

# *OS NOSSOS SILÊNCIOS: SOBRE ALGUNS FILMES DA TEIA\**

CLÁUDIA MESQUITA

---

*O texto de Cláudia Mesquita aborda um conjunto de filmes produzidos pela Teia, tendo em vista o uso do silêncio como traço recorrente.*

*Para a autora, o silêncio traduz “as dificuldades do diálogo com o outro” e a opção pelo “laconismo como resposta aos dilemas da significação”.*

*Não se trata, contudo, de uma crítica prévia à falta de palavras: “Pois há não apenas diferenças marcantes entre os filmes, como diferentes gestos e potências implicados no silenciar, que pode produzir significativa expressão (para além de sugerir timidez ou respeito pelo outro)”.*

---

*muitos são os silêncios  
poucos serão ouvidos*

§

*só buscar o sentido faz, realmente, sentido.  
tirando isso, não tem sentido.*

*LEMINSKI, Paulo. Anseios crípticos, 1986.*

Em uma das últimas cenas do filme *Trecho* (2006), ouvimos a voz de Libério, andarilho cujos deslocamentos por estradas o curta acompanha, a convocar alguém que não vemos nem ouvimos. Ele pede orientação e socorro (“ninguém me socorre”), confessa dificuldade na atuação para o filme (“tá difícil, compadre”), anseia pelo diálogo, e acaba questionando: “Sim, mas vocês não vão fazer pergunta nenhuma? Eu tô conversando com vocês ou sozinho?”.

Na imagem, planos alternam a estrada quase vazia, ao anoitecer, com a travessia solitária de Libério, no escuro, iluminado por faróis. A fala, montada como narração *over* (endossando a não correspondência entre voz e imagens que marca o filme todo), soa como chave de leitura, que o filme nos concede ao final, disposto ao autoexame. Pois diálogo, em cena, não houve, embora a voz de Libério tenha sempre se dirigido a alguém (“cara”, “mano”, “né?”, “tá ligado?”, “tá entendendo?”, “dá pra acreditar?”). Na imagem, ele trafegou sozinho; o filme põe em cena seus deslocamentos e gestos na estrada, em nenhum momento implicando o “lado de cá” da câmera, através de um olhar ou de uma interpelação direta, em sincronia com a imagem. Na imagem, em suma, é como se Libério viajasse sozinho; na trilha sonora, se é evidenciada a presença de interlocutores, eles nada dizem.

Ao final de *Trecho*, guardei uma inquietação, motivada por essa espécie de paradoxo, que gostaria de trabalhar neste artigo como ponto de partida. Tento traduzi-lo assim, como se pudesse assumir *filme* em *primeira pessoa: desejo e disponho-me fortemente ao encontro com o outro (eu me desloco, pego estrada, compartilho seus espaços), mas faltam-me palavras. Eu compareço, escuto, observo, mas tenho pouco a lhe dizer.*

Em muitos dos trabalhos produzidos pela Teia, reconhecendo suas diferenças, encontro um cinema “do silêncio e da prosa miúda”, como disse André Brasil em um debate.<sup>1</sup> Mais até do que silenciosos e

1

Debate “O que pulsa além dos longas?”. Mostra Cinema Brasileiro, anos 2000, 10 questões. Debatedores: André Brasil e Maurício Hirata. Moderador: Eduardo Valente. Rio de Janeiro, 7 maio/2011. Transcrição disponível no site: <http://www.revistacinetica.com.br/anos2000/questao10.php>. Ao abordar alguns filmes recentes reunidos pela mostra, André comenta que “nesse conjunto de obras percebe-se uma relação específica com o verbal, que vai de uma absoluta recusa à mediação da palavra até um uso mais precário, limiar, que nunca visa à limpidez ou à transparência. Eu diria que, nesse aspecto específico, os filmes vão do silêncio ao murmúrio, do murmúrio à conversa ou à prosa, mas raramente chegam ao diálogo”. A não ser que haja outra indicação, as citações de André Brasil, neste texto, provêm desse debate.

\*

Agradeço a todos que cursaram a disciplina “Cinema brasileiro e alteridade: uma trajetória crítica” (que ministrei no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG em 2011/2), pela motivação e pela discussão de questões que retomo neste texto; seria difícil nomeá-las, mas muitas vezes ecoam aqui. Especialmente agradeço, ainda, a André Brasil, sem cujo incentivo e interlocução este texto não existiria; tampouco haveria Leminski na epígrafe.

2

Sob o risco de parecer antiquada, eu poderia completar: “jovens cineastas de classe média”. Se hoje andam fora de órbita, não custa lembrar o papel que as relações de classe tiveram na análise de filmes do Cinema Novo que se empenharam justamente em inscrever o povo em imagens. A última frase de Jean-Claude Bernardet em *Brasil em tempo de cinema* (1967) é: “Este livro teve a pretensão de contribuir para desmascarar uma ilusão, não apenas cinematográfica: o cinema brasileiro não é um cinema popular: é o cinema de uma classe média que procura seu caminho político, social, cultural e cinematográfico”. Sem pretender uma análise sociológica dos filmes da Teia, gostaria de arriscar um pensamento que considere a posição e o posicionamento dos cineastas no mundo e na cena.

contemplativos, quero acreditar que alguns desses filmes *exprimem a falta de palavras*, traduzem as dificuldades do diálogo com o outro e optam pelo laconismo como resposta aos dilemas da significação. Note-se que já uso *silêncio* no sentido metafórico ou figurado; até porque a trilha sonora nesses filmes é, de modo geral, complexa e rica em elementos. Penso em um *silenciar sentidos* ou, ao menos, não os propor de maneira explícita. São filmes em que a expressão visual é mais forte do que a verbal, e a perspectiva do realizador aparece, muitas vezes, de forma imanente à imagem. Pouco se investe no texto, e a montagem não tem, tampouco a trilha sonora, papel retórico. Que não se ouça aqui uma crítica prévia à *falta de palavras* ou à *dificuldade de dizê-las*. Pois há não apenas diferenças marcantes entre os filmes, como diferentes gestos e potências implicados no *silenciar*, que pode produzir significativa expressão (para além de sugerir timidez ou respeito pelo outro).

