch convoca.

A primeira aparição destes lugares é a recriação do próprio restaurante “Pellegrino's”, logo no princípio, na alternativa “mais adaptada” à realidade, sequência já analisada no começo deste texto. Outro momento que explicita o privilégio da voz na polarização da narrativa ocorre na recriação da origem de Amanda – de menina explorada em carvoarias, ela passa a pequena herdeira das “mais autênticas” tradições do cerrado.

A última destas invocações intrometidas de Alfredo ocorre na segunda parte da história. A cena inicia-se referindo-se ao segundo (ou alternativo?) emprego de Amanda: agenciar grávidas e cuidar de crianças para adoção. No final, como sabemos, há a indicação que se trata de tráfico de órgãos. Mas, na cena, o espectador ainda acredita se tratar de um abrigo de adoção: vemos uma sala com vários berços com crianças. Amanda chega, fala com um bebê e inspeciona plaquetas nos berços. Ouvimos uma música de ninar que não está na cena: há um tom de ironia em toda a sequência que, em nenhum momento, fica sem esta música de fundo.

Entretanto, a principal operação de produção espacial do filme é aprofundar a observação pura e simples de locais desta geografia nacional. Vejamos a primeira sequência onde esta construção ocorre, ainda sendo a voz de Alfredo um objeto flutuante, poderoso, desencontrado do seu corpo. Ouvimos novamente a voz que já havia dominado a sequência anterior: “Uma perfeita forma de dominação autoritária”. Um corte nos mostra um jovem negro risonho pulando no meio da multidão, embalado pela música de carnaval. “A felicidade”, sentencia

a voz. Um plano conjunto nos mostra policiais com capacetes afastando a multidão a golpes de cassete. Ouvimos as ordens da polícia: “Atrás da corda! Vai! Vai!”. Um senhor de meia-idade aparece destacado num plano médio, numa postura de alheamento. É Alfredo Burch, o intelectual escritor de livros, cujos “pensamentos” continuam: “Mas é interessante como se insiste em criticar a Bahia. É claro que só é inveja da genialidade do projeto baiano”. É a primeira cena onde corpo e voz aparecem juntos, mas descolados.

A seguir, o discurso da felicidade dá lugar ao do trabalho, da liberdade de consumo, do progresso, da hegemonia sulista na identidade nacional, outra “perfeita forma de dominação social”, segundo Alfredo. De norte à sul, permanece a “dominação”.

O estúdio de TV é também um *locus* do filme, um espaço onde debate-se a pertinência das ideias do intelectual Alfredo Burch no seu livro “Brasil Ilegal”, momento quando o espectador conecta voz e corpo ao ver a imagem de Alfredo na contracapa do livro. É um debate que pauta toda a primeira parte do filme. Este é desfiado de forma quase afetada: uma “especialista do Banco Central” – segundo a legenda – faz pausas e trejeitos impostados e deixa ver a parte de trás do livro, que mostra a foto do intelectual que o escreveu.

Este *locus* da representação no filme, a televisão, também é encenado em uma cena de corpo abjeto mais ao final do filme – o pornográfico da sauna gay, também comentada pela voz de Alfredo. Vemos alguns rapazes vendo um filme pornográfico, masturbando-se nos bastidores, na espera para entrar em cena para o concurso “bumbum do ano”.

Na sequência que nos mostra a alternativa de “trabalho assistencial” de Amanda, vemos um jovem índio postado na frente de um pano azul. Ele olha para a câmera e aguarda; a banda sonora traz uma música que identificamos, pela sonoridade típica, como sendo de um grupo indígena. O rapaz está postado para um aparelho de registro e a cena impõe a ambiguidade de uma devolução do olhar. Um plano conjunto esclarece se tratar mesmo de uma filmagem: o menino agora está no canto observando um *câmera-man* registrando uma índia

vestida de empregada doméstica atrás de uma mesa com um jogo de chá. Uma televisão localizada à direita do quadro mostra a imagem que está sendo feita. Entra a voz de Alfredo e a música cai para BG: “Mas se quiséssemos inventar uma outra profissão para Amanda, não chegaria nem a ser uma mentira. Da mesma forma como não foi uma mentira inventar o seu passado bucólico”. Aqui, o espectador já não confia muito na voz de Alfredo: entre o “real” e a invenção, o que se destaca é a possibilidade de manipulação do relato.

Caleidoscópio de vozes: disjunção narrativa e terapia de grupo

Dentro do caleidoscópio das vozes de “Cronicamente Inviável”, um momento forma a figura perfeita do gesto de distanciamento implicado na imagem de um índio falando depois de outro apanhar. A cena faz parte do *ethos* instalado no contexto de comemorações dos “500 anos” e ocorre na primeira parte do filme, quando a representação televisiva mostra uma discussão sobre o livro de Alfredo Burch. Esta segunda opinião, de um índio, sobre o livro, se torna crucial para se compreender o momento de aparecimento deste personagem dramático que se destaca do mosaico de “Cronicamente Inviável”. O quadro nos mostra o mesmo programa de televisão que já aparecera e se estabelecera como um *locus* da narrativa.

A criação deste simulacro de estúdio de TV, o impossível da “televisão” na película cinematográfica, o irrepresentável em presença, promoveu uma certa hierarquia das falas: entre uma afetada “especialista” do Banco Central e a voz de Riparandi, um índio, há uma cisão. Esta cisão espelha, em seu movimento, a narrativa: 1º) alto grau de simulação com a mulher; 2º) forte e reconhecido tom documental com o índio; 3º) síntese de impostura na fala do suposto coordenador do Movimento Viva Rio, que vem a seguir. Conserva-se o fingimento na fala anódina do tal Marcos Rezende (Rodrigo Santiago) e denota-se a passagem para a segunda parte da narrativa, que faz o movimento ao contrário: documental de mendigos na rua; volta para a ficção

estabelecida; término na rua com mãe e criança no final do filme. É entre as margens documentais que há a síntese da narração de “Cronicamente Inviável”.

Por enquanto, a cena está com a voz de Marcos Rezende: ele fala sobre o homem cordial, sobre miscigenação, propondo que o brasileiro mostre a sua cara e a sua força na “sociedade de mistura de raças”. O Brasil é apresentado como “laboratório do futuro”, da “pós-modernidade”, como “profusão de culturas, de realidades, de raças”; “sem fronteiras”. Ele fala diretamente para a câmera, com um tom de voz pernóstico. Marcos mostra o livro de Alfredo, critica o autor e diz que “nós cariocas temos o papel” de garantir a preservação da identidade nacional. O que virá depois deste comentário ressignifica o filme: o caleidoscópio de vozes está agora em confronto direto com a situação de choque já construída.

A cena anterior mostrou moradores de rua comendo restos, em tom documental, imagens articuladas entre cartelas com uma mira de arma em contagem regressiva. Toda a história desenvolveu-se, portanto, como se a narração jogasse óleo na turbina de opiniões. Temos um mosaico de vozes que inclui as representações na televisão, a voz já examinada de Alfredo Burch, a voz paralela de Adam, a voz de Alice que não coube aqui examinar, a musicalidade que comenta as cenas e imagens documentais articuladas sob impacto negativo. Todavia, o que denota o conflito das personagens da pequena comunidade burguesa reunida em torno da mesa desde o começo do filme são as diferenças das falas no início e no final do relato do filme. Se o princípio é marcado por uma vivacidade de Maria Alice em face do seu repentino esquecimento, no final a amargura é quase melancólica.

O mosaico iniciara-se com a primeira cena do filme. Houve o dado do som dos garfos ainda nos créditos, quando apareceram os nomes dos atores, do diretor e o título do filme. O ambiente era o restaurante de classe média alta de São Paulo, o lugar de troca de impressões genéricas sobre o Brasil, nacionalismo, injustiça social etc. O ambiente rico e sofisticado do restaurante “Pellegrino's” foi o lugar de convergência dos lances e comentários desta relação entre classes

sociais: Adam fora contratado como garçom, a gerente Amanda lidou com os seus subalternos, o dono Luís assediou os seus “garçons de Curitiba”. As mesas do restaurante foram os ouvidos do espectador, analistas dos relatos contraditórios e opiniões duvidosas que os comensais desabafaram.

No mesmo esquema de “terapia do jantar burguês”, *a la* Buñuel, o início da segunda parte do filme nos mostrou Luís, Carlos (Daniel Dantas) e Maria Alice conversando sobre “contradição social”.

A cena anterior desenrolara-se no vestiário do restaurante, em plena continuidade temporal, e mostrou o chefe de cozinha, o cozinheiro e Adam falando mal da gerente Amanda. Ela chega no mesmo momento e ameaça o garçom. Adam termina desolado pela humilhação. O corte nos mostra ele entrando no salão das mesas; há música ambiente. Uma panorâmica acompanha: ele passa atrás da mesa onde está o dono do restaurante rindo e iniciando uma fala. A câmera estaca e observa o diálogo:

Ah, vocês complicam demais. Contradição social é mera questão de estilo. Se num país como o nosso fosse chique fazer uma só refeição por dia ao invés de três, a contradição social cairia porque a diferença entre aquele que não tem nada para comer e o que come bastante baixaria de três refeições para uma. (Cronicamente Inviável, 2000).

A observação de Luís é a expressão da razão cínica – as suas palavras equivalem a uma variação do totalitarismo típico que mostra a particularidade por trás da máscara ideológica e, mesmo assim, afirma os seus pressupostos. É o cinismo totalitário (Cf. ZIZEK, 1992, p. 59-62). A razão cínica não é ingênua, ela está perfeitamente esclarecida da falsidade, mas realiza a negação da negação. Neste caso, a “contradição social” é deslocada pelo “estilo” no país. Ele sabe que esta contradição pode ser vista na diferença entre a quantidade de

refeições por dia, mas mesmo assim afirma que se resolve o problema pela mudança na etiqueta de alimentação.

Maria Alice representa a consciência crítica e catastrófica. Ela acusa Luís de cinismo. Luís apenas responde: “É melhor do que lutar contra a fome e pela cidadania. Olha a revolução, hein!”. A ironia retoma o tom conservador e desinteressado dos seus comentários. Maria Alice já está irritada: “Você sabe muito bem que eu sou contra quem só fala. Você sabe muito bem também que eu acho que quem já tem um filho tem que fazer alguma coisa para este país”. Ela termina a fala e pega o garfo, reiniciando a refeição.

Carlos antes apenas observava e concordava com Luís em silêncio. Ele sai de seu silêncio conivente com Luís:

Maria Alice, você se sente tão boazinha porque você não briga com o *office-boy*, porque você trata ele bem [pausa]. Se você fosse realmente boazinha não pagava um salário mínimo de cem dólares para o cara se matar de trabalhar e se esborrachar de moto pela cidade. (Cronicamente Inviável, 2000).

Ela responde imediatamente: “Você acha melhor tratar mal, dar chicotada, colocar corrente?”. Carlos apela para um discurso supostamente esquerdista, encerrando a conversa com Luís rindo e Maria Alice parando de comer:

Maria Alice, eu vou falar numa linguagem que você entenda. Escravo é valor de uso; *office-boy* é valor de troca, mas é um mero fetiche de uma mercadoria como outra qualquer. (Cronicamente Inviável, 2000).

Carlos perfaz o esquema do hipócrita – a sua crítica mira tudo e todos, atingindo “todo mundo” e “qualquer um”, ele mesmo pela inclusão: trambique generalizado, “jeito brasileiro”, “todo o modelo

instaurado”, o ócio, a bagunça, a imobilidade. Vejamos uma cena anterior, ainda na primeira parte do filme. Carlos está no carro com Maria Alice. O plano é fixo dentro do carro em movimento, sem cortes. Ela o censura pelo tratamento dispensado à empregada, cena que analisaremos mais abaixo. Ele pratica uma direção ofensiva enquanto discursa. Ouvimos sua voz entremeada de freadas e fechadas no trânsito:

Não estou dizendo que a culpa é só dos empregados. É todo um modelo de organização instaurado. Todo ele voltado para um único objetivo que é o de gerar confusão suficiente para que não se possa fazer mais nada. Nos equilibramos no meio termo perfeito do ócio. Se fizer menos bagunça, ainda dá para trabalhar. Se fizer bagunça demais aí dá trabalho fazer bagunça. [...] Eu não tenho culpa se as leis, se o governo, se tudo foi construído para institucionalizar o trambique. Agora eu sou obrigado por lei a pagar quilos de impostos. Se eu por acaso procuro não pagá-los me escondendo atrás desta bagunça que não fui eu que criei, chamam a mim de trambiqueiro. (Cronicamente Inviável, 2000).

Já o final de “Cronicamente Inviável” retoma o início do filme pela presença das quatro personagens que atravessaram a película, cada qual com as suas idiossincrasias: Maria Alice, Carlos, Luís e Amanda. A cena é característica: o esquema mesa-divã/comida-análise se desenvolve novamente. Desta vez Carlos quase não fala – um acidente de táxi na cena anterior o deixou com um metal curando a fratura no queixo. Ironicamente, a cena inicia-se com a leveza da música “Dindi”, de Tom Jobim. Vemos um plano conjunto do grupo comendo.

Um corte nos aproxima da mesa: um garçom serve Maria Alice. Ela olha de cima abaixo para o garçom e solta um sorriso irônico assim que

ele sai. Carlos murmura algo. Luís entende e responde: “É. Ele também é de Curitiba”. Maria Alice, ainda rindo-se, acrescenta: “Você não tem jeito mesmo, né, Luís? E aquele outro lá, como é que chama?”. Ela refere-se ao tipo de rapaz preferido por Luís que vem do sul do país. A resposta de Luís é indicativa do seu estado de espírito: “Adam. Mandei embora. Devia ter mandado matar”. Estamos no final do filme e o balanço final é do ressentimento, figura narrativa federadora da expressão de muitos filmes brasileiros da década de 1990 (Cf. XAVIER, 2001, 2002).

Amanda diz que está desenvolvendo um projeto com extratos vegetais e que pretende atacar o mercado americano: “Quem sabe vocês não vão me visitar em Nova York? A gente há de convir que eles estão bem à frente no que diz respeito à preservação das minorias, não é?”. Luís responde: “Lá a violência é mais civilizada. Acho que eu também vou para Nova York”. Quando propõe o brinde, Luís esbarra em uma garrafa de vinho que cai no chão. Alice diz a fala fundamental do cinema recente: “Apesar de achar que o país está melhorando, eu entendo o seu ressentimento Luís”. Luís responde:

Não é ressentimento, é uma questão de sanidade metal. Você está me colocando neste papel porque eu falei em ir para Nova York, mas eu acho que o ressentimento é de vocês, por ficarem aqui. (Cronicamente Inviável, 2000).

O garçom está ao lado de Alice, recolhendo os cacos da garrafa, quando ela retruca: “Quem foi que te disse que a gente quer ir. Você não está entendendo nada Luís”. A síntese explícita sobre o ressentimento é feita por um anônimo, “mais um garçom de Curitiba” que Luís contratara. Ele recolhe os cacos do chão: “Cada um entende os fatos do jeito que pode. E se vocês vão ficar aqui, tenham a dignidade de assumir o ressentimento de quem oprime e não de quem é oprimido”. Inequação é a fórmula de expressão desta burguesia média ressentida.

Vejamos a seguir como as relações de dominação são cruciais para

a urdidura temporal da narração do filme, padrões e empregados, policiais e índios no mesmo enlace.

Genealogia da dominação: pausas, gestos e conexões pela montagem

Carlos, marido de Alice, reclama da falta de um botão na sua camisa e explica didática e grosseiramente para a empregada Josilene que a camisa sem botão não deveria estar no armário. A cena é uma das mais tensas da segunda parte de “Cronicamente Inviável” e nos incita a pensar que a empregada é completamente idiota. Ela olha para ele com certa apreensão, mas ouve cada palavra e pergunta, de modo reticente, tentando encerrar a conversa: “O senhor quer que eu troque o botão?”. Carlos insiste, sempre dando as instruções sobre a camisa de modo a expor como se prega um botão. Ela escuta tudo e repete a pergunta sobre se deve consertar a camisa. “Não, agora eu estou atrasado, não precisa mais”, responde Carlos. O deboche aqui é pelo tempo gasto na explanação muito compassada de Carlos.

Uma pausa ainda mostra Josilene pensativa enquanto Carlos pega outra camisa. Ela passa pelo quarto e troca um olhar de cumplicidade com Alice. Está dada a pausa como cadência de exasperação, jogo de paciência com o espectador que leva às raias do absurdo o complexo ritual de dominação. Mais adiante veremos como pausa e gesto se combinam de outro modo.

O olhar de cumplicidade entre Josilene e Maria Alice é explicado logo a seguir. O corte da cena anterior nos traz um sambinha: “Salve as belezas deste meu Brasil/ O seu passado e tradição/ E salve o morro/ Cheio de Glória/ Com as escolas que falam nos sambas da sua história”. A música é ouvida enquanto vemos uma família de negros saindo de um barraco. Estamos agora no passado diegético do relato, num *flashback* para os anos 1960. A família vai para o dia de festa na mansão da família de Maria Alice. A voz de Alfredo, novamente *over*, nos explica do que se trata. A fala é entremeada de poses das pessoas

como se fossem fotografias. A operação explicativa da voz é demarcar, a cada pose, passo a passo, a genealogia da dominação. A primeira pose mostra a grande família de Maria Alice: “Na década de 60 a família de Maria Alice fabricava roupas”. Pose da família de Josilene:

A mãe de Josilene trabalhava quase de graça de empregada doméstica na casa da mãe de Maria Alice pois o emprego do seu marido dependia do pai de Maria Alice. O pai de Josilene trabalhava quase de graça como operário na fábrica do pai de Maria Alice, pois o emprego de sua mulher dependia da mãe de Maria Alice. [pose do menino filho da família negra] Vinte e poucos anos depois, o irmão de Josilene, o Waldir, viria a trabalhar quase de graça no restaurante do amigo de Maria Alice. [pose de Josilene menina. Ela pula animadamente] A Josilene viria a trabalhar quase de graça com empregada doméstica na casa da Maria Alice e Carlos. (Cronicamente Inviável, 2000).

A voz de Alfredo supostamente não interpreta, procura dar as informações ao estilo “dou fé” sobre o que “mostra”. O espectador até pode achar que se trata da verdade do caso. Enquanto vemos a menina negra pulando em uma nova pose, entra um samba ao fundo. Alfredo já se silenciou quando um corte em continuidade sonora nos mostra integrantes de uma ala de escola de samba, imagem característica do carnaval da Marquês de Sapucaí. Entre os passistas, aparece Josilene adulta. Ela não olha para a câmera, mas mira insistentemente para cima à esquerda. Um corte nos mostra Maria Alice num camarote. Ela manda beijos para Josilene. Voltamos para a avenida e continuamos vendo Josilene. O samba é interferido por um som estranho, uma espécie de suspensão que conota um distanciamento em relação à cena tipicamente brasileira. A imagem fica mais lenta. É Alfredo:

Para que serve então depois de adulto se fantasiar de ouro e prata e desfilar numa rua fechada quase como num curral? Ladeada por camarotes onde continuam a estar seus senhores, o que resta para Josilene são alguns segundos de glória. Tempo suficiente para sentir e se convencer que a dominação é importante. Não porque ela gosta de ser dominada, mas diante da cumplicidade do prazer de dominar. A esperança de um dia ser de alguma forma senhor faz com que seja suportável a dominação. (Cronicamente Inviável, 2000).

A interpretação de Alfredo indica que Josilene suporta o que sofre com a esperança de ser patroa um dia. Ele faz uma ligação muito arbitrária entre o samba e os empregados no geral. Mas o ressentimento de Josilene mostra que não se tratava simplesmente de uma situação de espera. Mais adiante, ao ser flagrada por Maria Alice na cama dos patrões com o namorado Osvaldo (Roberto Bomtempo), ela perde a paciência e diz para ele “abrir o bucho” da patroa. Vemos a face “real” da relação das duas, marcada pela tensão e pela mágoa. A voz de Alfredo está ausente desta cena. Sinal de perda da sua onividência e onisciência.

Voltemos ao começo do filme a fim de examinarmos, a título de finalização deste artigo, a importância do esquema gesticulação-observação de “Cronicamente Inviável”. Alfredo está numa praia da Bahia. Ele observa – assim como nós observamos – dois policiais espancarem um jovem índio que estava na praia. Alfredo está pensando sobre lógica e explicação da realidade. Desta vez, ele não grava: sua voz flutua sobre o seu corpo. Acompanhemos o fluxo discursivo desta flutuação, onde subjaz impotência e distanciamento:

Mas o que é mais importante: explicar a realidade ou convencer? Será que a ausência de civilização pode ser uma coisa boa? Seguindo pela lógica é

bem mais simples: se não há civilização, há consequentemente a barbárie. [policiais se aproximam do rapaz e chutam a sua bunda] É por isso que a lógica indutiva me assusta: ela acaba com a indignação. [o som da música some e se torna algo indiscernível. Cortes detalham o espancamento]. Se a gente tentar explicar o espancamento de um índio através da realidade, vai chegar a que conclusão? [o som nos destaca da diegese] É claro que aquele índio deve ser um traficante, ou senão, deve ter comido a mulher do policial. Mas desde quando isto explica alguma coisa? E se esta realidade não me convencer? [plano do rosto de Alfredo] [...] [vemos os policiais tirando o índio da areia e o levando para detrás do carro de polícia estacionado] Será que eles compreendem a nossa, de exterminá-los sistematicamente? [detalhes do espancamento]. (Cronicamente Inviável, 2000).

Voltamos ao rosto de Alfredo. Retorna o som diegético. Alfredo tira os óculos. Ele está suado. Olha sem direção, vira-se para cima e recoloca os óculos. A música é marcante – ouvimos um axé: “É luz de primavera/ É fogo de verão/ Você e eu quem dera/ Amor é a solução”. Cada elemento cumpre o seu papel jogando o espectador entre o que se reflete e o que se vê. A ironia da música vem junto com ecos potenciados dos chutes dos policiais. O corte nos leva, finalmente, para outra cena. Veremos o discurso de Riparandi, índio Xavante, no mesmo programa de televisão já mostrado pouco antes, no começo do filme, mudança que faz sumir o fluxo dos pensamentos de Alfredo repentinamente.

A figura do índio está ao centro. Ele fala pausadamente, com cadência: “Os últimos 500 anos mostraram o quanto a sociedade ocidental depende da racionalidade para se desenvolver”. O que está

em evidência, agora, é a visão de mundo de um indígena. O movimento aproximativo da câmera acentua a tática narrativa de “colocar-nos dentro do programa”: Riparandi não olha para o ponto de vista imediatamente, ele fala na direção de uma “outra” câmera no estúdio. A referência historicamente datada – quinto centenário da colonização do país – dá a saber a cena histórica que se cola com a ação da cena anterior e produz as condições fabulares da identificação: “E racionalidade, como entendemos em xavante, [fala palavra na língua Xavante], significa necessidade da superioridade. O livro Brasil Ilegal é mais uma tentativa desesperada de tentar manter esta superioridade”.

O apelo à palavra em xavante produz diferenciação e opacidade pelo uso do signo da língua incompreensível ao espectador. A temporalidade da voz do índio, única no seu modo, estabelece um novo patamar dentro da expressão fisionômica – temos tempo de pensar e observamos cada gesto e movimento. Enfatizemos o fluxo verbal demarcando as pausas:

O livro dele despreza o extermínio sistemático dos povos indígenas, não esquecendo [pausa] que foi em cima deste extermínio que surgiu esta pretensa união da nação [pausa]. Talvez [pausa] seja por isso que nós índios, que compreendemos bem este espírito brasileiro do extermínio, tenhamos o papel de sobreviver para realmente gerar a identidade nacional. (Cronicamente Inviável, 2000).

Ao dizer “nós índios...”, Riparandi encosta as duas mãos sobre o peito, devolve o olhar e refere à interlocução da câmera também com as mãos. Todo o resto da frase é dito olhando tranquilamente para o aparelho, com os dedos cruzados na frente do peito. Eis um *gestus*. Ele aponta, extra-diegeticamente, para uma imagem muito veiculada nos protestos contra a “primeira missa”, nas comemorações dos 500 anos, de uma índia Ticuna implorando bom senso a um policial, dedos cruzados sobre o peito, sob ameaça de nova agressão. Fotografia “real”

e o real da ficção se colam, então, repentinamente, como num refluxo, e o filme alcança a sua tarefa declarada de ser incomodativo e de buscar um realismo crítico. Contraditória e errática, a narração de “Cronicamente Inviável” produz um espelhamento impensado.

Referências

BENJAMIN, Walter. O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht. In: **Magia técnica, arte e política**. v. I. São Paulo: Brasiliense, 1996, p. 78-90.

CARVALHO, José Murilo. A memória nacional em luta contra a história. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 12 nov. Caderno Mais!, p. 18-19, 2000a.

CARVALHO, José Murilo. O ovo da serpente. **Folha de S. Paulo**, São Paulo. Caderno Mais!, p. 10-11, 11 jun. 2000b.

CASTRO, Daniel. Bianchi eterniza o Brasil aos 500 em “Cronicamente Inviável”. In: **Site oficial Cronicamente Inviável**. São Paulo, jun. 2000. Folha On-line. Disponível em: <http://www.inviavel.com.br/materias/folha1.htm>. Acesso em: 8 jun. 2016.

CHION, Michel. **La Voz en el cine**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2004.

CHION, Michel. **A Audiovisão**: Som e imagem no cinema. Lisboa: Texto e Grafia, 2011.

Cronicamente inviável. Direção de Sérgio Bianchi. Europa Filmes: 2000, DVD (101min), cor. Todas as demais falas abaixo transcritas foram cotejadas deste material de difusão do filme.

Latitude zero. Direção de Toni Venturi. Europa Filmes: 2001, DVD (90min).

PINTO, Pedro Plaza. Embates da crítica imediata no lançamento do filme “Cronicamente Inviável”. **Cadernos do Tempo Presente**, v. 1, p. 1-13, 2013.

XAVIER, Ismail. O concerto do ressentimento nacional. **Sinopse**, São Paulo, ano IV, n. 8, p. 35-37, abr. 2002.

XAVIER, Ismail. Figuras do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 90. In: RAMOS, Fernão Pessoa et al. (org.). **Estudos de cinema 2000 - SOCINE**. Porto Alegre: Sulina, 2001, p. 78-97.

ZIZEK, Slavoj. **Eles não sabem o que fazem**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.

_____. **O mais sublime dos histéricos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

Capítulo 7

Ambiências desfeitas no intervalo da espera: ensaio sobre a pele em “Praia do Futuro”

Rafael Tassi Teixeira

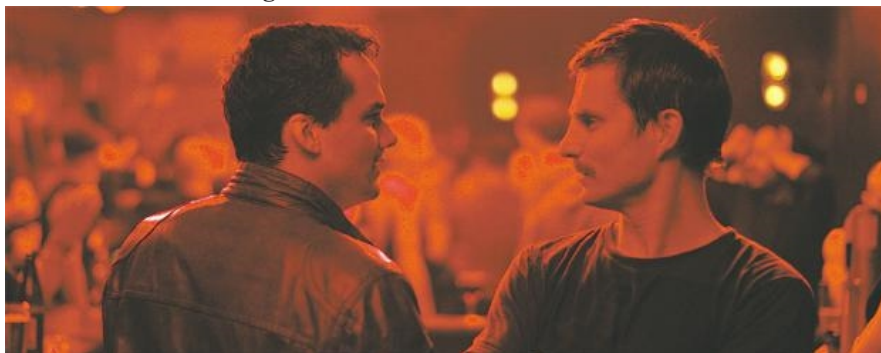
O filme abre com um desespero. Pedacos de gritos mudos que não são ouvidos, de olhos que não se encontram, de uma busca que termina sempre no fim da espuma de um mar infinito. Não existe saída para o lugar da alma. O corpo afogou-se em pedacos de homens, na profundidade insuspeita da “praia do futuro”. A mesma profundidade que, dessa vez oceânica, recupera um azul repleto de luminescências, de imersões possíveis, de dependência com uma paisagem que sobressai em tudo. Nesse aspecto, o filme de Aïnouz parte, aparentemente, do ponto em que “O Céu de Suely” (Karin Aïnouz, 2007) foi abandonado: a interiorização de uma vida que escapou dos braços, que preferiu se entregar a espuma, *de profundis*, anunciando uma perda e abrindo um encontro. Donato (Wagner Moura), salvavidas de Fortaleza, pela primeira vez perde um homem para o mar. A busca desse corpo será o caminho que o liga ao motoqueiro alemão Konrad (Clemens Schick), parceiro do homem que se afogou, em toda a primeira parte do filme. Desorientado pela perda e pelo afogamento, rapidamente Donato se apaixona por Konrad. Há, também, um irmão menor, Ayrton (Jesuíta Barbosa), o menino que idolatra o irmão mais velho, e que será abandonado quando Donato decide seguir Konrad a Alemanha.

O ensaio inconstante sobre a pele escondida que foi “O Céu de

Suely” (Karin Aïnouz, 2007) transfere-se para peles expostas, recoberta de tatuagens, consumida por personagens que nascem à deriva, depois desse mar de naufrágios mudos, de mortes sem alardes: “essa Praia é traiçoeira”, diz Donato a Konrad, que acabara de perder o amigo. Novamente, o azul é o reflexo do estado anímico da impossibilidade de desprender-se dessa paisagem de encilhamentos: a “Praia do Futuro” serve de lugar de substância para o preenchimento de um vazio anímico, como se a melancolia estivesse investida na busca, que se sabe sempre impossível, desse corpo ausente por um afogamento que abrirá, comparativamente, a possibilidade da partida.

Nesse aspecto, “Praia do Futuro” é um filme que revela migrações que são especificamente partilhadas como necessidades afetivas. Não há uma desconfiança do lugar, como em *Suely*; a vida de Donato parece interiorizada no salgo aquático, mas a melancolia da distância e o inexplicável impulso sobre uma morte que não poderá ser recuperada, ou talvez, um corpo náufrago que tentará substituir um desaparecido, serão os processos de partida, sempre como uma fuga, com um olhar que não observa o que deixa para trás, e que arrasta todo o ímpeto para observar o amor nascente. Donato segue para a Alemanha junto a Konrad, sem nenhum adeus, no deslocamento transnacional, cheio de incomunicabilidade, mas amparado pelo afeto silencioso, pela substituição do mar pela água de uma piscina que o salva, que minimiza a inadaptabilidade. Meses depois, vemos o salva-vidas no movimento migratório de instalação provisória: Donato começa a sentir a mudança espacial, e não consegue distanciar-se do azul imaginário: “acho que não consigo viver em um lugar que não tem praia”, diz, no caminho depressivo das distâncias que começa a dilatar a experiência insegura de um laço que não consegue se fixar. A perfuração anímica está no desencontro cotidiano, mesmo depois de encontrado o amor, na teoria de uma falta, campo da incompletude imigrante. Donato abriu a experiência migratória atrás das senciências perdidas. Deixa para trás a vida e o mar. Abandona o irmão menor, que o chamava de *aquaman*, e da mãe brasileira. Oito anos depois, Ayrton chega à Alemanha em busca do irmão mais velho.

Figura 1: *Frame* de “Praia do Futuro”



Fonte: “Praia do Futuro” (Karin Aïnouz, 2014)

O ensaio do encontro é a disputa pela dissecação da imagem que ficou, impregnada de passado e de impossibilidade de recuperá-lo. No meio desse mundo de tons cinzas e do frio que nunca abandona, em contraste com a luminosidade da Praia do Futuro, Ayrton encontra Donato na terra estrangeira. O irmão menor o ataca. Acusa-o de partir sem nenhuma preocupação com o que deixou para trás. Observa-se que o ímpeto migratório espelha a humanidade que é deixada para que a individuação aconteça.