Ao pensar sobre esse argumento, noto que invisto texto e fala (como diálogo e narração) de um papel privilegiado (para expressão de um posicionamento e atribuição de significação). Talvez exagere nesse investimento. Tentando ser mais precisa, proponho tratar aqui das gradações e passagens, em alguns filmes da Teia, entre contemplação e ação; entre a inscrição do mundo no filme a partir de um recuo (assumindo-se a câmera como espécie de divisória ou moldura), ou como provocação, engajamento e participação, tornando-se o filme “documento” do envolvimento e do posicionamento (de quem filma) na paisagem e na vida de quem por ela transita – o que pode prescindir da aparição dos realizadores em cena. Pois assumo que tal coexistência de posições (a equipe, os sujeitos filmados) pode abrir mão da cena do encontro, e ser trabalhada a partir do agenciamento das imagens, vozes e outros elementos na montagem. Interessa-me examinar, em suma, diferentes modalidades de *diálogo* e de *silêncio* na dramaturgia sedimentada por alguns filmes da Teia.

Gostaria de pensar, ainda, sobre as maneiras como esses jovens cineastas encontram em cena seus *outros*, e trabalham na montagem a matéria que resulta e resta desses encontros.<sup>2</sup> Assumo como premissa que a alteridade em um filme resulta de uma construção, a partir de escolhas de abordagem e de recursos expressivos, mobilizados no encontro e no embate com o outro e com seu universo – e não de algo que já está dado, no mundo, nas pessoas e situações, que os cineastas, por assim dizer, apenas “adentrariam” e “captariam”. Presumo ainda

que a problemática e os deslizamentos da alteridade são importantes para o cinema feito no Brasil, historicamente (para o documentário em particular, como mostra o estudo já clássico de Jean-Claude Bernardet, *Cineastas e imagens do povo*). Mesmo assim, estou ciente de que invento uma trilha em meio aos muitos trabalhos realizados pela Teia, privilegiando alguns poucos filmes e deixando de lado outros aspectos e abordagens que seriam relevantes – e talvez mais representativos do conjunto. Seleciono filmes documentais ou ficções em que a cena é produzida em uma relação de interseção com o mundo vivido.<sup>3</sup> Tomo a liberdade de seguir, enfim, o caminho que neste momento me convoca: aquele que posso criar, no corpo a corpo com esses filmes, que também me falam de meus *silêncios*.

\* \* \*

*Trecho*, curta de Clarissa Campolina e Helvécio Marins (com participação de Pablo Lobato na fotografia), é um dos filmes em que está evidente o desejo de encontrar e exprimir a radicalidade de uma experiência não compartilhada, na vida de todo dia, pelos realizadores. Libério José da Silva e seu andar motivam o filme. As ações são reduzidas, Libério vaga no filme solitário, sem encontros que produzam diálogos. O tempo é de suspensão e deslocamento, não há partida nem chegada, e pouco acontece. Embora invista no fragmento, tanto visual como sonoro, o filme tem continuidade e unidade garantidas pelo personagem. Libério caminha, de noite e de dia, por estradas, atravessa rio, espregueia, se movimenta na paisagem. Trechos desse andar e elementos encontrados no caminho, de diferentes pontos de vista, são associados a fragmentos sonoros (ruídos, vozes) e à voz do próprio andarilho, sempre trabalhada sob a forma de narração *over*.<sup>4</sup> Ele nos diz do fascínio da BR (como se refere à estrada), dessa andança que assume como sina, “empurrão” do destino, e cuja abertura e vazio de sentido bem poderiam metaforizar a vida (se esta não se acabasse): “O fim da estrada nunca chega”.

Se voz e imagens não estão sincronizadas (nunca vemos Libério falando em cena), não há, por outro lado, total dissociação. Sabemos bem a que corpo a voz narradora pertence. Assumindo o personagem como narrador, procura-se fazer corresponderem a escritura do filme e a perspectiva de Libério, aquele cujas andanças acompanhamos em fragmentos. Assim, o filme combina certo recuo e contemplação na imagem (câmera observa sem interagir) a um desejo “subjektivante”

3

Ficarão de fora de minha abordagem curtas ficcionais produzidos pela Teia, apesar de seu interesse. Trabalhos como *Outono e Queda* (Pablo Lobato) e *O silêncio* (Sérgio Borges) mereceriam outro texto que os indagasse. No entanto, reconheço que compartilham algumas características com os filmes que abordarei: à complexidade da trilha sonora, sofisticada e pouco óbvia, corresponde a carência de palavras, em dramaturgias que não têm no texto o seu ponto forte. É também, em alguma medida, o caso de *Girimunho* (2011), ainda que o longa de Clarissa Campolina e Helvécio Marins Jr. lance mão não apenas de diálogos, mas de recitações e cantos dos personagens, entre outras manifestações tradicionais em São Romão (MG), onde foi filmado. As falas, entremeadas por longos silêncios, estão longe, no entanto, de uma atribuição dramática tradicional.

4

Ao abordar tendências do documentário contemporâneo no Brasil, em *Filmar o real*, Consuelo Lins e eu destacamos a recorrência da dissociação imagens-vozes, em uma utilização “indireta” das falas: “Nota-se uma tendência à exploração dos depoimentos como vozes *over*, sem reproduzir a cena da entrevista. No plano sonoro, portanto, as falas dos personagens são usadas como ‘narração’, através da montagem de fragmentos de narrativas. No plano da imagem, temos ensaios visuais que elaboram a experiência dos moradores das localidades, (...) segundo parâmetros plásticos de elaboração e composição” (2008: 66-67).

5

À diferença de filmes do Cinema Novo em que o “colocar-se a caminho”, pelos personagens, sugeria a expectativa de transformação social, de um destino coletivo melhor ao final do trajeto. Penso, é claro, em *Vidas secas* (1963, Nelson Pereira dos Santos), na corrida final de Manuel e Rosa em *Deus e o diabo na terra do sol* (1964, Glauber Rocha), mas também nas andanças da família de José Bento, em busca de um lugar para viver, na primeira sequência de *Aruanda* (1960, Linduarte Noronha). Mesmo que, neste último, a vida presente seja apresentada em uma relação de continuidade com o passado difícil dos fundadores de Talhado, a enunciação não deixa de indicar a presença de mudança.

6

A expressão é de Bernardet. No artigo “A entrevista”, apêndice incluído na segunda edição de *Cineastas e imagens do povo* (2003), ele constata o crescimento da produção de documentários cinematográficos no Brasil desde fins dos anos 90, mas avalia que tal *boom* não corresponde a um “enriquecimento da dramaturgia e das estratégias narrativas”; ao contrário, haveria a repetição de um mesmo modelo de abordagem, banalizado pelo jornalismo televisivo: “Não se pensa mais em documentário sem entrevista, e o mais das vezes dirigir uma pergunta ao entrevistado é como ligar o piloto automático” (p. 286). Desde o lançamento do livro, muitos filmes buscaram outras vias, como em uma reação tácita a esse diagnóstico. É o caso, certamente, de alguns trabalhos que abordarei aqui.