Não há deslocamento, em alguma medida, tal como escreve Bela Feldman-Bianco e Huse (1993) sem processo de nostalgia da perda. Da intolerância como partida a incomunicabilidade como recepção, observamos o encontro entre os dois irmãos, na Alemanha das distâncias de todos os mundos, mas da maior distância – a solidão e o arrependimento vivencial – pela fratura que se partiu, e pela experiência cotidiana como um apagatório da imagem da terra nostálgica, da espuma da água que foi colada ao corpo logo ao nascer, que a “desambiência” homem-superfície, ou a falta de sol em uma pele sempre vestida, para quem viveu de modo anfíbio próximo ao mar, apenas faz crescer a morte dessa nova identidade que não consegue deixar ensaiar-se. Se o amor é o arrebatamento da imersão possível em outra paisagem que não a de origem investida, as relações íntimas conseguem parcialmente fazer esquecer os vínculos que havia antes.

A intimidade como um processo de extirpar as codificações das distâncias (LUHMANN, 1998) surge, no filme, como o amor transnacional entre Donato e Konrad, impulsionado pelo processo de perda inicial na “Praia do Futuro” e pelo inesperado das relações. O peso das diferenças de hospedagem estrutura as percepções entre a abrangência da recepção e as adaptabilidades seletivas: a terra estrangeira que o motoqueiro alemão, logo na sequência inicial do filme consegue explorar com a moto entre as dunas, e todo o limite e a arqueologia de uma espera – de um dia de sol que não existe ou de um inverno que não termina nunca – que Donato sente na Alemanha, mesmo que o amor o inste a permanecer. Quando o irmão chega ao país germânico, a ambiência da falta, em Donato, já produziu diversas vezes a intencionalidade do regresso.

Ensaia-se múltiplas vezes um retorno cíclico a esta imagem da “Praia do Futuro”; perde-se a alma no cotidiano frio e cinzento do espaço de hospedagem, mas o amor faz com que a adaptação evolua. Não obstante, a individuação depende da experiência enraizada, da saudade como reelaboração da espera sempre a ser tensionada na produção da memória partida e nos novos intervalos dispostos pela tragédia desse amor sem ambiente. E, na intersecção cultural dos dois mundos sem laços que não as peles humanas, Donato lentamente fenece.

Em “Praia do Futuro”, toda a base da experiência afetiva está na comunicabilidade do corpo, e no desencontro com o lugar envoltório, que mastiga a consequência de uma identidade que começa a pensar sobre a falta. No filme de Aïnouz, a praia de Fortaleza e o céu de Berlim servem de antepostos anímicos a uma extirpação do arrebatamento. Donato faz a mala com a intenção de regressar ao Brasil, mas Konrad vai atrás e o encontra no caminho ao aeroporto. O ponto de inflexão, como o impulso da partida, é a inevitabilidade da relação. O caminho decisório precisará sempre ser adiado, para sempre estabelecer-se em um futuro insolvente, porque a mudança gradual para o centro de si mesmo e para longe do berço de nascimento tem a ver com a vontade de continuidade do inexplicável afetivo (JAMIESON, 1998). Apenas a

vinda do irmão desestabiliza a produção dessa falta, e ensaja as reminiscências anestesiadas. O irmão comunica da morte da mãe. Exprime a revolta contra o primeiro abandono e busca os olhos que jamais o explicaram.

Nesse espelho de almas que estão dentro umas das outras, a mediação simbólica acontece através do significado em processo contínuo de resignificação no contexto do que sobrou do presente. Há contenção após a fúria destruidora de Ayrton, e há compreensão em Donato e Konrad por toda essa revolta. Lentamente, a sociedade de recepção impacta contra o imaginário de Ayrton, que explora as dimensões simbólicas de um espaço que não lhe pertence, que busca deflorar a terra estrangeira – e a moça alemã que encontrou em uma casa de dança - que o roubou o irmão, que quer levar ao limite a indignação contra um abandono parido multiplicadas vezes, porque havia cuidado e idolatria, porque os olhos, porque o corpo nunca foi encontrado. Donato jamais escreveu uma carta. Jamais explicou a partida. A fissura do desaparecimento homem-lugar ocorreu como o corpo afogado que nunca se achou, ao mesmo tempo, que não pode ser devolvido a alma estacionada entre o desejo que não acompanha o corpo e a necessidade premente da relação.

Sobre estas condições, o filme se assemelha ao “O Céu de Suely” (Karin Aïnouz, 2007). O processo migratório se instaura em um motivo de encontro com a identidade a ser parida e despejada do sufocamento da paisagem de origem (Suely) e da sociedade de hospedagem (“Praia do Futuro”). Os dois filmes abrem com um amor que fratura o processo de impulso nômade, que impele a abstração da paisagem, e que buscam a sobrevivência em um imaginário que precisa sempre ser vivido em um lugar diferente da origem. Nesse sentido, tanto em “O Céu de Suely” como em “Praia do Futuro”, a decisão de deixar a espuma marítima (praia) e a impregnação do azul estacionário do sertão (Suely), induzem a mudanças psicodramáticas que têm consequências para a reelaboração contínua do confronto cultural entre a saudade com a nostalgia da perda e a decisão de partir/permanecer (FELDMAN-BIANCO; HUSE, 1993).

A mediação simbólica estabilizada pela necessidade de conseguir encontrar-se, ou de poder dar vazão a uma semiologia da abstração dos lugares de partida-hospedagem, emerge sob duas constantes: a importância, incontestável, de silenciar abandonos e a espécie de distorção voluntária de si pela premência do ensaio da possibilidade de ser outro, ou de conseguir reencontrar-se sempre em um mundo que não é constitutivamente o próprio, mas que emerge como a única liberdade possível para a experiência da pessoalização do imaginário.

Figura 2: *Frame de “Praia do Futuro”*



Fonte: “Praia do Futuro” (Karin Aïnouz, 2014)

No contexto migratório, na complexidade de reconstruções a serem feitas e espaços posicionais a serem despedidos, as identidades – homoafetivas em “Praia do Futuro”, sonhadoras em “O Céu de Suely” – têm a ver com um abandono, com um passado que precisa ser entregue, mas que quase sempre volta, em forma de nostalgia, em situação de espera contínua, e que mostra como é difícil cortar os laços quando ele é tão profundamente habitado. Quando o irmão menor chega a Berlim, Donato observa-se tendo a necessidade de explicar o que nunca conseguiu para si mesmo: não o porquê da partida, mas a razão do esquecimento. O encontro de subjetividades e as diferenças que se estabelecem pela impossibilidade de dar um motivo fixo para a morte da alma, ao estacionar-se longe de um movimento, desenvolve o paradoxo de uma fuga que é, ao mesmo tempo, recuperação do percurso de vida e, também, ruptura com o lugar de origem. A nostalgia

da “Praia do Futuro” tem a ver com o que não está no espaço da abstração da terra originária; ao contrário, sedimenta-se na intemporalidade do amor.

Há uma tendência sobrevivida de deixar o sentido de lado e ir atrás da criptografia – incoerente e pouco reveladora, mas potencialmente irresistível – das relações afetivas como regimes de impulso transnacional. Nesse aspecto, o filme é sobre a “insolidão”, a imagem transitória do tempo em que um amor se instala. Ayrton quer, mas não pode perdoar o abandono do irmão. Donato sente-se mais livre com a possibilidade da experiência tensional da explicação, impossível, da vida que fugiu. A reconstituição dos laços não passa pela teoria da falta, no filme, pois a progressiva vontade de intimidade tem a ver com uma idealização que não deseja ir embora. Quando os três personagens, no processo final do filme, dividem a estrada com o silêncio escapatório, a recriação nostálgica se dá pela verossimilhança do desencontro a ser deixado para trás. “A praia que o mar some”, no final do filme, é o único lugar possível no qual a instrução do amor pode produzir uma suspensão dos mundos de separabilidades culturais.

E a substituição da atmosfera da perda pela ficância de uma cultura tem a ver com a liberdade que consegue ser visualizada pela metáfora da entrega. “Praia do Futuro” não tem mar, profundidades a serem alcançadas, espumas em que os corpos podem se perder; não tem fronteiras e distâncias impossíveis de ser ultrapassadas. Os três personagens, à deriva da hospedagem umbilical sujeito-cultura de partida, encontram-se no lugar retroativo, o útero transformatório que os corpos insistem em estar recolhidos. Na paisagem recoberta pela névoa, há clareza e certeza próximas. A influência da pele da cultura não precisa mais ser exposta, e não há necessidade de julgamento. A saudade como experiência desenraizada e a memória associada às camadas de tempo e espaço reprisam a violência mais forte: o único caminho possível é a estruturação desse amor, para fugir da falta de si, no lugar primeiro. E, para o amor acontecer, nesse caso, é preciso um abandono. Deixar de olhar para trás. Incorrer na falta mais grave: a vida – aquática, sensorial, companhia, irmã, responsável – que há que se

deixar sem nenhum olhar. Como substituto, a caligrafia da reelaboração cotidiana e da adaptabilidade diária lida através daquilo que, na maioria das vezes, não existe nos processos migratórios: a dinâmica da interpretação do tempo necessário para uma aprendizagem cultural feita com cuidado e lentidão imersivas.

Ou seja, a reinvenção de tempos e espaços que, nos processos migratórios, têm a ver com o processo de reconstrução afetiva no cruzamento entre identidade e mudança (MATEOS, 2004) potencialmente abertos com os limites das emancipações possíveis quando os sujeitos se deslocam. Nesse meio de socialização entendido nas relações interpessoais, nos buracos – anímicos, corpóreos – abertos pelas feridas expostas quando se deixa para trás laços e mundos de origem, mas nunca de comunhão. Como em “O Céu de Suely” (Karin Aïnouz, 2007), a mudança de lugar não produz uma dialética do Eu e do Outro, conformadas pelas substituições desnecessárias entre o pertencimento de partida e a busca pela felicidade em outro mundo. Os espaços migratórios são espaços de construção de duplas referências: entre o lugar imutável da espera e o desejo de transformação, de estabilidade em um encontro que não está mediado pelo corpo inicial da primeira terra.

Nesse sentido, não se trata, na “Praia do Futuro”, da descoberta da possibilidade de substituição de um imaginário pela abolição da alteridade. Trata-se, quase sempre, da dinâmica do processo de vida calcado na intimização da fronteira que o desafio da transposição espera. Ao cruzar todos os ambientes, ao ir atrás da intimidade, Donato regressa à condição suprassensível da matéria-prima do deslocamento: todo o percurso, toda a possibilidade de encontrar alguma felicidade está no campo dos horizontes a serem buscados dentro de si mesmo. A última praia, sem mar, que ele revela sempre ter querido mostrar ao irmão, é o limite mesmo da transformação da imensidão. Nada fica para trás se não fosse o tempo a ser descoberto, mas o limite da paisagem precisa estar onde ela mesma incide sobre a disputa de um (outro) tempo que precisa despejar-se sobre a ética escondida da alteridade. É preciso lidar com a relação sempre. Com a capacidade

transformatória da mesma forma sempre insuspeita, a partir de uma estranheiridade que é um movimento de fuga da representação migratória.

Figura 3: *Frame* de “Praia do Futuro”



Fonte: “Praia do Futuro” (Karin Aïnouz, 2014)

No filme de Aïnouz, a descoberta da realidade em fluxo é possível porque os processos de antagonismos – estar dentro de um local originário que é signo de beleza, mas também de espera e emudecimento – conseguem ser descritos pela força das imagens, provisórias, mas belas, da possibilidade da transformação. Não é da praia, e nunca está no irmão a necessidade da fuga em Donato, mas do corpo que precisa ser largado e da alma que precisa ser seguida. O profundo processo de esculpir a sensibilidade da mensagem em um Outro, que está tão imerso na pele como um corpo que precisa ser afogado para ser visto, na “Praia do Futuro”, estabelece-se na ideia de uma vida que se deixa ir atrás do trânsito necessário para ver o amor.

A territorialização da afetividade nunca acontecerá. Mas a praia, a atmosfera nascedoura, a liberdade que se sente dentro de um útero conhecido, apenas quando instada a plena transformação pode significar a potência do imaginário – e todos os processos de deslocamento não conseguem fugir, ao fim e ao cabo, da edificação de uma memória.

No filme, a temática da errância está radcada na estruturação da intimidade a ser conquistada. A experiência homoafetiva se traduz na

primeira noite furtiva em Fortaleza. A Berlim da espera, por outro lado, tem a ver com a necessidade de viver para ser descoberto, porque Donato sabe que um dia Ayrton chegará. E a força desse paradigma é a força do próprio processo migrante, como revela Sayad: “um imigrante é essencialmente uma força de trabalho, e uma força de trabalho provisória, temporária, em trânsito” (SAYAD, 1998, p. 75).

As pequenas descontinuidades, os fluxos interditos, as transformações impermeáveis são todos materiais de pré-condição ao ciclo do processo de perda e de construção que coexistem em cada movimento migratório. A última praia, a praia sem fronteira alguma, recoberta de brumas, com uma Avalon que não há ilha para se chegar, é a praia da memória a ser desfeita. Puro processo de incubação-transformação e de multiplicadas certezas, de aproximação entre personagens invertidos pelo sonho de não precisarem das distâncias – de não verem fronteiras, campos linguísticos, ambiências culturais, mares cheios de espumas. Apenas, a imagem da inquietude que deve sobreviver, ainda, porque os significados e suas distâncias precisam ser lidos em outra fonte, provocados nos pequenos emudecimentos parciais e nas descontinuidades dos mundos tão originalmente diferentes. Ao cruzarem as fronteiras, ao tecer essas descontinuidades, os antagonismos deixam de ser vistos como estratégias de posição e passam a ser “molhados” pela contradição que são produzidos.

A última praia é o território verdadeiro da real profanação. Não há melhor lugar para demonstrar as “relatividades das certezas inscritas no solo” (AUGÉ, 1994, p. 123), porque a transição foi feita em um locus de subjetividade aberta. A detecção dos sentimentos afetivos pode reestruturar os estrangeirismos de partida. Como dialética relacional, a matéria-prima da identidade – a convergência da memória com o reposicionamento da cultura – lida com os novos fluxos de mundo que instam a realidade aberta. Pelo fluxo, na transposição, como ressalta Clifford (1999) as (i)lógicas culturais podem ser superadas a partir das relações abertas. Portadores de diferentes historicidades, os três personagens terão que saber lidar, na *hydra* do tempo, na hegemonia das representações, com suas identidades

reaprendidas pela experiência do mundo. Um mundo feito de encontros e restituições de afetividades, campo de luta e campo de esforços sobre as dialéticas do relacionamento. O filme de Aïnouz se instala nos pequenos campos que a cultura pode ser inteiramente reconstituída, a partir da aprendizagem lenta, da aceitação prolongada, da imersão vagarosa.

Sobre a heterogeneidade em evidência que carregam os três corpos, a multiplicação do amor é a única certeza, dentro do lugar em brumas, além da praia sem mar, que pode colocar a dupla condição do desterrado: não há a ambiência original, apenas a liberdade tentativamente a ser aspirada.

Apêndice final: marcas sobreviventes em um cinema sem os olhos

O campo de forças estabelecido na sociedade de hospedagem e o perene sentimento de estrangeiridade no cinema de Aïnouz tem a ver com o próprio lugar da vocação transitória e da condição errante da interdição migrante. Para um mesmo lado de constitutivos, a força indelével do impulso migratório, nas sociedades da experiência social basicamente impeditiva e inibidora como a brasileira – em seus profundos processos carregados de hierarquizações de toda ordem – conjuga-se com a natureza dos deslocamentos lidos como necessidades de dar vazão aos projetos pessoais investidos de desejos de mudança.

No cinema de Aïnouz, a intensidade desse processo é lida como a gênese de uma busca que organiza uma experiência limítrofe da sensibilidade que precisa ser derramada sobre a voz da alma e que dá vazão a um pensamento estabelecido como procura de um lugar para seguir existindo, apesar das suas distâncias, apesar das suas dificuldades, apesar das suas faltas.

O cinema de Karin Aïnouz pode ser lido, dentro de várias possibilidades, como um esforço caracteriológico por tensar as subjetividades em seus processos mais individuais quando não há outra

opção a não ser seguir o caminho da sensibilidade escapatória. Mesmo que o preço, mesmo que a dor das vidas deixadas no âmbito de uma espera eterna, na comunidade de partida sempre acompanhe o movimento dos olhos para fora da paisagem concebida, o jogo de relações passará pela pragmática da perda, ou do incontornável indicial de todas as vivências, de todos os encontros a serem estabilizados. É preciso romper, mostram os personagens, com os múltiplos lugares anímicos antes de desenvolver uma verdadeira possibilidade de reencontrar a própria imagem, que se quer mais próxima.

Em “O Céu de Suely” (Karin Aïnouz, 2006), “Viajo Porque Preciso”, “Volto Porque te Amo” (Karin Aïnouz e Marcelo Gomes, 2010) e “Praia do Futuro” (Karin Aïnouz, 2014), as investigações de seus íntimos, as pausas sobre suas expectativas, a suavidade com que a música extra-diegética acompanha os espaços de desencontros – nada em uma relação significa apenas uma perda em que não há retorno – são processos de tangibilidades que a mudança de localização quer amplificar. É por extensos períodos de contemplação que os personagens buscam a solvência migratória. As poucas falas e os multiplicados rostos, as escolhas aparentemente abruptas, multiplicadas por sucessivos abandonos, no fundo demonstram que o imaginário não pode ser percorrido nem aproximado se não existir uma conveniência projetiva desses instantes plenos de simbolização que há na paisagem inicial.

O mais difícil, parecem dizer essas subjetividades filmicas, é encontrar a felicidade sabendo que ela é quase exclusiva, e que os múltiplos irmãos precisarão entender as rupturas, que familiares serão abandonados, que apenas alguns conseguirão concretizar os projetos de distanciamento. Nesse sentido, o cinema de Aïnouz acaba sempre por se deter não sobre as vidas que poderão ser vividas, mas sobre os corpos que se encontram dialetizadas pelo lugar original que ocupam, e que são pontos de apoio, que carregam importâncias nas experiências a serem tensionadas, nas situações perseguidas e nos ambientes experimentados.

Os filmes partem das recíprocas dos significados que precisam, desesperadamente, mudarem de lugar para que o domínio dos efeitos da contemplação possa ficar mais tempo com os sujeitos do trânsito. Nesse sentido, mais do que mobilidade, é o desejo da partida, é a insistência da relação – do seu não esvaziamento, da durabilidade do laço – que os três protagonistas buscam. São filmes sobre a condição do desenraizamento inicial, da contingência da estrutura da representação em prometer apaziguamento onde ela não pode nunca estabilizar-se; ou, no mesmo efeito que tensiona e aproxima, o necessário de uma perene construção da busca do amor, sobre como ele é um arrebatamento que não pode ser anulado sem a morte da alma, expulso, em extirpação constante. A única explicação do arrebatamento está no toque do afeto e na salvação da experiência relacional. Ela mesma, sempre um novo processo migratório, uma nova paisagem a ser respirada, um horizonte a receber a conjugação da estesia desses corpos que se deixam recolhidos pelas substâncias, ou pela vocação para serem transportados, libertos, seguidamente imaginários, perenemente aceitos.

Quando os sujeitos filmicos desse cinema descobrem as pequenas deambulações que podem ser intensificadas nas escoltas das relações sociais, a saída é o único movimento possível de seguir intensificando a falta da imagem da suficiência de uma memória, que não quer, que não deseja sedimentar-se. Não necessariamente há falta de sintonia entre o sujeito premente e a identidade circundante. A deriva dos projetos de vida não é estabelecida pela falta de fixação dos corpos e dos olhos em uma paisagem ambiente. As insuficiências alimentam os pousos dos significados que escolhem querer prolongar as pequenas contemplações perdidas no território que não consegue multiplicar esses valiosos segundos. Os sujeitos são náufragos de seus próprios sonhos. Há muito mais a ser explicado na condição do amor, do desejo que precisa ser perseguido, para que a incomunicabilidade não determine, para que os sonhos sigam sendo sonhados. Trata-se de um cinema dos corpos estabelecidos pelos afetos, dimensionados pelos pensamentos sempre a um passo da incorreção que eles mesmos

possuem como promessas.

Suely, José Renato e Donato, mas também vários sujeitos de fundo do cinema de Aïnouz perseguem o improvável de uma escolha pelos seus íntimos. A câmera sempre espera o recolhimento que há nessa investida, mas não há desnudamento, não há vantagem no que se omite. Há peregrinação de peles, sem perfurar corpos, através de seus olhos e cada consequência suave de um desejo a ser respeitado. As mínimas afetividades ensaiadas sob uma estrada solitária que, na luz do amanhecer, aparecem como a condição impossível do amor, ou da entrega à identidade circunscrita, o mar encapelado, mas intensamente silencioso que a solidão se afunda; todas as cenas que os sujeitos que se deslocam pela necessidade de não morrerem nos processos nostálgicos, ao preferir olhar para trás – ou nunca mais olhar – do que se lançar para frente.

Contudo, nesse ciclo filmico de intimidade sem os olhos, essa é apenas uma opção que, como tantas, há pouco interesse em mediar o deslocamento ao sucesso ou a inevitabilidade do amor. Sempre existirá, para frente ou para trás, a praia e a estrada a serem sonhadas. A vida a qual se parte segue acontecendo em um território submerso, logo abaixo da pele aberta, um abandono, ou uma melancolia que não se extinguirá jamais, mas que terá que ser parcialmente desabitada, substituída apenas pela potência da relação, que sustentará a difícil falta do lar de partida.

Figura 4: *Frame de “Praia do Futuro”*



Fonte: “Praia do Futuro” (Karin Aïnouz, 2014)

As significações dos lugares buscados, no cinema de Aïnouz, revelam a quase equação desse problema de origem: não se chegam aos afetos sem as distâncias transportadas. Da mesma forma, não se terminam os silêncios, não se cruzam os azuis dos céus (FISCHER, 2010) sem que várias perdas sejam produzidas, do começo e do fim de todas elas, que serão o despertar do tempo, mesmo que ele seja abrupto ou que consiga vir como um corte na memória, mas que terá a seu favor a delicadeza da criação de atmosferas.

O cinema de Aïnouz potencializa justamente isso: a delicada criação de atmosferas que, filmadas em planos de azuis e sequências de estradas e mares solitários, revelam, sem desnudar, os corpos perfumados que existem nas ilhas chamadas sociedades.

Referências

AUGÉ, Marc. **Por uma antropologia dos mundos contemporâneos**. Campinas: Papyrus, 1994.

BELDMAN-BIANCO, Bela; HUSE, Donna. A Saudade da Terra na América: Memória Cultural e Experiências de Imigrantes Portuguesas na Intersecção de Culturas, In: COSTA, Maria Cecília Solheid (org.). **Identidade, imigração e memória**. Curitiba: Sesc da esquina/UFPR, 1993, p. 45-61.

CLIFFORD, James. **Dilemas da cultura**: Antropología, Literatura y Arte en la Perspectiva Posmoderna. Barcelona: Gedisa, 1999.

FISCHER, Sandra. Azuis de Ozu e de Aïnouz: clausura e deslocamento. In: FABRIS, Mariarosaria et al. (orgs.). **X Estudos de cinema SOCINE**. São Paulo: SOCINE, 2010, p. 318-326.

JAMIESON, Lynn. **Intimacy**: personal relationships in modern societies. Cambridge: Pility, 1998.

LUHMANN, Niklas. **Love as passion**: the codification of intimacy. Stanford: University Press, 1998.

MATEOS, Natália Ribas. **Una invitación a la Sociología de las Migraciones**. Barcelona: Bellaterra, 2004.

SAYAD, Abdelmalek. **A imigração**. São Paulo: EDUSP, 1998.

Capítulo 8

A política de representação da “beleza” em “Delicada Atração” e “Hoje eu Quero Voltar Sozinho”

Raphael de Boer

Prólogo

ONDE: Mestrado em Letras Inglês – Estudos de Cinema – Universidade Federal de Santa Catarina – Florianópolis – Programa de Pós-Graduação em Letras Inglês.

QUEM: Raphael de Boer, estudante de mestrado, classe média, orientação sexual gay, 29 anos.

QUANDO: 2006-2008.

Quero traçar uma linha do tempo acadêmica, na qual, primeiramente gostaria de citar o meu mestrado¹. Nessa fase, trabalhei com os filmes “The Color Purple” (1985)² e “Monster” (2003),

¹ Ao longo do texto o leitor entenderá porque começo este artigo traçando uma retrospectiva acadêmica.

² O filme “The Color Purple” (1985), adaptado do romance de mesmo nome, escrito por Alice Walker, trata da trágica história da vida da personagem principal Celie, a qual se autodenomina, feia e burra, além de ter sofrido maus tratos por todos os homens que passaram por sua vida. O ponto de virada, em sua trajetória, acontece quando ela conhece Shug Avery, uma mulher experiente. Ela é coincidentemente amante de seu esposo, que ajuda Celie na busca por sua subjetividade e sexualidade enquanto mulher. O filme recebeu críticas negativas por não retratar tão explicitamente o encontro homoafetivo como fora exposto no romance. Já “Monster” (2003), conta a história de Aileen Wuornos, uma prostituta sem perspectiva de vida, até que encontra, por acaso em um bar, a personagem Selby como sua última possibilidade de ser feliz. Nesse contexto, o fato de ser estuprada brutalmente por um cliente a instiga a começar uma série de crimes (ela torna-se uma serial killer que mata todos os seus clientes, porém em grande parte para sustentar física e emocionalmente seu relacionamento afetivo com Selby). O filme por diversas vezes comprova através de minha análise fílmica a relação entre a violência e a homoafetividade.

focando nas representações lésbicas e como elas se configuravam por meio das personagens principais. Isso com o intuito de mostrar que a união homoafetiva feminina pode decorrer tanto do elo entre mulheres contra o poder opressor do patriarcado – em suas mais diversas manifestações (RICH, 1980) – quanto de relações tendenciosas que decorrem da dicotomia de maus tratos masculinos como razão para o acontecimento de relações homoafetivas.

ONDE: Doutorado em Letras Inglês – Estudos de Cinema – Universidade Federal de Santa Catarina – Florianópolis – Programa de Pós-Graduação em Letras Inglês e University of London – Birkbeck College.

QUEM: Raphael de Boer, estudante de doutorado, classe média, 32 anos.

QUANDO: 2010-2014.

Em quatro anos de doutoramento, em um intenso processo de análise sobre o universo feminino no cinema de horror, especificamente o subgênero *slasher films*, investiguei como a figura da *final girl* (em português: a mocinha), caracterizada como a mulher sábia, reguladora e quase virginal, em contraste com as outras personagens femininas que namoravam, usavam drogas e eram descuidadas com seus estudos, sobrevive no final do filme, após uma luta acirrada contra o seu agressor. Para entender a relação entre a *final girl*, o espectador e o dito “monstro” assassino, usei como aporte teórico a psicanálise (MULVEY, 1975), estudos de gênero (BUTLER, 1989), a teoria *queer* (HALLBERSTAM, 1996), as representações (HALL, 2000), entre outros e outras. Como exemplo do acima citado, a teórica Carol Clover (1989) afirma que o espectador, predominantemente masculino, é bissexual. No início da narrativa, identifica-se com o “monstro”, mas, no decorrer do filme, obtém uma fluidez de gênero: passa a torcer pela *final girl* que se “masculiniza” por obter objetos fálicos como facas, harpões, machados, entre outros. Os filmes que fizeram parte desses quatros anos de estudos (entre as

“centenas” e outros assistidos) foram “Halloween” (1978) e “O Silêncio dos Inocentes” (1990).

Curiosamente, em meu doutorado, a dificuldade de encontrar filmes do subgênero *slasher*, como assim Linda Williams (1989) os classifica, foi imensa. Dentro do gênero horror, exceto os clássicos filmes do “Zé do Caixão”, é escassa a filmografia do gênero. Dessa maneira, optei por não acrescentar nenhum filme brasileiro desse gênero à minha pesquisa. Encontrei lá, um problema de gênero, não o da sexualidade, mas cinematográfico. Tendo trabalhado seis anos com a figura feminina como objeto de estudo, deparo-me com a incumbência de escrever uma resenha sobre o universo oposto: o masculino. O livro em questão, “Masculinidades: teoria, crítica e artes” (2012), tendo como editores José Gatti e Fernando Penteado, aborda o tema das masculinidades em seus âmbitos macro e micro, trazendo ensaios que relacionam história, arte, cinema e literatura, dentre outros tópicos, associados ao termo maior “masculinidades”.

A masculinidade

Faço aqui um empréstimo de parte de minha resenha e logo explico o porquê do interesse pelo universo masculino e suas peculiaridades e associações de gênero, sexo e sexualidade no campo dos filmes juvenis, objeto de estudo deste artigo que se introduz. Em minha resenha afirmo que:

Na teoria literária, nos estudos de cinema e audiovisual e nos estudos culturais não é novo o questionamento do que é ser uma mulher e talvez não se questione com mais pulsante frequência como as imagens femininas são estruturalmente representadas no discurso opressor e patriarcal que as engloba. Tal abordagem dicotômica é reducionista no sentido que apenas confirma o

notável entrelace entre homens e mulheres, uma diferença sexual, onde a última é incorporada pelo discurso patriarcal e opressor que há muito tempo opera no discurso de revistas, novelas, filmes, comerciais e outros meios semióticos. Porém, novas perspectivas teóricas iluminaram os estudos feministas, dissociando a figura da mulher de uma simples representação negativa de vitimização, para ceder lugar a uma investigação política das categorias de gênero, sexo e sexualidade cujo debate central focaliza trabalhos como os das teóricas Theresa de Lauretis, *Technologies of Gender* (1987) e Judith Butler, *Gender Trouble* (1993). Em *Feminine Mystique* (1963) Betty Friedan fala da mulher pós-segunda guerra mundial e a sua insatisfação fatigante perante o seu universo de dona de casa e ali encontra “o problema que não tem nome” (Friedan, 1963). O problema está conectado à incapacidade feminina de se projetar fora das expectativas de gênero que as devoravam naquele tempo pós-guerra sendo a mulher limitada a ser dona de casa e mãe, mas desabilitada das suas capacidades intelectuais, fato esse apenas concedido aos homens. Ao mudar o foco da mulher para o homem, então pergunto: que lugar hoje os homens ocupam na construção das suas masculinidades? O crescente interesse pelos estudos da masculinidade vem se consolidando nos debates acadêmicos e da crítica literária, basicamente ao referir-se a uma crise na masculinidade. De acordo com o autor José Gatti, “O acesso das mulheres à educação formal, à participação política e, muito importante, o direito ao prazer sexual redefiniram o papel dos homens

de todas as sexualidades” (p. 13). Como pontuo acima, ao citar Betty Friedan, o problema não nomeado, como para as mulheres do pós-segunda guerra, hoje parece estar ocupando um lugar político na subjetividade masculina que, ameaçada pelos limites pré-estabelecidos do seu gênero, sócio e culturalmente construído, está em crise. (BOER, 2013, p. 304).

Tendo apresentado o prólogo como uma espécie de narrativa da minha trajetória acadêmica e parte da minha resenha sobre o meu presente objeto de estudo (as masculinidades), explico o meu interesse em trabalhar com as masculinidades. Após seis anos intensos de análise da figura feminina e, assim, “tendo presenciado” a sua subserviência, objetificação e mutilação, resolvi penetrar em um campo, não distinto do feminino, mas que não mutile, não machuque ou objetifique, nesse caso, o amor homoafetivo, mas que possa apresentar uma possibilidade, mesmo que utópica, da beleza em dois filmes do gênero juvenil: o primeiro, uma produção britânica chamada “Beautiful Thing” (1996), e o segundo, o aclamado filme brasileiro “Hoje eu Quero Voltar Sozinho” (2013). As possibilidades da “beleza”³ são da ordem da análise estética, teórica e prática, acreditando, dessa forma, que a linguagem tenha o poder de mudança social, política e cultural.

Sendo assim pergunto: “O que é ser um homem?”, ou, em outras palavras, “como se constrói a sexualidade do dito sexo masculino?”, “seria o amor heterossexual compulsório e construído e/ou a única forma do cinema representar, geralmente, a homoafetividade de maneira tendenciosa?”, “de que maneira o cinema pode contribuir como mudança social, cultural e política contra a homofobia?”. Essas são questões que levanto como provocadoras e que servirão de suporte para a minha subsequente análise fílmica dos filmes em questão.