(no trabalhar a fala de Libério como narração). Entre o *fora* e o *dentro*, a contemplação pela equipe e o monólogo interior do personagem, elide-se o encontro, lugar onde as perspectivas se produzem, se diferenciam, se conflitam. Esse apagamento não se consuma totalmente porque na fala de Libério os rastros da interlocução o impedem: “O trem aqui tá se repetindo, cara... O galo cantou de novo. Tá ligado?”.

*Trecho* nos permite abordar a redução da escala na abordagem da experiência, em uma tendência ao recorte particularizante, já notada para o documentário recente. Libério não é assumido como tipo que representa uma categoria ou um sujeito coletivo – sua andança é expressão singular, não representação, diagnóstico ou alegoria.<sup>5</sup> Um dos movimentos que se pode observar no documentário brasileiro, historicamente, se dá nas passagens entre personagens que informam sobre a experiência de muitos àqueles que “conformam uma experiência”, como escreveu Valéria Macedo para os filmes de João Salles – se nos permitem inferir “temas históricos, conjunturais, existenciais”, eles aparecerão refratados pela abordagem do particular, com seus irredutíveis. Ao tratar do percurso de Salles, Valéria aponta outra importante tendência: na abordagem, desloca-se o “acento do termo para a relação”: passa-se do “*outro* – assim substantivo no filme – para o *encontro* entre outros, entre os quais aquele que filma” (MACEDO, 2006: 28). O ponto de vista sobre o real filmado desliza, em suma, de um lugar pretensamente externo e objetivo, que presume um “em si” das pessoas pelo filme abordadas, para uma posição parcial, que se situa em cena, constituída e movida por uma relação “entre outros” (como se nota, de maneira exemplar, no cinema de Eduardo Coutinho desde *Cabra marcado para morrer*).

Longe de pretender objetividade, *Trecho* entretanto recusa uma dramaturgia baseada na interação. Se sua composição evita o “feijão com arroz” da entrevista,<sup>6</sup> mantém-se na montagem as palavras de Libério, lugar de alguma transparência e acesso ao andarilho – a sua história, pensamento, motivações, sentimentos... Não é só de contemplar que se trata, afinal; o personagem e seu “mundo” não são reduzidos a objeto de um olhar, nem a matéria para experimentações visuais e sonoras, apenas. Mas também não se trata de ultrapassar a contemplação pela via do encontro, no qual se assume o envolvimento direto dos realizadores na cena, e a palavra assoma como conversação, negociação ou enfrentamento.

Ao elidir da imagem o diálogo, mas manter seus rastros na narração, *Trecho* permite paradoxalmente que *aquilo que falta se faça notar*; assim, sugere a dificuldade da conversa, o delicado convívio dos realizadores com esse homem cujo cotidiano é tão distinto do seu, e que acompanham porque um filme se faz.

Mais acentuadamente do que *Trecho*, outro filme da Teia parece se produzir na encruzilhada de dois movimentos, projetos ou perspectivas: a experimentação de linguagem e de formas no documentário, de um lado; e os desafios e resistências colocados pelo encontro com o *outro*, seu repertório, seu corpo, sua memória, suas formas de vida. Penso em *Aboio* (2005), de Marília Rocha. À diferença de *Trecho* e de outros filmes que abordarei, *Aboio* parte de um tema, como evidencia o título: o canto usado por vaqueiros de interiores do país para chamar e tanger o gado. A temática tradicional – na tônica do “só se documenta aquilo de que não se participa”, como escreveu Arthur Omar em seu texto já célebre<sup>7</sup> – é motivo para uma abordagem que, no entanto, recusa a informação convencional e o folclore; a participação dos vaqueiros é determinante, mas a realizadora não elide sua própria perspectiva, que comparece sobretudo nas formas como as imagens são compostas e colocadas em relação com os sons, de maneira ensaística, na montagem. Há menos exterioridade do que busca de uma relação criativa, de “fecundação” (das formas do filme por seus “temas”, “numa combinação livre de seus elementos”), como reivindicava o mesmo OMAR (1978: 8).

Disso resulta, poderíamos pensar, uma coexistência de pontos de vista, o que não necessariamente implica o encontro em cena – mas este também é importante. Com suas histórias, cantos, narrativas e *performances*, vaqueiros dos sertões de Minas, Bahia e Pernambuco tornam o filme possível. Há uso abundante de suas narrativas e cantos, nem sempre montados em sincronia com a imagem – no mais das vezes, integram a parte sonora de ensaios audiovisuais que não se limitam à cena do encontro. O filme é composto de muitos fragmentos, que exploram as relações imagens-sons de múltiplas formas. Entre as imagens, em cor (DV) e pb (super-8), nota-se uma tônica de exploração de detalhes, perscrutando-se o ambiente do sertão como textura, para além do plano geral e da descrição naturalista. Em diálogo com narrativas e cantos, os planos “transfiguram” a paisagem, mostrando-a não como quadro estático e estável (que se vê de

7

“O antidocumentário, provisoriamente”, de 1978.

8

Em seu texto “Quando as palavras cantam, as imagens deliram” (*Cinética*, 2008), André Brasil sugere essa relação de fecundação entre o canto dos personagens e a perspectiva do filme, a partir do investimento estético, das experimentações visuais e sonoras: “Em *Aboio*, as imagens são mais potentes quando saem do controle, quando conseguem entrar, mesmo que por um momento, em transe. Quando correm como bichos, quando se embrenham no meio da vegetação, quando recebem um sol muito forte e se desestabilizam” (BRASIL, 2008b).

9

Refiro-me, com bastante liberdade na incorporação, ao texto “O cinema de poesia” (1982). O conceito de “subjéctiva indireta livre”, elaborado por Pasolini, a partir do “discurso indireto livre” literário, para formular qual seria o procedimento estético próprio ao cinema moderno, corresponderia à “utilização da primeira pessoa em termos estilísticos”. Ao aderir a esse procedimento, o “cinema de poesia” confundiria os limites entre objetividade e subjetividade, o filme não discorrendo sobre uma personagem, mas “representando o mundo através dela”, pela via de operações estilísticas. Pasolini pensa o recurso à “subjéctiva indireta livre” como um “pretexto” para dar vazão a uma “visão formalista do mundo”, tornando-se protagonista o estilo: ao buscar uma analogia formal com o “estado de alma psicologicamente dominante” do protagonista, a narração se permitiria “a mais ampla liberdade poética possível”, livrando-se de convenções narrativas em proveito do investimento estético. No caso de *Aboio*, o “discurso indireto livre” se estabelece entre recursos e operações estilísticas do cinema e a tradição oral e expressiva atualizada pelos vaqueiros entrevistados. Agradeço a Tatiana Hora pelo diálogo em torno do conceito, que ela busca atualizar em sua pesquisa de mestrado (“A narração da experiência em *News from home* e *Lost book found*”).

fora, a câmera fazendo as vezes de moldura), mas como ambiente atravessado, experimentado, roçado bem de perto. É o que encontro nalgumas imagens em super-8 e DV, câmera na mão, que percorrem troncos, folhagens, corpos de bichos e de homens; no lugar do plano estático, o *travelling* no meio da caatinga, entre troncos e galhos secos, no ritmo do cavalo e na precipitação de quem *atravessa*, espaço em movimento, às vezes beirando a abstração. Figura-se assim a paisagem: como experiência de *envolvimento na paisagem*, como que a reivindicar que ela só acontece através de um corpo e de um olhar. Inclusive aqueles dos bois, cuja perspectiva em fuga se faz tão presente na trilha sonora dos ensaios que incorpora o ressoar dos sinos (que carregam no pescoço). Quero sublinhar essa construção emaranhada: as experimentações visuais e sonoras, prerrogativa do filme que se faz, empenham-se na aproximação da perspectiva dos vaqueiros e da boiada (ou, ao menos, no não distanciamento excessivo).<sup>8</sup> Que ponto de vista sobre o mundo, afinal, aí se constrói? Talvez seja “verdadeiro protagonista” o “estilo”, como escreveu Pasolini, esse que transfigura a experiência em formas acentuadamente líricas.<sup>9</sup>

Mas essa exploração imagética e sonora do espaço e de seus elementos dialoga também com uma evocação do passado. “Naquela época...”; “eu gosto de sonhar com aquilo tudo”; “sempre tem o direito de lembrar”... As narrativas dos vaqueiros dizem de um outro tempo, quase mítico: aquele da “larga”, dos pastos sem cercas, do gado solto, quando o aboio era prática corrente. Esse passado é evocado pela lembrança individual: sem informação precisa, sem indicação dos macrofatores que teriam precipitado as mudanças. A nostalgia que emana do filme é difusa, e algumas imagens dialogam com a fragmentação e a fragilidade da memória, com a impossibilidade de restituir integralmente o que já se foi, de amarrar causas e consequências. Penso nas imagens em super-8 granuladas, em contraluz. Nesses registros, baixa informação e alta expressão, por assim dizer, se relacionam com as lembranças verbalizadas pelos vaqueiros e com seus cantos. Busca-se, em suma, um diálogo não literal ou direto, mas evocativo e deliberadamente “impreciso”.

Se falo em coexistência ou diálogo de pontos de vista, não é certamente nos mesmos termos que marcaram alguns filmes do Cinema Novo. Podemos lembrar novamente de *Aruanda* (1960), também voltado para um grupo e para práticas tradicionais.

Ao abordar a experiência e a história dos moradores de Talhado, quilombo na Paraíba, o filme de Linduarte Noronha incorpora em sua composição, entre outros elementos, o som rústico do pífano tocado por um morador do lugar. Como em *Aboio*, o outro não é apenas objeto do olhar, mas suas representações são trazidas para a escritura fílmica, que parece desejar prolongá-las. Mas, diferentemente do que se passa em *Aboio*, tais representações convivem em *Aruanda* com a presença do texto (letreiros e narração), em uma espécie de coexistência dialética de aproximação e distanciamento (do outro), entre a busca de contaminação (por sua experiência) e a distância iluminista (que nota nessa experiência sobretudo o que lhe “falta”). No filme coexistem, assim, o desejo de incorporar as práticas populares (no uso de suas músicas, mas também no olhar que se detém e dura sobre a produção de cerâmica), e o compromisso político de problematizar sua pobreza e arcaísmo (quando se diagnostica a experiência em Talhado como “vida primitiva”, “ciclo econômico improdutivo”, “estado social à parte do país” etc.).<sup>10</sup>

Em *Aboio* não há exasperação pelo que *falta* ao outro (da maneira como o filme a apresenta, a falta diz menos da carência material do que da vivência de um outro tempo, presente em fragmentos na memória); tampouco há desejo de denúncia ou de mudança, de que o filme se tornaria veículo. Prevalece a vontade de empatia (inclusive na nostalgia), de prolongar a memória e as representações dos vaqueiros na escritura fílmica, buscando fornecer-lhes imagens. Nessas, é evidente a mediação do cinema, seja na materialidade da película super-8, seja na acuidade dos supercloses em que o digital inscreve a pele humana ou animal com uma textura desconhecida a olho nu. Se em *Aruanda* a estética procura tornar-se “outra” (precária e despojada de tudo, exprimiria em sua rusticidade a pobreza inaceitável do referente, como se formulou para a “estética da fome”),<sup>11</sup> em *Aboio* a imagem se multiplica e se engaja em um diálogo plástico – experimentando formatos de captação, cores, enquadramentos, movimentos –, de maneira a compor (com as narrativas e cantos dos vaqueiros) paisagens da memória.

\* \* \*

Há trabalhos em que a problemática colocada pelo encontro “entre outros” se desloca – ou, antes, retorna, mesmo tendo sido aparentemente abandonada à partida. Neles, é como se o cinema se

10

Ao comentar as mudanças dramáticas propiciadas pelo som direto no Brasil, Bernardet (2003: 283) assume *Aruanda* como “filme de transição”, pela coexistência tensa entre “um sistema sonoro ainda dominante” (na voz convencional do locutor) e “outro que o contesta” (na pesquisa e utilização de músicas e sons gravados in loco, até então praticamente vedados ao cinema documental). Inspiro-me aqui, sobretudo, no indispensável estudo *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*, no qual Ismail Xavier identifica, entre outros movimentos, a coexistência em *Barravento* de “um discurso que, do exterior, denuncia a alienação religiosa” e a postura de assumir os mesmos valores religiosos “como matriz orientadora” das operações narrativas (2007: 36). Foi fundamental, ainda, a leitura de “Jean Rouch a Glauber Rocha, de um transe a outro” (2009), em que Mateus Araújo Silva identifica a adoção do “discurso indireto livre” nas obras dos dois cineastas, sob a forma de “um vai-e-vem permanente entre os elementos vindos das culturas sobre as quais eles se debruçam e aqueles que eles trazem por sua conta” (p. 61).

11

Ver, de Glauber Rocha, *Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963) e “Estética da fome 65” (em *Revolução do Cinema Novo*), assim com os prefácios de Ismail Xavier às novas edições desses dois livros, pela Cosac Naify (2003 e 2004). De Xavier, ainda, ver *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome* (Cosac Naify, 2007). Sei que a estratégia de comparação entre filmes é sempre arriscada, ainda mais se desconsideramos os contextos de produção em privilégio do contraste direto entre as escrituras fílmicas. De todo modo, assumo o risco, desejando algum lastro histórico para nossa abordagem.