³ O termo beleza, aqui, não será usado nos termos de Platão em relação ao conhecimento, mas sim do uso do dicionário, porém em aspas a fim de reflexão sobre a escolha do mesmo.

Problema de gênero: o cinema juvenil

Em conversa com um amigo sobre o cinema brasileiro, eu falava da minha recente pesquisa de pós-doutorado sobre os filmes que aqui analiso. Quando mencionei “Delicada Atração”, ele logo sorriu e teceu belos comentários sobre o filme. E o parafraseio: “é uma legítima história de amor e a descoberta do amor inocente. Até me emociono” (anônimo). Além disso, veio junto o comentário de que o cenário da diegese, a cidade de Londres, dava um tom especial à história, devido à sua reconhecida fama de ser uma cidade que abraça a diversidade e oferece milhares de possibilidades às demais formas de amor. Já, quando mencionei “Hoje eu Quero Voltar Sozinho”, ele hesitou e, após uma curta pausa, disse “ah, é uma *Malhação*⁴ gay”. Outro amigo (que é fã de “Beautiful Thing”) acrescenta: “que filme infantil, bobinho” (anônimo).

O que concluí da fala de ambos colegas é que, excluindo-se a questão de simpatia por determinado filme ou não, parece ser uma questão de gênero que se sobressai em seus comentários. Rick Altman, em seu brilhante trabalho “A Semantic and Syntactic Approach to Genre Theory” (1984), comenta que é necessário um estudo tanto da forma quanto do conteúdo de um filme a fim de que o mesmo possa ter seus aspectos estéticos, sociais, políticos e culturais desvelados. O que parece ter despertado a fala de meus colegas também foi o que diz Leger Grindon, ao resenhar a obra de Altman. A autora afirma que:

No coração da abordagem "pragmática" de Altman encontra-se o seu conceito de "comunicação lateral" entre os telespectadores que, apesar de o seu isolamento físico entre si constituem uma "comunidade constelação" através de um com um orientação para um

⁴ Programa televisivo exibido pela Rede Globo desde 24 de Abril de 1995. A série narra a vida de uma turma de jovens, suas idas à escola e aventuras românticas. Atualmente está em sua vigésima terceira temporada.

determinado gênero. Essa "comunicação lateral" é caracterizada como um discurso secundário entre telespectadores que compartilham prazeres genérico sem vez de entre o espectador e o filme em si; Além disso, essa "ligação invisível" muitas vezes é imaginada pelo espectador e evidente no filme em si (SUMMER, 2000, p. 53-55).

Para Altman, o pragmatismo parte do pressuposto do senso comum, é o mesmo que dizer que todos os filmes de ação (especialmente os *blockbusters* em salas *multiplex*) são os melhores filmes em cartaz, uma vez que o espectador não conhecedor dos mecanismos internos e externos do aparato cinematográfico, por muitas vezes, reproduz o discurso dominante do cinema de massa.

Em um trabalho muito detalhado sobre o cinema juvenil, a mestre Juliana de Souza, em sua dissertação “O Gênero Juvenil no Cinema Brasileiro”, pesquisa sobre o gênero, utilizando-se da obra de Altman, uma vez que procura analisar os seus filmes (nesse caso não são filmes que retratam a questão homoafetiva) quanto à forma, a estética e o conteúdo dos filmes. Por exemplo, em sua pesquisa, ela revela que o cinema juvenil brasileiro começou a ganhar força e reconhecimento entre o público adolescente, uma vez que temáticas próprias da idade começavam a ser retratadas. O cinema do roteirista e diretor Jorge Furtado é um exemplo que a autora cita em seu trabalho, de um cinema de autoria que revela, através de um roteiro refinado, o gosto do espectador.

Mas afinal o que é o cinema juvenil? A autora Juliana de Souza, baseada no trabalho de Altman e Bueno, afirma que os filmes juvenis “são aqueles que, além de serem protagonizados por adolescentes e terem a juventude como público-alvo – embora não se restrinjam a esta faixa etária –, são, também, elaborados de modo a se comunicar com o universo juvenil, tanto em relação às temáticas quanto às formas” (SOUZA, 2013, p. 111). Dessa forma, classificar “Hoje eu Quero Voltar Sozinho” como “Malhação” gay é reducionista no sentido de

que considera apenas o conteúdo, o que se vê na superfície, sem levar em conta a sua forma, estética narrativa e diegética. Se compararmos os recentes filmes obras-primas “Praia do Futuro” (2014) e “Tatuagem” (2013), em que ambos retratam, de formas e contextos distintos, o amor homoafetivo entre dois homens, teríamos aí um problema de gênero se comparássemos, por exemplo, a “Hoje eu Quero Voltar Sozinho”. Os primeiros dois citados, apesar de tratarem da homoafetividade, não são filmes juvenis e sim dramas (gays?)⁵ para o público adulto.

Voltando aos filmes escolhidos para análise, “Delicada Atração” e “Hoje eu Quero Voltar Sozinho”, afirmo que ambos, apesar de terem sido produzidos em momentos culturais distintos, possuem similaridades que merecem ser investigadas. Para tal, passo para a seção em que analiso algumas cenas relevantes que mostram de que forma ambos os filmes contribuem para uma “beleza” do amor afetivo que aqui chamarei de beleza utópica, dado ainda crimes e malfetorias contra pessoas que vivem o amor homoafetivo. Depois de termos assistido a filmes de temática gays com finais trágicos, como o conhecido “Brokeback Mountain” (2003) (não juvenil) e o não tão conhecido comercialmente “The Mudge Boy” (2003) (juvenil), proponho aqui considerar “Delicada Atração” e “Hoje Eu Quero Voltar Sozinho” como filmes que apontam, tanto pela estética, quanto pelo conteúdo, uma representação positiva do amor afetivo, uma beleza que permite ao olhar do espectador (desprovido ou não de questões técnicas relacionadas ao cinema) identificar-se com personagens gays que, dentro do universo diegético, superam e revelam a possibilidade desse amor se concretizar sem o filtro tendencioso e homofóbico que reconhecemos tanto no cinema quanto na vida “real”.

A análise fílmica e a beleza utópica

Para que a análise fílmica seja feita, utilizo elementos cinemato-

⁵ Aqui levanto a questão do que realmente leva um filme a ser considerado gay. Quais elementos são necessários para que o classifiquem de tal forma. Seria a sua estética? Forma?

gráficos tais como *mise-en-scène*, caracterização, som, luz, trilha sonora, movimentos de câmera, figurino, objetos de cena, entre outros. Os conceitos de David Bordwell de seu aclamado *Film Art* são essenciais para tal investigação.

“Delicada Atração” trata da história de dois adolescentes, Jamie e Ste. Ambos moram em condomínios no leste de Londres, cedidos pelo governo britânico, realidade muito comum no país para a população de renda mais baixa. Jamie é atormentado por seus colegas de classe que o agridem em suas aulas de educação física; já o segundo sofre as mazelas de um pai alcoólatra que por vezes o agride. Ao contrário do pai de Ste, a mãe de Jamie é uma mulher carinhosa, e acolhe Ste uma noite em sua casa, após ele ser agredido pelo pai. Pela primeira vez, Jamie e Ste dividem o mesmo quarto e, conseqüentemente, têm um contato mais íntimo, mas não sexual; os dois dormem juntos na mesma cama, após Jamie passar remédio nas costas do amigo. Não irei aqui analisar essa cena, mas ela por si já revela o desejo homoafetivo entre os dois meninos, uma vez que a narrativa divide-se quase que em cenas paralelas para mostrar os dois meninos no quarto, ao mesmo tempo em que a mãe de Jamie está na sala com o seu namorado, assim colocando o desejo heterossexual e homossexual no mesmo nível.

A partir deste momento, a amizade entre os dois cresce e eles decidem ir a um bar gay do centro de Londres, muito conhecido pela comunidade homossexual. Lá, eles encontram *drag queens* com roupas coloridas, luzes pulsantes e pessoas de diversas idades revelando o seu amor homoafetivo. Após a saída do bar, os dois meninos, a caminho de casa, passam por um parque, à noite e vazio. A cena tem a trilha sonora em som não-diegético da famosa cantora norte-americana Mama Cass, com a música intitulada “Make your Kind of Music”, título aqui usado para sugerir que os dois meninos devam descobrir o elo homoafetivo que existe entre eles, mesmo com o mundo externo ainda não validando esse amor completamente (a mãe de Jamie, nesta noite, o segue e o reprime ao saber que o filho foi a um bar gay).

Voltando à cena, enquanto os dois meninos correm pelo parque

escuro (em *low-light key*), correm como em uma brincadeira infantil, o que culmina em um beijo não velado, como vemos constantemente, em filmes do gênero, ou até mesmo no contexto brasileiro, em novelas nas quais cenas de beijos homoafetivos são cortadas ou viram meras demonstrações fraternas. Aqui, ao contrário, a câmera subjetiva nos leva a experienciar um beijo intenso, em *extreme close-up*, o que revela o desejo homoafetivo dos dois meninos que acabam de ter a sua primeira experiência homossexual. Enquanto os rapazes continuam se beijando, “nós” ainda os observamos, atrás das árvores, continuando o seu primeiro beijo.

Figura 1: Beijo homoafetivo: o beijo desvelado de Jamie e Ste é uma tentativa da narrativa de legitimizar a relação homoafetiva entre os dois jovens

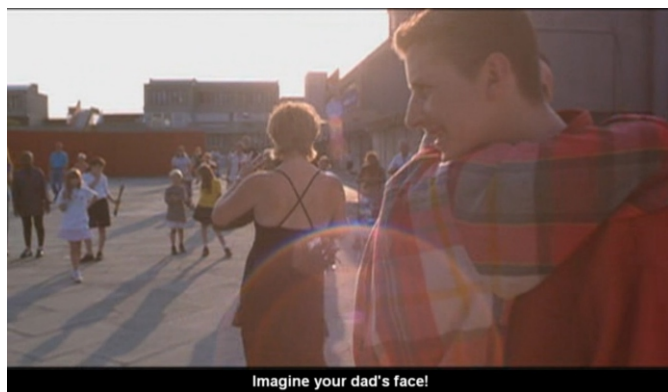


Fonte: *Frame* do filme

Já na cena final de “Delicada Atração”, a mãe de Jamie já sabe da orientação sexual do filho e, junto com a melhor amiga de Jamie, observa de um plano superior o casal Jamie e Ste dançando, rodeados de pessoas que moram no mesmo condomínio. Ali estão crianças brincando, famílias passando ou apenas observadores. O que pode parecer uma cena inocente de análise, se vista mais cuidadosamente, torna-se muito rica de detalhes: a cena é uma alegoria para a “aceitação” da sociedade e dos próprios meninos de seu desejo homoafetivo. As crianças brincando, as famílias e, por fim, a própria mãe de Jamie unem-se à dança, o que culmina em um grupo

homogêneo de pessoas que presenciam o amor entre dois jovens.

Figura 2: Cena do filme “Delicada Atração”: Jamie e Ste dançam em conjunto com a comunidade que não os reprova, ao contrário, participam do evento afetivo



Fonte: *Frame* do filme

Já “Hoje eu Quero Voltar Sozinho” conta a história de Leonardo, um menino cego e superprotegido pela mãe desde pequeno. Agora estudando no ensino médio, sua única amiga é Giovana, uma vez que sofre *bullying* por sua condição de não enxergar. Com a chegada de um novo aluno chamado Leonardo, Gabriel forma-se um trio de amigos que se torna inseparável, até que Leonardo e Gabriel descobrem que sentem algo mais do que amizade um pelo outro. Sendo assim, como em “Delicada Atração”, duas cenas tornam-se primordiais para a análise da beleza homoafetiva entre os dois rapazes.

A primeira cena é o momento em que “nós”, espectadores, assistimos através de uma câmera subjetiva, Gabriel dar uma carona em sua bicicleta para Leonardo. O cenário, *in location*, é a cidade de São Paulo, no bairro Pinheiros, e é noite. A música não-diegética e de tons melódicos de Cícero, “Vagalumes Cegos”, assim como em “Delicada Atração”, acrescenta a intensidade afetiva para a cena. Gabriel está em pé, apoiado nas costas de Leonardo, que sorri com a situação, em contraste com a expressão de medo, mas amor do menino que não pode enxergar. Porém a beleza da cena, que consiste em um

plano sequência, “nos” leva a um delicioso passeio de bicicleta com dois meninos, a partir da qual a narrativa já nos conduz a entender que estão apaixonados. A próxima sequência confirma tal fato, já que Gabriel, ao chegar em casa, encontra o moletom de Leonardo (que o havia esquecido no dia em que estudaram juntos) e, ao deitar-se na cama, usa-o em volta de seu corpo e, ao cheirá-lo intensamente, se masturba. É o clímax do desejo homoafetivo que se desconecta das categorias estáveis de gênero e sexo e sexualidade (BUTLER, 1990).

Figura 3: Cena do filme “Hoje eu Quero Voltar Sozinho”: o plano sequência traz os dois jovens vivenciado o amor homoafetivo pela primeira vez



Fonte: *Frame* do filme

Na cena final de “Hoje eu Quero Voltar Sozinho”, com os dois meninos que já haviam se beijado anteriormente (em uma cena que aqui não analiso), assim como em “Delicada Atração”, o beijo é em *extreme close-up* e sim, denota o desejo entre os dois jovens, porém até então não revelado publicamente para seus colegas, principalmente para os *bullies* que os atormentam. Ao serem interpelados pelos agressores, os meninos apaixonados resolvem assumir o seu amor.

A cena primeiro mostra o trio Giovana, Leonardo e Gabriel juntos, saindo da escola, no mesmo plano em que se encontra o grupo de *bullies*. Após ouvirem comentários a respeito das suas sexualidades, assistimos, novamente em uma câmera subjetiva, Gabriel e Leonardo

se darem as mãos, o que consolida a sua relação homoafetiva. Já em segundo plano, ficam os malfeitores que perdem importância na cena. Assim, assistimos, na próxima cena, Gabriel, o menino cego, dessa vez dirigindo a bicicleta, enquanto ambos caminham em direção de um espaço *off* que representa para os espectadores a descoberta do amor juvenil.

Figura 4: Cena do filme “Hoje Eu Quero Voltar Sozinho”: o grupo de *bullies* assiste o casal assumir a sua homoafetividade em segundo plano, focando no casal de namorados



Fonte: *Frame* do filme

Considerações finais

Como citado no prólogo do meu texto, o meu objeto de análise seria a masculinidade. Porém, não a masculinidade em crise adulta, mas a masculinidade da beleza narrativa entre jovens do mesmo sexo que se amam. Relações de gênero, sexo e sexualidade foram trazidas à tona neste artigo a fim de questionar a hegemonia heterossexual compulsória tanto de filmes juvenis (não-brasileiros, que se tornam a sua grande maioria em comparação aos brasileiros). Pergunto: O que traz a beleza utópica ao olhar dos espectadores(as) que os assistem em contraste com o desprezo de ainda muitos ao amor homoafetivo e aos que o praticam?

Referências

Fontes primárias

BEAUTIFUL THING. Direção de Hettie Macdonald. Reino Unido: Film4 Production, 1996. 1 filme (98 min.): son., color., DVD.

HOJE EU QUERO VOLTAR SOZINHO. Direção de Daniel Ribeiro. Brasil: Lacuna Filmes, 2013. 1 filme (96 min.): son., color., DVD.

Fontes secundárias

ALTMAN, Rick. A semantic/syntactic approach to film genre. In: GRANT, Barry Keith (editor). **Filmgenre reader III**. Texas: University of Texas Press, 1984, p. 121-150.

ALTMAN, Rick. **Film/genre**. London: Palgrave Macmillan, 1999.

BOER, Raphael de. Resenha: O problema ainda sem nome: masculinidades. **Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, ano 2, n. 3, p. 303-308, jan./jul. 2013.

BUTLER, Judith. **Gender Trouble**: feminism and the subversion identity. EUA: Routledge, 1990.

CLOVER, Carol. **Men, Women, and Chainsaws**: Gender in the Modern Horror Film. London: British Film Institute, 1989.