12

Ver MIGLIORIN, 2005 e LINS, 2007a, 2007b.

13

Busquei abordá-lo detidamente em “A superfície do cotidiano: uma aproximação a *Acidente e Uma encruzilhada aprazível*” (MESQUITA, 2010a).

dirigisse a um encontro não marcado ou, quem sabe, a um encontro com não-se-sabe-quem. Lá onde ninguém os espera, os realizadores apostam no acaso, ou se recolhem atrás da câmera, exercitando o olhar, inscrevendo na imagem, tacitamente, uma relação modesta, mas ainda externa, com as situações filmadas. Penso em *Acidente* (2006) e *Notas flanantes* (2009), trabalhos a que se atribuiu a noção de “dispositivo” – muito presente, como se sabe, nas discussões sobre o documental recente.<sup>12</sup> Neles, os realizadores levam adiante a recusa ao ponto de partida temático e à relação entre filme e mundo baseada na ideia de representação. Parte-se, ao contrário, de um jogo inventado ou de um protocolo formal, a partir do qual as situações reais se inscrevem, provocadas ou filtradas pelo filme em seu fazer. Como escrevemos para *Acidente* (o que vale também para *Notas flanantes*), “na ausência de temática anterior ou questão norteadora, o dispositivo coloca uma espécie de aleatoriedade desejada (ou acidente programado), na escolha e aproximação” dos aspectos do mundo que serão inscritos, reduzida a intencionalidade (LINS; MESQUITA, 2008: 60).

Gostaria de voltar a *Acidente* para a análise específica de um segmento, que interessa mais diretamente à abordagem que busco agora desenvolver.<sup>13</sup> Parceria entre Cao Guimarães e Pablo Lobato, o filme não parte de um tema, situação ou pessoa a retratar, mas da criação de um poema composto com nomes de vinte cidades mineiras. Os nomes foram selecionados na internet, sem conhecimento anterior, segundo revelam os cineastas, a respeito das cidades (o que mostra, de saída, uma recusa às imagens prévias, aos “assuntos relevantes”, aos preconceitos, e um investimento no não saber, na não implicação, na superfície). As estrofes do poema fornecem o mapa inicial para a viagem de realização. Cada cidade corresponde, no filme, a um segmento independente, com diferentes objetos e abordagens; os segmentos estão organizados em séries, formando três blocos, três “estrofes”. Assim, o filme retoma, na montagem final, o poema, ponto de partida, “preenchido” pela interação com as cidades desconhecidas cujos nomes forneceram os versos do mecanismo.

A cegueira desejada e investida no dispositivo encontra feliz expressão na primeira cidade/segmento, “Heliadora”, em que são apresentadas algumas cenas de rua e um pequeno – mas denso – encontro em uma noite de chuva, sem luz. Da escuridão total assomam algumas imagens,



possibilitadas por relâmpagos e faróis de carros em movimento. Mantida a câmera a certa distância, as imagens se sucedem como quadros fixos, fotográficos. Um plano é particularmente belo: faróis iluminam parcialmente, mas também projetam sombras sobre quatro pessoas que parecem se proteger da chuva diante de uma casa, em cuja fachada se lê, quase apagada, a palavra *convívio*. Em seguida, um plano distanciado apresenta alguém, cuja silhueta é iluminada por uma vela. O filme passa a acompanhar de perto e escutar esse homem, com sua chama provisória. Se o encontro é contingente, a relação de cumplicidade que se estabelece é notável: sem vela, não há imagem, e tudo retornaria ao negrume – como vemos quando a chama se apaga, e o homem silencia, empenhado em reacendê-la.

No caminho até uma casa (será a sua?), o homem se vale da condição forasteira da equipe e da atenção que recebe para sussurrar as mais íntimas confissões e reflexões, voltando-se para os interlocutores atrás da câmera, que se movimenta acompanhando seu corpo: “sempre sempre um vazio dentro da gente”; “um homossexual numa vida assim sofre”; “para um homossexual ser feliz tem que ter dinheiro”; “eu acho que isso não é amor verdadeiro”; “tô cansado dessa vida de humilhação”. Os realizadores acolhem mas não respondem à urgência dessas palavras, que parecem precipitadas pela consciência da brevidade e fugacidade daquele encontro e do seu registro (logo a vela se consome, logo a noite se acaba, logo o filme terá partido). O segmento termina em *fade out*, justamente, após ouvirmos em *off* o aviso de uma criança, dentro da casa: “Ô gente, a vela tá acabando”.

A confissão que não encontra resposta cintila em sua melancolia. Ao final de “Heliadora”, as raras imagens e palavras retornam à escuridão e ao silêncio, e o filme terá dificuldade em apresentar um segmento de semelhante densidade. Talvez o único comparável seja aquele dedicado à cidade de Entre Folhas, que exprime como poucos – tendo como matéria a filmagem do passar de um dia em um boteco – a temporalidade de uma pequena cidade interiorana, onde a tônica é o desacontencimento e *quase nada* se dá. Em outros trechos, o investimento em elementos e situações encontrados aleatoriamente nas cidades visitadas, marcado pelo interesse em valorizar o que é insignificante, pequeno, corriqueiro, nem sempre ultrapassa certa estetização da banalidade.<sup>14</sup>

14

Como escrevemos, “a tônica em *Acidente* parece ser o investimento incondicional na superfície do cotidiano, com o que ele carrega de aleatório, e o desejo de atribuir valor estético ao insignificante, pequeno, banal, irrelevante e corriqueiro. Assim procedendo, o filme aposta na ampliação das possibilidades de ‘interesse’ do documentário, geralmente fadado à ‘relevância’ e à objetividade temáticas. Trata-se de um documentário em que a dimensão propositiva do dispositivo se mistura a uma dimensão mais plástica, contemplativa e formal, quase sempre materializada em longos planos estáticos, recortes fotográficos acrescidos de dimensão temporal” (LINS; MESQUITA, 2008: 61).

A Heliadora, na montagem, dedicam-se menos de seis minutos, mas neles encontro matéria para pensar: acaso; relação breve de necessidade recíproca (entre filme e personagem); laconismo como expressão da impossibilidade de diálogo (qualquer fala da equipe seria, na dramaturgia da cena, promessa de romper a solidão do personagem). Não se busca fazer coincidirem filme e sujeito filmado (a cena se produz na interação, mesmo que limitada); por outro lado, silenciando, penso que a equipe permite que o registro traduza mais (do personagem e do encontro) do que se houvesse perguntas e respostas. A chama da vela exprime a brevidade dessa relação especial, entre diferentes. Essa cena me faz pensar que um encontro curto pode sedimentar matéria expressiva – pois tendemos a considerar que só os encontros prolongados, registrados durante muito tempo, “fazem jus” à experiência de quem é filmado.