HALL, Stuart. Cultural Identity and Cinematic Representation. In: STAM, Robert; MILLER, Toby (eds.). **Film and Theory**: An Anthology. Oxford: Blackwell, 2000, p. 704-714.

MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. **Screen**, v. 16, n. 3, p. 6-8, 1975.

PENTEADO, Fernando Marques; GATTI, José (org.). **Masculinidades**: teoria, crítica e artes. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.

SHARY, Timothy. **Generation Multiplex**: the image of youth in contemporary American cinema. Austin: University of Texas Press, 2002.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. Teoria do cinema e espectralidade na era do “pós”. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema I**: pós-estruturalismo e filosofia analítica. São Paulo: SENAC, 2005, p. 393-424.

SOUZA, Juliana. **O Gênero Juvenil no Cinema Brasileiro**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Linguagens). Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2013.

WILLIAMS, Linda. Film Bodies: Gender, genre, and excess. In: **Film Quarterly**. University of California Press. Stable URL, v. 44, n. 4, p. 2-13. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1212758>.

Capítulo 9

Imagens do invisível: a interioridade em cena no cinema brasileiro

Sandra Fischer

Introdução

Nas últimas décadas, o cenário do cinema brasileiro revela uma tendência que vem sendo progressivamente consolidada: a que se caracteriza pela presença significativa de uma leva de filmes ficcionais de temática e abordagem intimistas, apresentando imagens de personagens lidando com questões de ordem estritamente pessoal, na busca de dar conta das circunstâncias temporais e topológicas em que se inserem. Cresce o número de filmes focando a dimensão do individual e do rotineiro, nos quais o protagonista é o homem dito comum: trata-se de um cinema frequentemente marcado por recursos expressivos e narrativos comprometidos com estranhamentos e rupturas poéticas, desvelando interioridades e intimidades imbricadas no banal e corriqueiro. Nesta perspectiva, ao tratar de obras representativas de tal tendência, o presente texto concentra-se em três delas: “O céu de Suely” (Karim Aïnouz, 2006), “O palhaço” (Selton Mello, 2011) e “Boa sorte” (Carolina Jabor, 2014).

A cena calada da miudeza

Em se tratando das artes visuais, o cinema parece-me o lugar

privilegiado para dar visibilidade e potência ao cotidiano. Não me refiro, aqui, a experiências limite do tipo filmagens documentais, obtidas por intermédio de câmeras fixas que se ocupam de maneira ininterrupta de dias e noites a fluírem em determinado espaço ou de câmeras que se ponham a seguir certo número de horas na vida de uma ou mais pessoas. Falo de produções cinematográficas que criam, poeticamente, os cotidianos mais diversos, imaginando o que neles existe de trivial e rotineiro – e também o que ali possa haver de estranho, de invisível e despercebido, de inédito ou insólito. E, principalmente, em uma acepção algo ampliada dos termos de Michel de Certeau (2008), de invenção¹.

Reiteradamente venho tratando de observar e analisar a forma como, no âmbito do cinema brasileiro, a partir dos anos 2000, a cena contemporânea vem sendo pontuada por uma considerável diversidade de filmes ficcionais de temática e abordagem intimistas, revelando imagens que desvelam silêncios, hesitações, receios, esperanças; imagens em que desejos, angústias e incertezas contracenam com alegrias pequenas e tristezas miúdas, animadas por triunfos singelos e perdas incontornáveis, por paradoxos contundentes e perplexidades mal disfarçadas. Reflexo, muito provavelmente, de um tempo em que o país se dá a ver lá fora com sua face mais de dentro, revelando-se por intermédio de seus veios intestinos, do voltar-se para suas interioridades. Nesse compasso, à medida que se reconhece e se ocupa mais de si, vai consolidando autenticidades e avançando no sentido de neutralizar subalternidades residuais, afirmar soberania e garantir autonomia. Mostram-se férteis e propícias, conseqüentemente, as circunstâncias para o advento de um cinema que trate do particular, do banal nosso de cada dia. Um cinema de desalarde e quietude, apartado do que há de exótico e exuberante na natureza e paisagens locais, do inusitado de costumes, do típico e atípico das gentes da terra, em que tampouco predomina a ênfase centrada no drama ou na crítica de cunho

¹ Ver meu livro “Cotidianos no cinema brasileiro contemporâneo: imagens da família, da casa e da rua” (FISCHER, 2009). A base da reflexão que ora apresento assenta-se na pesquisa de pós-doutoramento ali registrada e retoma trechos da obra.

político-social. Um cinema que se ocupa do menos de situações ditas comuns e corriqueiras, não necessariamente atreladas a fatores de maior ou menor favorecimento ou desfavorecimento socioeconômico, passíveis de serem encontradas em nossas próprias casas, na porta ao lado, no vizinho da frente, em qualquer lugar.

Na ampla heterogeneidade das produções que se alinham nessa perspectiva, algumas delas significativamente marcadas por recursos estéticos e narrativos atrelados a rupturas e estranhamentos característicos da poesia, o foco recai no cotidiano – na diversidade de cotidianos, melhor dizendo – do dito “homem sem qualidades”, na dimensão do comum e do rotineiro que tecem a vida nossa de cada dia. Note-se, por exemplo, o caso de “Uma vida em segredo” (Suzana Amaral, 2002) e o de “Meu nome não é Johnny” (Mauro Lima, 2008): enquanto o primeiro concentra-se em passagens rotineiras da vida recolhida, silenciosa e quase secreta de uma mulher interiorana situada nos primórdios do século XX, o segundo, ambientado em um grande centro urbano da atualidade, atém-se às imagens atreladas ao dia-a-dia (inicialmente mirabolante e transgressor, depois imerso em monotonias de abandono e solidão), vivenciado por um jovem de classe média alta que se alterna entre o desabrido consumo doméstico e o espalhafatoso tráfico internacional de entorpecentes. Já “Domésticas, o filme” (Fernando Meirelles e Nando Olival, 2001) gira em torno da repetitiva experiência cotidiana de um grupo de empregadas domésticas, pontuada de invisibilidades e discriminações, decepções e alegrias, frustrações e alentos de esperança, exclusão e ausência de perspectivas; “Santiago” (João Moreira Salles, 2005) concentra-se no relato do mordomo Santiago, que busca na memória da casa do passado as minúcias de um cotidiano esquecido, vivido em tempos idos; em “Não por acaso” (Philippe Barcinski, 2007), focando a lente na rotina profissional de um engenheiro de trânsito e na de um marceneiro artesão, a câmera segue o curso das relações familiares e afetivas de cada um deles. Note-se ainda, entre tantos outros, “Amarelo manga” (Cláudio Assis, 2003), “O ano em que meus pais saíram de férias” (Cao Hamburger, 2006), “O céu de Suely” (Karim Aïnouz;

Brasil, 2006); “A casa de Alice” (Chico Teixeira, 2007) e “O cheiro do ralo” (Heitor Dhalia, 2007); “Como esquecer” (Malu Martino, 2010); “Solidão pública” (2008), “Um lugar ao sol” (2009), “Doméstica” (2012), “Ventos de agosto” (2012), de Gabriel Mascaro; “O palhaço” (Selton Mello; Brasil, 2011); “Boa sorte” (Carolina Jabor; Brasil, 2014); “Hoje eu quero voltar sozinho” (Daniel Ribeiro, 2014) e “Beiramar” (Filipe Matzembacher e Marcio Reolon, 2015); “Que horas ela volta?” (Anna Muylaert, 2015). Em todos esses universos fílmicos verifica-se, guardadas as respectivas modalidades, peculiaridades e proporções, considerável sucessão de cenas em que predominam, devidamente contextualizadas, silêncios e trivialidades, a banalidade e miudeza, as imagens, enfim, de diferenciados cotidianos, distintas interioridades.

Concentro-me aqui em três das mencionadas obras, sempre na perspectiva da reflexão em torno desta problemática: “O céu de Suely”, “O palhaço” e “Boa sorte”². Articulando cenas de caráter tanto cômico quanto dramático, são filmes fortemente representativos desse cinema que trata e ressalta, poeticamente, questões e situações atinentes à vivência íntima e rotineira de relacionamentos pessoais e familiares, afetos e desafetos, dúvida e solitude. Filmes originados, ambientados e desenvolvidos em contextos distintos – mas que, extrapolando e transcendendo suas respectivas telas, enlaçam-se nos silêncios e reticências que lhes dão forma.

Laços, enlaces, entrelaços: silêncios, afetos, prismas

Suely e o céu

Nos azuis de “O céu de Suely” do filme de Karim Aïnouz (2006),

² Esses três filmes foram tratados em texto preliminar, produzido em conjunto com Rafael Tassi Teixeira (FISCHER; TEIXEIRA, 2015). O trabalho, originado no bojo de um projeto de pesquisa solo, foi apresentado em Portugal no Congresso AVANCA 2015 e registrado em publicação que compila os textos aceitos no evento. No presente capítulo retomo e amplio tanto as análises da versão preliminar indicada quanto as instâncias da perspectiva ali adotada.

delineia-se um breve recorte da história da cearense Hermila Guedes³. Após ter se ausentado do município interiorano de Iguatu para viver na metrópole de São Paulo, a jovem retorna à sua cidade natal, onde conta apenas com a avó e a tia. Saíra de casa grávida, e o retorno acontece após a experiência malograda de tentar a vida na cidade grande, junto ao pai de seu filho. Por algum tempo, Hermila aguarda o companheiro, seu conterrâneo que prometera juntar-se a ela na minúscula Iguatu de ambos; ao perceber que a espera é inútil, mesmo sendo cortejada por um antigo namorado que permanecera na cidadezinha, decide-se a ir embora novamente, partir em busca de qualquer lugar que seja, dentro de suas parcas posses, o mais distante possível de Iguatu. A fim de obter as condições financeiras indispensáveis à empreitada, ocorre-lhe a ideia insólita de adotar o codinome Suely e promover uma rifa de si mesma: o ganhador seria agraciado com as delícias de uma noite “no paraíso” junto a Suely. Corre a rifa, recebe o contemplado o prêmio anunciado; em seguida, confiando o bebê aos cuidados da bisavó e da tia-avó, corre Hermila para a rodoviária. Sem par, sem família. Reiteradamente retirante, itinerante, condenada ao nomadismo: deslocada no espaço em que nascera, sem lugar fora da terra natal. Acomodada no ônibus, face colada ao vidro da janela fechada, a passageira observa o ex-namorado que acompanha, de motocicleta, o trajeto do veículo que vai deixando Iguatu – enquanto o filme segue rumo ao final. Na cena derradeira, estrada e céu tomam conta da tela, de modo que no limite superior do enquadramento a pista dissolve-se na linha do horizonte; o silêncio desse encontro é interrompido pelo ronco crescente da moto que inverteu o percurso e retorna a Iguatu, vinda do lugar em que se misturam a quentura do asfalto e o fulgor do azul. A motocicleta, que inicialmente desponta minúscula, rapidamente cresce e se agiganta, ameaçando ultrapassar o quadro da tela e invadir a plateia acomodada nas poltronas das salas de cinema.

As imagens da abóbada celeste e as cenas de deslocamentos são

³ Filme abordado por Fischer, no artigo “Azuis de Ozu e de Aïnouz” (2010); trechos desse artigo foram retomados neste trabalho.

pregnantes e desempenham papel preponderante na diegese de “O céu de Suely”. Em sucessivas sequências que têm lugar por entre cortes rápidos e abruptos, sob um céu escaldante, as personagens – particularmente a protagonista – transitam pelos espaços fílmicos deslocando-se incessantemente e de maneiras diversas. Passam de um sítio a outro e de uma situação a outra, sem descanso nem remanso. Imagens feericamente iluminadas e vibrantemente coloridas alternam-se com outras de intensa escuridão – recurso que lhes acrescenta uma tonalidade surreal, temperando com doses de onirismo e irrealidade tanto a aparente banalidade do enredo, desprovido de atrativos artificiosos ou espetaculares, quanto o contundente realismo das cenas. Sinestesticamente, por meio de uma fotografia que revela um céu aprisionante tingido de um azul incandescente, os quadros do filme evocam sensações de torpor, potenciais viscosidades que prometem envolver e – quem sabe? – desacelerar, paralisar a protagonista perdida no meio do nada. Hermila/Suely sem destino, permanentemente embaraçada em tentativas de partir rumo a qualquer lugar que seja o mais longe possível de onde se encontra, simultaneamente à espera e em busca de, o vácuo sempre à espreita. Intensifica-se o clima de desolação e desamparo característico do sertão, dos *road-movies* coalhados de *easy-riders* solitários montados em motocicletas ruidosas, cavaleiros cavalgando o aço cortante da seca e da esterilidade. O resultado é uma espécie de claustro às avessas, deserto configurado pelo descampado e enfatizado pela claridade do sol, sempre brilhando no meio do mesmo.

Paradoxalmente, as aberturas celestes em “O céu de Suely” apresentam-se como imagens sugestivas de opressão: vastas larguras horizontais realçam a escassez de espaços domésticos, o claustro invertido formado por abrasadoras imensidões azuis delimitadas unicamente pelas bordas da tela. Raros interiores a contrastar com o excesso de exteriores, abundantes paisagens abertas para o desabrigo e para o sufoco sugerido pela quentura laranja-avermelhada que emana do firmamento perpetuamente tingido por inclemente azulão. As poucas casas que pontificam sob os céus de Suely, com seus cômodos

parcamente iluminados e de acanhadas proporções, apresentam-se, por outro lado, como imagens alusivas a frágeis esperanças de refrescamento. Resquícios, memórias da sombra. Devir de concha⁴ enganadora, a oferecer nunca a garantia de segurança ou a promessa de permanência, mas sim a insinuação de provisório resgate para o “dentro”, para um lugar temporário de conforto e descanso. Ilusória iminência de alívio, incapaz de amenizar a exposição, a desproteção, o desolamento.

A persistente movimentação de pessoas submersas na fervura modorrenta, causada pelo calor abrasador, a agitarem-se na ardência da claridade azul de uma cidadezinha entrecortada por rodovias e ferrovias, somada à quietude intermitentemente rasgada pelo som de caminhões, motos e trens de carga que atravessam o lugar, presentifica, em “O céu de Suely”, a fragilidade oscilante e mutante de todo ser vivente. E potencializa a transversalidade dos entraves que permeiam a empreitada do indivíduo – sempre cindido (LACAN, 1998) e mais ou menos desterritorializado em termos físicos ou emocionais, realistas ou metafóricos – em busca de se colocar no mundo, tateando por entre luz e sombra para descobrir indícios do próprio desejo e os meios de construir modalidades de existência, topicalizações e percursos que lhe permitam vir a ser – ao menos em certa medida – dono da própria trajetória.

Em meio ao sufoco configurado pelo excesso de abertura – que no filme se traduz em abundância de céu, interiores escassos e rarefeitos, onipresença da estrada – por entre a monotonia que brota dos asfaltos quentes, no universo diegético de “O céu de Suely” brilham insistentes constelações sugestivas de transmutação e movimento. Errantes sob o céu, sempre ensaiando/estreando passos que ora se adiantam em direção ao fora, ora recuam em direção ao dentro, as personagens resistem: transitam por entre caminhos que se articulam em redes de deslocamentos e movimentações intercambiantes, intermitentes, lábeis, ondulantes – de maneira que seu estar no mundo, nômade, acaba acontecendo enquanto se esgueiram nessa espécie de deslizamento/flutuação por entre brechas de estreitamento/afrouxamento de

duto, canais, fronteiras. Fluxos mais ou menos desimpedidos, mais ou menos liberados; limites mais ou menos incertos. Tudo em devir, sempre.

Tingindo peculiarmente o cotidiano atinente às personagens de “O céu de Suely”, os azuis do filme transportam para o claro/escuro coletivo que caracteriza e domina as salas de cinema restos da outra cena (FREUD, 1996), imagens daquilo que se vivencia em todos os tempos, todas as terras, sob a luz e a treva de qualquer céu, no anonimato e no isolamento de cada um, no ilusório compartilhamento das coletividades, dos ajuntamentos, das multidões: a clausura, os pseudo-deslocamentos, a repetição, o mais do mesmo, a agitação. Delineiam, simultaneamente, imagens-prenúncio de gestos-movimento em direção ao inusitado ou à mesmice, ao desconhecido conhecido, ao re-des-conhecido. Acendem a falta impreenchível, o Real (LACAN, 2005)⁵ que nos escapa a todos e ainda assim nos enreda. Brancas malhas azuladas e escorregadias, híbridos fios de gelo incandescente que envolvem, embaraçam e – paradoxalmente – colocam em trânsito.