Mais até do que *Acidente*, *Notas flanantes*, de Clarissa Campolina, faz pensar no que disse Cezar Migliorin sobre o dispositivo, em debate.<sup>15</sup> Para Cezar, a potência de filmes que se valem desse mecanismo seria ativar “uma multiplicidade de forças sem exterioridade”. Nesse sentido, propiciariam uma “retirada de cena da centralidade” do realizador ou, antes, a “passagem de um realizador externo” para aquele “que faz parte desse dispositivo” por ele mesmo proposto. Entre os riscos de propostas assim, continua Cezar, “a estetização do acaso” e o cinema como “espectador desimplicado, porque o acaso daria conta de tudo”. No caso desse experimento, Clarissa propõe um jogo em que sorteia letras e números que, combinados, definem quadrantes de Belo Horizonte para onde deve se dirigir com sua câmera, desejosa de conhecer o que não conhecia, de responder à pergunta: “como é a cidade onde você acorda todos os dias?”.

O princípio se assemelha ao de *Acidente*: planejar pouco e nada escrever previamente, mas seguir regras autoimpostas que amortecem a total abertura e gratuidade; assim, dados alguns limites, delegar o conteúdo ao acaso (aquele que o cinema roteirizado e planejado quer justamente evitar); construir a cena a partir do não saber (e não da necessidade de exprimir e de encontrar formas para tanto); colocar-se em situação como uma peça entre outras, sujeita ao descontrole (mas não totalmente esvaziada de poder). Resulta, nos dois casos, a invenção moldada pelo que as situações do mundo oferecem; e, como disse André Brasil, marcante modéstia formal e crítica: “disponibilidade para que a forma se produza a partir das forças que vêm do vivido”. O primeiro segmento, no bairro de Ipanema, apresenta elementos bons

15

Debate “Obra em processo ou processo como obra?”. Mostra Cinema Brasileiro, anos 2000, 10 questões. Debatadores: Cezar Migliorin e Cláudia Mesquita. Moderador: Eduardo Valente. Rio de Janeiro, 5 maio 2011. Transcrição disponível no site <http://www.revistacinetica.com.br/anos2000/questao9.php>.

para pensar a maneira como a realizadora e sua palavra comparecem no filme. Colocando-se em situação, Clarissa não interage em cena; filma a superfície do cotidiano miúdo que apanha a partir de posição ainda “de fora” (mesmo que o dispositivo venha investido da possibilidade de lançar a cineasta em cena, sujeita a movimentos e encontros imprevisíveis). É o que sugerem recorrentes planos fixos de portões fechados, vistos da rua, por cujas frestas adivinhamos elementos de uma vivência cotidiana que nunca compartilharemos: pés e bico de uma galinha a ciscar; água que escorre trazendo a sujeira de dentro para a rua; o ladrar de um cachorro bravo. Também é de fora do campo de futebol que se posiciona a câmera; e é novamente da fachada que ouvimos os gritos do pastor da igreja Deus é Amor, distorcidos pelo aparelho de som. Nesse primeiro local, a exterioridade do cinema figura quase como um princípio de composição.

Diferentemente do que se dá em *Acidente*, esse alheamento da realizadora não vem sempre investido de formalismo ou marcado interesse estético. As imagens são, muitas vezes, modestas e informais como os lugares registrados. Modéstia que é reconhecida e submetida a autoexame, conforme ouvimos na narração ou por escrito: “As pessoas me perguntam o que estou fazendo e eu não sei responder; sigo o caminho traçado; isso me faz continuar”; “Sem saber para onde ir, sigo os desenhos das sombras no chão” etc. Nos momentos de que mais gosto, o filme parece à beira da desistência, da completa deriva ou do silêncio, do reconhecimento de que não há urgência: nada a filmar ou dizer. Como no plano em que, sobre a imagem de uma vidraça sob água, em *close*, ouvimos a narradora descrever uma cena que viu da janela de casa, já que a chuva a teria impedido de sair (conheceremos a cena apenas por essa sua descrição verbal). Ou quando se narra a conversa com dona Neusa, que não teria se deixado filmar (na imagem, uma rua qualquer, um banco vazio). Ou, ainda, quando sobre tela preta, ouvimos: “Lá não liguei a câmera. Lembro do cheiro do rio e dos arcos que as árvores formavam sobre a estrada do sanatório”.

Se, em meio ao vazio da vida, a cena pode se tornar um “procurador” de sentido (parafrazeando Wisnik),<sup>16</sup> encontramos, em *Notas flânscas*, a constatação modesta, não exasperada nem estetizante, de sua falta. A palavra, rara, aparece anotada em diferentes suportes, ou pronunciada pela voz narradora, mas dificilmente se produz em cena: ao silêncio e à banalidade que o acaso lhe devolve, a cineasta responde com um retorno ao subjetivo; o filme “regride” ao caderno

16

Tomo emprestada (para caracterizar a potência da “cena”) a bela definição de Wisnik (2008: 45) do jogo de bola: “O futebol é um campo de jogo em que se confronta o vazio da vida, isto é, a necessidade premente de procurar-lhe sentido. Procurar, aqui, na acepção ativa que inclui também encontrar, emprestar e inventar sentido – ali onde ele falta como dado, mas sobra como disposição a fazê-lo acontecer. Como na dança e na música, o jogo é um perseguidor e um procurador do sentido que falta – um representante do que não está, sem que, com isso, se pretenda dá-lo como presente”.

de notas (analogia assumida desde o título), pois o acaso não convoca, a cena não implica, e permanecemos de fora, como à partida.

\* \* \*

Falta é termo importante para nós. Ele aparece no título do terceiro longa-metragem de Marília Rocha, *A falta que me faz* (2009) – filme em que a cena é, sim, lugar de encontro (às vezes assombrado pelo desencontro), em que a palavra tem fundamental importância, inclusive quando *falta*. Tendo analisado o filme sob outra chave, comparado a *Morro do céu* (Gustavo Spolidoro), volto a ele a partir de algumas cenas (MESQUITA, 2010b). Poderíamos começar por reconhecer nesse documentário, que aborda cinco moças na passagem da adolescência para a vida adulta, em Curalinho (MG), um representante discreto de um deslizamento hoje muito presente: entre um regime “representacional” e um regime “performativo”, como tem escrito André Brasil (2008a); entre a objetificação da cena e o posicionamento interno do cineasta, que se assume como perspectiva em relação à qual a experiência do outro será inscrita; entre o outro “substantivo” e a alteridade como qualidade de uma relação (“entre outros”, como escreveu Valéria Macedo). A abordagem relacional do outro pelo filme, entretanto, não é aqui estridente. Sem elidir sua perspectiva, a equipe sabe se fazer discreta, dar tempo ao tempo, e silenciar – em momentos em que há apenas deriva e exploração do espaço, ou nos quais o diálogo em cena torna-se prerrogativa das meninas filmadas, e a relação com as palavras assume outras conotações (como nas conversas entre Valdênia e Priscila, Alessandra e Paloma etc.)

Além da cena que se constitui no encontro, *A falta que me faz* nos permite pensar também sobre a coexistência e alternância de diferentes pontos de vista na montagem. Refiro-me novamente a um diálogo não direto, mas travado na escritura, entre vozes díspares, entre representações e formas de pensamento diferentes (aquelas trazidas pelo cineasta e outras provenientes daqueles com quem o cinema arma seu dispositivo). Proponho ler assim, não sem o risco de certo esquematismo, a relação entre o primeiro e o último segmentos do filme, prólogo e epílogo, que compõem uma espécie de díptico que cifra, justamente, as perspectivas díspares dos dois lados cujo encontro e envolvimento direto engendram outras cenas: as moças que moram em Curalinho, interior de Minas Gerais, e a equipe de cinema

(particularmente a diretora, Marília Rocha), que se desloca para a localidade com o propósito de realizar um filme.

No prólogo, imagens fixas recortam partes de corpos de moças e mulheres dali, elidindo os rostos e destacando enfeites e outros elementos; em *over*, a voz de uma menina de Currallinho canta uma canção romântica de sucesso, uma história de amor e abandono.<sup>17</sup> Nalgumas fotografias, pingentes dependurados no colo das moças, com formato de coração, evocam (e invocam) a ausência dos objetos de desejo, os meninos, mantidos quase sempre no extracampo, o que reforça o romantismo e a melancolia da canção. Falta e desejo, coextensivos, são assim apresentados simultaneamente nesse prólogo. Bem distinto do restante do filme (que não mais lança mão de imagens fixas), o segmento equaciona a chave de leitura presente no título, definindo o regime que no documentário será dominante: aquele da *falta*. Não apenas *faltam* “os companheiros”, como notou bem Ramayana Lira: a vida de Valdênia, Priscila, Alessandra, Toca e Paloma está atravessada por carências e faltas (“um mundo de ausências”), e o documentário traduz com sensibilidade a latência de algumas de suas esperas, no tempo do filme não resolvidas (LIRA, 2011).

Já o epílogo trabalha uma série de *travellings* de estrada, a começar pelas imagens que mostram Toca se deslocando na garupa de uma moto. Ao contrário da fixidez das fotografias no prólogo, a imagem é só movimento, e parece apta a abarcar todas as extensões. Em *over*, uma canção francesa, cujo romantismo não vem sem uma pitada de autoconsciência, é entoada por um homem de voz grave e áspera. A letra sugere distanciamento e lembrança. O consumo cultural da realizadora se revela na eleição da canção (no prólogo era o consumo das meninas que se destacava, na voz de uma delas), e sua perspectiva parece traduzida ainda pelo deslocamento dos *travellings*: na cena anterior, em tom de despedida, a longa conversa com Alessandra indicava uma partida e prometia um reencontro (“quem sabe a próxima vez, quando a gente voltar...”, dissera Marília). Se o prólogo sugeria fixidez, incompletude e falta, o epílogo evoca deslocamento, partida, presente que se abre ao porvir.<sup>18</sup>

Algumas cenas se produzem a partir do encontro e da interação entre essas perspectivas: a equipe, as meninas. Abordarei duas, posicionadas ao final, antes do epílogo descrito. Na primeira, Valdênia conversa com Marília (fora de campo); mostra as roupinhas de bebê que herdou (ela

17

“Cena de um filme”, de Eduardo Costa: “Eu amei um alguém que me amou pra valer / um amor diferente, que a gente não vê / como em cena de um filme foi quase rea l / um amor desse jeito eu nunca vi igual / ela foi meu começo, meu meio e meu fim / entregou sua vida inteira pra mim / transformou meus desejos em realidade / e agora se foi, me deixando saudade. / Eu só amei essa mulher na minha vida / e agora me encontro em um beco sem saída / meu Deus do céu me diga agora o que é que eu faço? / sem essa mulher comigo minha vida é um fracasso”.

18

“Je rêve de toi”, Arthur H: “Je rêve de toi / Même le jour / J’entends ta voix, / La voix de l’amour / Suspendue au plafond, / Tu ris aux éclats / Tu es heureuse et au fond / De la pièce il y a tes chats / Si un jour tu meurs, prévies moi / Que je t’aime une dernière fois, / Si un jour tu meurs...”  
Escreve Ramayana: “Essa canção acompanha o que parece ser um movimento de ‘saída’, um trânsito que não é o das personagens, fixadas que estão, na região do ‘Currallinho’. Quem sai, quem vai, é Marília e sua equipe (...). Dolorosa marca de alteridade”.

19

Inspiro-me na análise que faz Bernardet (2003) da relação entre Joelson e Thiago, personagem e diretor de *Casa de cachorro*, no artigo “A entrevista”.

está grávida, assim como Alessandra); lê os vários nomes possíveis para o bebê, de menina e de menino, que anotou em um caderninho (“Marília” é um deles). A cineasta faz perguntas bem concretas: “Quantas fraldas você já tem?”, “O que é que tá faltando ainda?”, “Quem vai ser a madrinha?”. A esta última, Valdênia responde à queima-roupa, com um sorriso terno e consciente: “Quem sabe você tá na lista? Se ela quiser, uai...”. Marília silencia, no lugar da difícil resposta (um “sim” poderia soar demagógico; um “não”, demarcar com rigidez a diferença entre vida e filme, mundo e cena, bloqueando a empatia). De todo modo, a afetuosa sugestão de Valdênia reforça uma relação de pessoa a pessoa, como que puxando Marília para “dentro do campo”;<sup>19</sup> mas também atualiza a aliança secular entre desiguais, implicando a diretora no papel de mulher bem posicionada a quem a moça pobre oferece “compadrio”. O silêncio de Marília, por sua vez, sugere que essa diferença não pode ser, nem será, pelo filme resolvida (como sugiro no comentário à cena de Heliodora, em *Acidente*). Às meninas, em suma, também a equipe de cinema *faltar*á.