Opalhaço e a dúvida

Antecedendo a poeticidade discretamente ingênua e pungente das imagens de intimidade que em 2014 perfazem “Boa sorte”, falta, embaraço e dificuldade de trânsito já dão o tom, em 2011, às imagens de “O palhaço”⁶. Dirigido e protagonizado pelo cineasta Selton Mello, o filme coloca em cena o cotidiano do jovem Benjamin, que ganha a vida atuando ao lado de seu pai, Valdemar, o proprietário do humilde e depauperado Circo Esperança – no qual os dois formam a dupla de palhaços Pangaré & Puro Sangue. Órfão de mãe, Benjamin não tem documentos, não tem endereço fixo. Portando apenas uma certidão de

⁴ A noção de devir, sempre que aqui mencionada, está atrelada aos estudos de Deleuze e Guattari (2000, 1995); a noção de concha está sendo empregada nos termos de Bachelard (2000).

⁵ A noção de real, sempre que aqui utilizada, encontra-se atrelada ao conceito desenvolvido por J. Lacan.

⁶ Filme abordado por Fischer nos seguintes artigos: “O Palhaço silencioso, melancólico *Somewhere*, perplexidades: o *deslugar* no cinema contemporâneo” (2014) e “*Deslugar* e deslocamento em *O Palhaço*: imagens de transe e trânsito” (2011); trechos de ambos os artigos foram retomados neste trabalho.

nascimento em péssimo estado de conservação e nenhuma carteira de identidade, ele é um arremedo de artista, sempre nômade, a vagar com sua “família” circense (a mulher que cospe fogo, o casal de acrobatas, o ilusionista e a filha, os músicos irmãos, a dançarina namorada do pai) por entre estradas marginais e pequenas cidades interioranas.

Enquanto os demais componentes da trupe parecem conviver em relativa harmonia, serenamente adaptados a uma rotina em que no palco as máscaras de atores travestem as histórias banais e repetitivas que protagonizam fora de cena, Benjamin se mostra melancólico e deslocado, imerso em silenciosa crise existencial. Incomodado, perturbado, ele não “se sabe” direito e nem se situa convenientemente: Benjamin ou Pangaré, Benjamin e Pangaré, nem Benjamin nem Pangaré? Que tal abandonar o picadeiro, ganhar o mundo em busca de sua identidade (a pessoal e a de papel)? Ou melhor, seria quedar-se ali onde já se encontra, Pangaré parado no movimento do circo que avança perambulando de cidade em cidade? Enquanto não se resolve, obstinada e obsessivamente concentra-se em duas necessidades que se lhe afiguram como urgentes: adquirir um ventilador para aplacar o calor escaldante, inclusive o sufoco da companheira do pai (esta, diga-se, ambigualmente colocada na trama, flutuando sensual entre palhaço-pai e palhaço-filho); e providenciar um sutiã gigante para os imensos seios, flácidos e caídos, ostentados por uma das artistas integrantes do Esperança. Imerso em clima quase onírico, “O palhaço” é pontuado pela melancolia que assola Benjamin e não o abandona nem quando se encontra em cena, interpretando palhaçadas na pele de Pangaré. O protagonista, no picadeiro ou fora dele, comporta-se como se estivesse em transe, encarcerado em uma espécie de autismo que, se não chega a inviabilizar, emperra e entrava suas relações com todas as demais personagens e, em certa extensão, também com as plateias – tanto a diegética quanto a das salas de cinema. O olhar, perdido e distante, carrega sempre algo de triste e vazio; a postura, rigidamente ereta, quase invariavelmente estática e desprovida de flexibilidade; e a voz baixa, fala lenta e entrecortada. Enquadrado no centro da tela, em tomadas que reforçam a ideia de isolamento e solitude, Benjamin

experimenta momentos de ausência/devaneio exibidos em ritmo lento, planos longos; as cores suaves que tingem a fotografia elaborada contrastam, alternadamente, com a iluminação viva, tonalidades acesas e ritmo acelerado conferidos às cenas em que a personagem está em ação no picadeiro.

A certa altura do filme, o desajustado Benjamin toma a decisão de largar o grupo e seguir rumo à cidade de Passos (atenção ao nome, alusivo à noção de movimento e trânsito), na busca de uma carteira de identidade, de uma namorada, de um ventilador. No caminho, enquanto procura sustentação para o desamparo e bálsamo para o desassossego, vai contracenando com uma diversidade de tipos bizarros: o delegado chamado Justo; o funcionário público na prefeitura, metido a engraçadinho; a potencial mulher amada, já comprometida com outro. Visualmente a diegese estabelece, entre Benjamin e as personagens com quem o protagonista se depara, a dinâmica picadeiro/plateia que ele vive sob a lona em seu dia a dia de ator: a ideia da representação e da máscara é enfatizada por meio de enquadramentos predominantemente geométricos, com as figuras simétrica ou assimetricamente posicionadas na tela tal como se estivessem colocadas em um palco. Pouco tempo transcorre até que o palhaço retirante perceba que o restrito mundo que se lhe apresenta no interior do circo é deveras semelhante ao vasto (vasto?) universo com que se depara fora do circo. De posse da cédula de identidade recém-obtida e carregando um ventilador recém-adquirido Benjamin retorna, então, ao ponto de onde partira. Reunidos, Benjamin/Pangaré e Valdemar/Puro Sangue se abraçam, simultaneamente re-conhecidos e des-conhecidos. E segue o espetáculo no Circo Esperança.

Ao espectador atento não escapa a constatação de que, bem olhado, Benjamin/Pangaré alcança o final do filme labilmente revelando/camuflando a mesma inquietação contida, o pertencimento/despertencimento do início. A desterritorialização simbólica, inalterada, permanece. Atente-se ao detalhe de que a própria ambientação cênica já topicaliza e concretiza esse tal desacerto na medida em que o circo, na contemporaneidade, padece coincidente

conforto/desconforto: nômade incansável, por mais que se mostre ainda um sobrevivente, alternando movimento com bucólica, singela acomodação provisória por entre mastros e lonas, em tempos hipermegatecnológicos (saturados de efeitos especiais, salas de cinema para projeções em 3D, avançados sistemas de televisão digital, computadores com altíssimo potencial de inteligência e memória, internet de velocidade vertiginosa e proliferação de espetacularizações de toda ordem em redes sociais que surgem e se multiplicam cotidianamente) o picadeiro encontra-se flagrantemente capenga e deslocado. Nas imagens do filme, os atores do Circo Esperança desdobram-se na tela em improvisações para impressionar e conquistar atenções e simpatias do poder local, enquanto os figurinos precários que exibem no tablado e os carros sucateados com que transitam pelas estradas denunciam a carência de atrativos e as dificuldades financeiras. Fora da tela, a lona colorida/desbotada – ainda que acolhedora e maternal na redondeza de suas formas – é uma imagem evocativa de saudosismo, nostalgia, passado. Revelam-se, na produção de Selton Mello, ao fim e ao cabo, as imagens desacertadas de uma personagem que se encontra, psicológica e emocionalmente, sem lugar.

A tristeza e a angústia apresentam-se, em “O palhaço”, como elementos sintomáticos, emergência do Real sinalizando que há ali algo “fora de lugar”, fora do campo simbólico: uma falha, uma falta presentificada em sucessivas imagens de caráter aparentemente *nonsense* que ressaltam a figura do ventilador, do sutiã – objetos icônicos no filme – a concretizar o desconforto, o percalço, o não-entendido, o *sem sentido*. O estranhamento causado pela obsessão do protagonista em conseguir um sutiã (“um que esteja sobrando”, qualquer um, mesmo “que seja velho”) e seu afinco em obter um ventilador – atitudes ambíguas que se articulam entre a objetivação da falta interior que faz furo na realidade cotidiana e a extensão do consequente desconforto a outros elementos além dele mesmo – conferem visibilidade ao fora do lugar que ali impera.

Nos momentos que antecedem o epílogo do filme, quando

finalmente regressa ao Circo Esperança e retoma o desempenho de suas atividades como palhaço, a personagem não se mostra conformada, acomodada – mas sim em assumida situação de desconforto, embora a claustrofobia e o desamparo pareçam algo atenuados pela identidade de papel, pela ilusão de arejamento (o ventilador), pela tênue esperança de um arremedo de sustentação e acolhimento (o sutiã deformado amparando os seios secos e envelhecidos de uma mãe improvisada). O protagonista de “O palhaço” divide-se, ambíguo e fragmentado, entre Benjamim, Pangaré e mais sabe-se lá quantas outras *personas*. Revolteando em meio a uma angústia silenciosa, sem alarde e sem revolta, do picadeiro de seu circo vai à estrada com sua trupe e dali segue sozinho para veredas outras. Alcança lugares onde tem oportunidade de ser retratado, identificado, documentado. Finalmente, revolteado, mambembe, retorna ao picadeiro: o ritmo hesitante vacila, mas se apruma; a gargalhada exagerada encobre a nota triste. O sufoco, esse resiste. E transporece sob a cara pintada.

João, Judite e a sorte

A trama simples e descomplicada de “Boa sorte” (Carolina Jabor, 2014) tem como cenário principal uma clínica de reabilitação psiquiátrica, onde se encontra internado o problemático adolescente João, diagnosticado com depressão após apresentar grave e extensa diversidade de problemas comportamentais. Ambientada na cidade do Rio de Janeiro, a obra – totalmente desprovida de surpresas e reviravoltas – desenvolve-se a partir de roteiro baseado no conto intitulado “Frontal com Fanta” (autoria do escritor e cineasta Jorge Furtado). Na instituição, João – sozinho e praticamente ignorado pela família, que decidira confiná-lo devido ao agravamento do estado depressivo e ao histórico de agressividade dirigida a amigos e colegas de escola – tem oportunidade de travar conhecimento com a jovem Judite, paciente dependente química e HIV soropositiva, em fase terminal. Judite é mantida na clínica pela avó materna, de quem recebe visitas esporádicas. Não obstante o ambiente relativamente hostil, o

desconforto da situação de João – imerso no buraco negro da depressão – e a gravidade do estado de Judite – sem perspectiva de vida futura – os dois se aproximam, apaixonam-se e iniciam um romance. O relacionamento confere alguma espécie de sentido aos dias de ambos. Unidos pelo desalojamento mútuo, alijados de seus agrupamentos familiares, compartilham solidões e encontram um no outro apoio para os escapes psicológicos, ressonância para os surtos delírios: João acredita firmemente que, ao ingerir um medicamento antidepressivo (Frontal) com refrigerante (Fanta sabor laranja), torna-se invisível para todos; Judite parece compensar no sexo banalizado e descompromissado a ausência de perspectivas.

Mesmo contextualizado praticamente durante todo o tempo diegético exclusivamente dentro dos estreitos limites de uma clínica psiquiátrica repleta de personagens às voltas com distúrbios emocionais e problemas de dependência das mais variadas substâncias químicas, enclausurados em distúrbios mentais e presas de distúrbios comportamentais e transtornos de adaptação social, “Boa sorte” não se configura, em nenhum momento, como os muitos e conhecidos filmes que tematizam o cotidiano de sanatórios e instituições do gênero. O foco principal, econômico, está concentrado na insólita relação que em breve espaço de tempo tem lugar na vida dos dois jovens problemáticos – proporcionando-lhes um cotidiano de afetos e intimidades daí decorrentes. Atipicamente liberados das convenções e obrigações que regem a sociedade dita normal, elos, fugazes que sejam, se estabelecem entre ambos: a esquelética e sofrida Judite completa e conforta, com seu olhar triste e desesperançado, o garoto imaturo, calado e desambientado, absorto em seu mundo gasoso, pseudo-edulcorado, constituído por antidepressivos dissolvidos em refrigerantes cor de laranja. Brechas insuspeitadas primeiro sugerem e depois viabilizam aos dois seres isolados em seus respectivos universos rarefeitos a possibilidade do encontro – imperfeito e lábil, sim, mas também balsâmico e talvez revigorante. Um brinde da sorte?

A despeito de alguns deslizes – eventuais excessos de explicações, momentos (raros) que exibem recursos formais por vezes típicos de um

tipo simplista e pouco refinado de fazer televisivo, certo didatismo moralista – o filme logra alcançar densidade poético-reflexiva significativa e situar-se em uma dimensão distante das comédias e cinebiografias que pontificaram, em certa extensão, na cinematografia brasileira em 2013 e 2014.

A direção, que combina planos inusitados a um delicado trabalho de animação (quando retrata conteúdos das páginas de um diário pessoal escrito por Judite, por exemplo), consegue obter uma composição predominantemente cuidadosa de cenas bem articuladas, que traduzem esteticamente o cotidiano de uma juventude desaninhada, oriunda de contextos e conjuntos familiares mais ou menos corrompidos e/ou deletérios, vivendo rotinas que direta ou indiretamente promovem e valorizam a sexualidade precoce, o consumo de drogas, a independência prematura e temerária. Sem resvalar na pieguice ou no maniqueísmo, com a sensibilidade de um humor que se faz quase sempre inteligente e que não desconsidera a claustrofobia do isolamento, as agruras da angústia e das dores implicadas nas imagens exibidas, o filme alcança um resultado desprovido de lugares comuns e de personagens planas e estereotipadas. Por meio de filtros de colorações acinzentadas, compatíveis com o psiquismo das personagens, a fotografia contribui para enfatizar a atmosfera de solidão, opressão e desalento; momentos de escape (como aqueles em que os protagonistas “saem” do espaço a que estão confinados, entregando-se a experiências de criação e afeto, e cedendo à desejada conjunção sexual) as luzes do filme adquirem matizes mais quentes, que remetem à tonalidade alaranjada característica do refrigerante incensado por João.

Complexa e elaborada, a construção imagética das figuras das personagens protagonistas e do espaço em que se encontram revela lacunas, sofrimentos e dilapidações de caráter íntimo, pessoal; e expõe as fissuras de sistemas sociais deletérios, falidos.

Os elementos constitutivos dessas composições deixam claro que a instabilidade psíquica de João faz laço com os efeitos da vulnerabilidade paterna, com o tédio e a infelicidade materna, com a

hostilidade fraterna que se revela no distanciamento do irmão; a tez pálida e macilenta de Judite, aliada à magreza flagrantemente doentia, revela a fragilidade e desilusão de quem a duras penas suporta o peso de uma instabilidade permanente, plena de cicatrizes e pouco ou nada compartilhada. As demais personagens, diga-se, são também desprovidas de simplismos estereotipados e reducionismos maniqueístas: vejam-se os pais de João e a avó de Judite, todos algo titubeantes e indecisos entre as alternativas de acolher os desajustes do filho e da neta ou deixá-los entregues a cuidados institucionalizados; a diretora da clínica oscilando entre a firmeza gélida da médica gestora e a humanidade calorosa da mulher que também sofre dificuldades, entraves e desilusões pessoais; os demais internos, permanentemente às voltas com indisfarçáveis inadequações e sempre frustradas tentativas de escapes provisórios. A refletir a nebulosidade do estado de espírito das personagens e o abandono em que se acham perdidas, ressaltam-se as condições das instalações físicas da clínica, com suas paredes pontilhadas de rachaduras, quase todas trincadas e desbotadas, as escadarias escuras, a piscina carente de limpeza e manutenção, o mobiliário depauperado.

O filme, tacitamente, deixa em segundo plano a problemática contemporânea – nada desimportante, diga-se – dos efeitos da drogadição, da crise e do esfacelamento das instituições sociais. A essência das imagens e o cerne da narrativa consiste deliberadamente, na revelação/ocultação do movimento interno que rege a dinâmica imperfeita e fugidia da (im)possibilidade da celebração do encontro das intimidades de dois seres carentes e extenuados. Encontro algo deslocado e 'defeituoso', irremediavelmente fugidio, tênue, impermanente – mas igualmente irreduzível, resistente, imprescindível.

Desvelamento, brecha, criação

“O céu de Suely”, “O palhaço” e “Boa sorte”: respeitadas as concernentes especificidades, ao revelar interioridades e desvelar

intimidades, todas as três produções acabam por tratar, alusivamente, da falta que compõe a estrutura do desejo. E logram abordar, explicitamente, as sintomáticas complexidades flutuantes que movimentam as redes de conexões/desconexões entre aquilo que se exhibe no exterior e o que se vive na interioridade. Os três filmes colocam no centro da tela, metaforicamente, tanto a problematização das determinações estruturais que regem os preceitos daquilo que se entende por adequação/inadequação, os critérios de ocupação/desocupação, de re-ocupação/não-ocupação dos lugares socialmente estabelecidos, quanto a questão das convenções culturais e concernentes restrições sociais. Colocam em cena, principalmente, a ausência de significante, a dificuldade – senão a impossibilidade, mesmo – do nomear tanto a situação daqueles que se encontram em estados de deslugar (FISCHER, 2012), colocados/des-locados em simultâneo encaixe/desencaixe, dentro e fora e nem dentro nem fora, quanto a consequente sensação de desconforto e inadequação que lhes acompanha permanentemente.

Em cada um dos filmes aqui apontados encontra-se presente a figura de personagens atravessadas, em diferentes intensidades e extensões, pelo desassossego permanente, pela sensação de impertinência (ou *ex-pertinência*). Virtualidades que se atualizam perambulando pouco à vontade nos cotidianos criados em seus universos cinematográficos. Figuras solitárias, imersas em angústia contida acentuada pela palavra rarefeita, pelo desencaixe explicitado ou não, tematizado ou não. Pouco ou nada se discorre abertamente a respeito de seus estados de espírito; mas o desajuste psíquico e o descompasso emocional refletem-se fisicamente no corpo, impregnam-se nos gestos, nas falas quase sempre escassas – e contaminam a diegese, a estética fílmica, da primeira à última cena. A partir dos lugares que se estabelecem, vertical e horizontalmente, na trama de cada um desses filmes, desconforto e desacordo surgem nas brechas que perfazem as teias das relações pessoais/sociais que se articulam no dia a dia das personagens e instalam-se, transversalmente, no bojo dos nós que regulam essas redes. Desconforto e desacordo que

se apresentam, formalmente, por meio de lacunas e descontinuidades, da visibilidade conferida ao deslocamento e ao silêncio; brechas que se definem tanto como espaços rendados de desacerto e estranhamento, instabilidade e provisoriedade em oposição à perenidade supostamente tranquila e segura dos lugares pré-dimensionados, quanto como instâncias de ressemantização germinal, dinamicidade e abertura operando em contraposição à esterilidade inerente às situações de estagnação e clausura.

Na estética que dá forma a este cinema de cotidianos e interioridades, tanto os emudecimentos e interdições quanto o desacerto e o nomadismo são potencializados, sintomática e poeticamente, na bizarra coreografia resultante de jogos imagéticos que alternam o estático e o dinâmico, o silêncio e o grito. Estabelecendo contrastes com o fluxo ininterrupto de velocidade e imediatismo que caracteriza a contemporaneidade, a emergência lacunar do intervalo e da lentidão desloca-se da cena projetada e, feito luz, rapidamente ultrapassa a moldura da tela e invade o espaço extradiegético. Descompasso criador de novos sítios interiores e exteriores, de reconfigurações que se traduzem em inversões de ritmo, iluminação, direção. Reviravoltas incômodas que provocam desacertos, na medida em que estabelecem fissuras algo inesperadas e brechas nem sempre desejadas – mas que viabilizam, até certo ponto, possibilidades de abertura de campo para algo do inusitado, da reinvenção.

Imagens que pensam, silenciosamente animadas pela presença inquietante de personagens quase sempre caladas, em reiterado deslocamento físico, deslizantes por entre cenas em que o movimento estabelece, paradoxalmente, estreita parceria com a dificuldade de fluxo. E que articula, assim, fragilidades inerentes a laços liquefeitos que se fazem e desfazem no instante inesperado, ao sabor do acaso. Atualiza-se, permanentemente, o clima de sutil tensão e perplexidades incontidas que, plasmadas em interioridades de bruma e sombra, se alojam em algum estágio entre o volátil das imagens e o palpável da tela.

Ao deixarmos a penumbra dos interiores de um cinema em que miudezas cotidianas se desnudam, poeticamente, e dali sairmos para a claridade exterior do mundo dito real, teremos talvez a chance de perceber que as redes de conexões que se articulam entre as duas realidades criadoras – a intra-tela e a extra-tela – potencializam, elucidam e revelam visibilidades e invisibilidades de nosso tempo. Nas múltiplas tipologias de cotidianos que têm lugar desde sempre e em especial nesses tempos em que vivemos, quando limites e fronteiras se confundem cada vez mais ou simplesmente se apagam, é particularmente notável o quanto se tornam progressivamente mais e mais tênues e questionáveis as bases de conceitos e preceitos, mais e mais ambíguos e embaraçados os lugares e papéis em todos os setores da sociedade: nas relações familiares, nos relacionamentos afetivos, no âmbito profissional; no universo da arte, no campo da ciência.

O que é exatamente o cotidiano afinal? Multiplicidade, criação e renovação ou unicidade, repetição e mesmice? O que define os âmbitos reclusos da interioridade e as aberturas da exterioridade? O que diferencia o masculino do feminino, o que caracteriza as relações hétero ou homoafetivas? E qual a efetiva relevância de tais diferenças, o que podem determinar, exatamente, na vida de cada um? Em época de bebês de proveta e de barrigas de aluguel, de arranjos familiares atípicos, desordenados e frequentemente aleatórios, quem é mãe, pai ou filho de quem? Se as novas tecnologias difundem-se e permitem que se faça da casa o sítio privilegiado para os mais improváveis tipos de exercício profissional, se o desenraizamento e o nomadismo muitas vezes transformam a rua no espaço doméstico de muitos, e se as inúmeras redes sociais encurtam distâncias, alcançam e *des*-encantam o mais encantonado dos cantos, o que diferencia o espaço privado da esfera pública? Como se dimensionam as noções de distância – o perto e o longe –, quando os constantes avanços nas telecomunicações definitivamente parecem interligar todos e tudo? Qual o lugar da arte, hoje? O que é o original? O que distingue o original da cópia? A noção de autoria, como fica? O que dizer da ciência, da cientificidade? Por mais que se tente identificar mobilidades, acompanhar o ritmo e

abranger a extensão dos acontecimentos, na medida em que tudo é permanente construção, cambiante e lábil, de certa maneira fica-se sempre algo defasado e atrasado na captação do presente, da realidade, de forma que frequentemente se nos afiguram esquisitas, estranhas ou francamente desconhecidas as feições daquilo com que nos deparamos cotidianamente, aquelas mesmas com as quais imaginamos já ter alguma intimidade.

No universo dos filmes referidos, esses desalojamentos e estranhamentos tomam corpo e proporção: surgem e ganham vida na dinâmica de discursos imagéticos que implicam tomadas, montagem, ritmos, iluminação, dramaturgia, cenografia, figurinos, fotografia. A partir dos contornos estéticos e éticos que os definem, prestam-se, de certa maneira, a deflagrar questionamentos que re-alam papéis e lugares tradicionais, fixados e estereotipados. Ao configurar e tematizar o movimento de interioridades e de fluxos cotidianos, de um devir que dinamiza personagens e desestabiliza situações que pareciam consideravelmente cristalizadas, o cinema promove um desfile de imagens criadoras e não apenas alusivas, que tanto revelam, atualizam e exibem facetas intestinas do Brasil contemporâneo como também indicam, prenunciam e anunciam prováveis contornos e feições daquilo que pode vir a ser; e, principalmente, cria espaços privilegiados capazes de produzirem reflexão crítica e espalharem sementes de transformação.

Interioridades enfocadas no cinema conferem visibilidade a invisibilidades. Imagens de silêncios e cotidianos, veiculadas na condição de protagonistas da narrativa cinematográfica, funcionam como espelhos deslizantes que deslocam nossa percepção. Na medida em que emprestam voz a quietudes, desvelam o comum e dão destaque ao ordinário, viabilizam a chance de sairmos por alguns momentos do habitual, do estado de distração com que tendemos a enxergar o dia-dia: paramos para fitar, fixar a retina naquilo que, a princípio, se nos afigura como corriqueiro, banal – desimportante. Este gesto de parada propicia, paradoxalmente, o movimento de desvio do olhar que faz com que tenhamos ocasião de contemplar e experienciar, então, nas

malhas da tela do cinema, os emudecimentos reticentes e os interiores encobertos de nossa própria cena cotidiana. Cena que, despida dos véus de nossa indiferença e assim des-encantada, sai da sombra – dando-nos a chance de vislumbrar, nas filigranas do comum, o que de extraordinário há no lugar do ordinário. O rastro inesperado do novo que se faz presente, insiste e resiste no lugar improvável da repetição e da mesmice. Imagens do dia-a-dia estrelando em filmes instalam a brecha necessária: a fresta que produz a fratura, o estranhamento que desaloja a retina e possibilita a escapatória da crítica e a oportunidade do reconhecimento. Crítica, entre outras, à contemporaneidade que ao mesmo tempo nos condena ao reducionismo de estereotipias, a crueldades e perversões que regem sistemas de produção e consumo, a modalidades coercitivas de inclusão e exclusão. Reconhecimento, fragmentário que seja, da natureza e da dinâmica das redes de “personagens” e “roteiros” que perfazem os fluxos de nosso estar no mundo e determinam nossa trajetória. Cinema desestabilizador, excêntrico. Propulsor de desvios que nos acenam com possibilidades de renovação e invenção. Cinema esperança, talvez. Não é pouco.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2008.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Rio de Janeiro: 34 ed, 2000.

FISCHER, Sandra; TEIXEIRA, R.T. A poética da intimidade no cinema brasileiro contemporâneo. In: **AVANCA 2015**, 2015, Avanca (Portugal). Avança Cinema. Aveiro, Portugal: Edições Cine-Clube de Avanca, 2015, v. 5, p. 416-421.

FISCHER, Sandra. O palhaço silencioso, melancólico *Somewhere*, perplexidades: o deslugar no cinema contemporâneo. **Rumores**: Revista online de comunicação,

linguagem e mídias, São Paulo, v. 8, n. 15, p. 154-170, jan./jun. 2014.

FISCHER, Sandra. Vidas em deslugar: deslocamento e lugares no cinema brasileiro contemporâneo. In: ADAMI, Antonio et al. (org.). **IX Lusocom - Lusofonia e interculturalidade**, v. 1, São Paulo: Editora da INTERCOM, 2012, p. 1-16.

FISCHER, Sandra. Deslugar e deslocamento em O Palhaço: imagens de transe e trânsito. **Interim**, Curitiba, v. 12, n. 2, p. 1-14, jul./dez. 2011.

FISCHER, Sandra. Azuis de Ozu e de Aïnouz. In: MOURÃO, Maria Dora et al. (orgs.). **X Estudos de cinema SOCINE**. São Paulo: SOCINE, 2010, p. 318-326.

FISCHER, Sandra. **Cotidianos no cinema brasileiro contemporâneo: imagens da família, da casa e da rua**. Porto Alegre: editoraplus.org, 2009.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 297-324.

LACAN, Jacques. O Simbólico, o Imaginário e o Real. In: **Nomes-do-Pai**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p. 55-87.

LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

Sobre os autores

Ana Flávia Merino Lesnovski

Doutora em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) e professora adjunta I do Colegiado do Curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Estadual do Paraná (Unespar), Câmpus de Curitiba II.

E-mail: ana.lesnovski@gmail.com

Cristiane Wosniak

Doutora em Comunicação e Linguagens – linha de pesquisa: Estudos de Cinema e Audiovisual pela Universidade Tuiuti do Paraná (UTP). Docente adjunta I do Colegiado do Curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança da Universidade Estadual do Paraná (Unespar), Câmpus de Curitiba II. Membro dos Grupos de pesquisa CINECRIARE – Cinema: criação e reflexão (Unespar/CNPq) e GRUDES – Desdobramentos Simbólicos do Espaço Urbano em Narrativas Audiovisuais (UTP/CNPq).

E-mail: cristianewosniak@ufpr.br

Eduardo Tulio Baggio

Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP). Docente adjunto I do Colegiado do Curso de Bacharelado em Cinema e Vídeo da Universidade Estadual do Paraná (Unespar), Câmpus de Curitiba II. Líder do Grupo de pesquisa CINECRIARE – Cinema: criação e reflexão (Unespar/CNPq) e membro Doutor em Educação pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), bolsista de estágio doutoral no Instituto de Educação da Universidade de Lisboa (IEUL). Docente adjunto I da Universidade Federal do Paraná (UFPR) e docente permanente no Programa de Pós-Graduação em Educação/PPGE, da Universidade Federal do Paraná (UFPR). É vice coordenador do Laboratório

de Investigação em Corpo, Gênero e Subjetividade na Educação (UFPR/CNPq) e pesquisador do Núcleo de Estudo de Gênero (UFPR/CNPq).
E-mail: jamilcasi@gmail.com

Juslaine de Fátima Abreu-Nogueira

Doutora em Educação pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Docente adjunta I na Universidade Estadual do Paraná (Unespar), Câmpus de Curitiba II. Participa do Grupo de Pesquisa CINECRIARE-Cinema: criação e reflexão (Unespar/CNPq). Pesquisadora do Laboratório de Investigação em Corpo, Gênero e Subjetividades na Educação – LABIN (UFPR/CNPq).
E-mail: letrasjus@yahoo.com.br

Pedro Plaza Pinto

Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP). Docente do Departamento de História e no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (UFPR).
E-mail: pedroplazapinto@gmail.com

Rafael Tassi Teixeira

Doutor em Sociologia pela Universidade Complutense de Madrid. Vice-coordenador e docente do Programa de Mestrado e Doutorado em Comunicação e Linguagens (PPGCOM) da Universidade Tuiuti do Paraná (UTP). Docente adjunto I do Colegiado de Teatro da Universidade Estadual do Paraná (Unespar), Câmpus de Curitiba II. Líder do GP GRUDES – Desdobramentos Simbólicos do Espaço Urbano em Narrativas Audiovisuais (UTP/CNPq).
E-mail: rafatassiteixeira@hotmail.com

Raphael de Boer

Pós-doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (UTP). Docente adjunto I da Universidade Federal do Rio Grande (FURG).
E-mail: raphaelufsc@gmail.com

Sandra Fischer

Pós-doutora em Cinema pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ). É coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas da Universidade Tuiuti do Paraná (FCSA-UTP). Pesquisadora e docente na Universidade Tuiuti do Paraná (UTP) e coordena a Linha de Pesquisa Estudos de Cinema e Audiovisual.

E-mail: sandrafischer@uol.com.br

Coleção

Diversidades do Conhecimento



**Formação humana:
espaços e representações**
Cristina Satiê de Oliveira Pátaro
Marcos Clair Bovo
(orgs.)



**Educação, políticas e
representações docentes**
Danielle Marafon e
Ricardo Fernandes Pátaro
(orgs.)



**Olhares:
audiovisualidades
contemporâneas
brasileiras**
Ana Lesnovki
Cristiane Wosniak
(orgs.)



**Geografia, espaço e
sociedade: uma análise
plural**
Ana Paula Colavite,
Eloisa Silva de Paula Parolin e
Nair Gloria Massoquim
(orgs.)



**Criação, Ensino e
produção de
conhecimento em artes
visuais, cinema, dança e
teatro**
Maria Annibelli Vellozo
Solange Straube Stecz
(orgs.)



**Ensaio de história:
ensino, historiografia e
gênero**
Fábio André Hahn
Frank Antônio Mezzomo
(orgs.)



**Pesquisas em educação
matemática: implicações
para o ensino**
Talita Secorun dos Santos
Fábio Alexandre Borges
(orgs.)



**Sociedade e
Desenvolvimento:
diálogos interdisciplinares**
Edcleia Aparecida Basso
Maria Izabel Rodrigues Tognato
(orgs.)