Na cena seguinte, a bela conversa final com Alessandra, as diferenças são assunto de conversa e de chacota, e tudo se constrói em torno da tematização de distintas perspectivas (de novo: a moça de Currallinho, a equipe de classe média da capital), ora de maneira divertida, ora melancolicamente. Alessandra tenta entender o trabalho de Canarinho (o técnico de som) e o de Ivo (o fotógrafo), assumindo a condução da conversa e a prerrogativa de perguntar; Marília sonda sobre a aparente tristeza de Alessandra (“Mas de vez em quando você não fica triste?”, ela retruca, de novo implicando o “lado de cá”); e toda a equipe indaga sobre suas possibilidades de casamento, como que intrigada pela resistência da moça (grávida pela segunda vez) em assumir um papel feminino convencional; a equipe, em suma, cobra-lhe delicadamente posicionamento, “fixação”, ao passo que ela resiste (“eu ainda não sei não...”; “também não adianta falar que ele não sabe o que ele quer da vida, que eu também, nem eu sei”); Alessandra se diverte invertendo mais uma vez a direção da entrevista, e não só isso: permite-se comentar a experiência de seus “outros”, zombando de Canarinho, que seria “bem safadinho” por ter se casado três vezes (como escreveu Jean-Claude Bernardet para Joelson, de *Casa de cachorro*, Alessandra, “com toda a simpatia”, quebra “a relação fetichista”). Assim, a moça aparece na cena *em relação*, e a presença da equipe constitui e complexifica a perspectiva da personagem que será pelo filme apresentada. De novo buscando o contraste, eu arriscaria: se aos documentários do



Cinema Novo interessava tematizar as faltas materiais e desigualdades sociais (em uma abordagem sociológica do outro, de corte iluminista), aqui interessam sobretudo as faltas subjetivas (em uma abordagem que poderia convocar a psicanálise). Por isso são fundamentais esses diálogos, em que as diferenças entre os dois lados da câmera entram no jogo. Assim, a equipe se integra mais claramente ao rol dos *outros* – já que o filme se dedica ao delicado trabalho de tematizar as meninas pelo “termo que lhes falta” (ou seja, por seus *outros*), antes do que por uma identidade fixada no presente.<sup>20</sup> E aqui me refiro não apenas aos meninos ausentes, assunto de tantas conversas, motivo para marcas deixadas no corpo e na paisagem, mas à abordagem de um período de indefinição e passagem (a saída da adolescência), à espera dos filhos, cujos nascimentos o filme não chega a acompanhar... Penso na sugestão, em suma, através de uma multiplicação de “outros”, de que às meninas falta justamente uma essência, enquanto lhes sobra a espera, aquilo que não têm, não sabem bem, mas desejam.

Se há recortes tácitos (um local, um gênero, uma faixa etária...), a composição não os reitera didaticamente. Lembremos, por exemplo, da importância que no filme assume o espaço onde as meninas vivem e transitam (a montanhosa serra do Espinhaço). Parece-me que ela não se dá sob a forma da moldura, da evocação de uma “realidade” prévia e externa a que as meninas pertenceriam, ou de que seriam representantes. Ao contrário: essas “realidades” aparecem a partir dos gestos e imaginários das personagens, em uma figuração do real como inscrição subjetiva. Não há Currallinho sem Valdênia e Priscila, que expandem o espaço da localidade, no filme, em suas andanças; vários traços do lugar, do cotidiano e da cultura aparecem, mas sedimentados no âmago do cotidiano, nas situações as mais banais – não é o distrito diamantífero decadente que situa as meninas, por exemplo, mas é o diamante (que hoje falta) que irrompe em uma conversa, comparado à pedra falsa do anel de cinco reais vendido por Valdênia.

Entre a conversa miúda e a observação silenciosa, as meninas de Currallinho aparecem no tempo fugidio de uma passagem – de suas vidas, sim, mas também da equipe de cinema (para quem se mostram e se esquivam, falam e silenciam).

\* \* \*

Diferentemente de *A falta que me faz*, não há interação entre equipe

20

Como escreve Landowsky (2002: XII), o outro é “também o termo que falta, o complemento indispensável e inacessível, aquele imaginário ou real, cuja evocação cria em nós a sensação de uma incompletude, ou o impulso de um desejo, porque sua não-presença atual nos mantém em suspenso e como que inacabados, na espera de nós mesmos”. No texto “A entrevista”, Bernardet (2003) fala na tendência à “sacralização” do entrevistado pobre, a quem o cineasta não ousaria contradizer ou se opor – ele não seria “verdadeiramente um interlocutor”, a relação oscilando entre o fetichismo (“tudo o que diz o pobre vale”) e o pragmatismo (o pobre como “matéria-prima” do discurso). Acredito que *A falta que me faz* escapa a esses riscos. “O desafio”, como escreveu Ramayana Lira (2011), “é regular a relação entre imbricação e distância, relação que dá a medida da alteridade no filme”.

21

“O meio bebeu o fim, como o mata-borrão bebe a tinta – notas sobre *O céu sobre os ombros e Avenida Brasília Formosa*”. Em *Políticas dos cinemas latinoamericanos*, organizado por Alessandra Brandão, Dilma Juliano e Ramayana Lira (Florianópolis, Unisul, no prelo).

22

Também baseado em uma relação de continuidade e permeabilidade entre filme e vida, cena e mundo histórico, personagens e pessoas, *Girimunho* (Clarissa Campolina e Helvécio Marins Jr.), entretanto, é mais ficcionalizante em sua dramaturgia (mesmo que permeada de silêncios); notabiliza-se pelo apuro visual, traduzido no gosto por planos fixos, composições precisas e exploração de claros-escuros, nos interiores.

23

Ricoeur se refere aqui ao ato de leitura, momento de refiguração do texto, que se torna obra em sua interação com o leitor, na terceira etapa do processo de mimese (“mimese III”, segundo seus termos): “a narrativa tem seu sentido pleno quando é restituída ao tempo do agir e do padecer em mimese III” (1994: 110). Não sem risco, nos valem da expressão para caracterizar o tempo narrativo dos filmes (nesse artigo, tratamos também de *Avenida Brasília Formosa*, de Gabriel Mascaro), sem desconsiderar que o contato com o espectador é também momento fundamental no acontecer das obras.

e personagens nas cenas de *O céu sobre os ombros* (2010), de Sergio Borges. Para abordá-lo, retomo aqui argumentos desenvolvidos noutro texto, em parceria com André Brasil.<sup>21</sup> Importante notar que esse não envolvimento na cena não implica distanciamento crítico das vidas que nos são apresentadas. Ao contrário, a interioridade da câmera ao universo privado dos personagens, à intimidade de suas casas, resulta em significativa concretude: tão próximos deles, temos dificuldade em generalizar, em reduzi-los a informações (quanto mais de perto, poderíamos pensar, mais difícil a visão “de conjunto”). Assim, Lwei, Murari e Everlyn, a quem o filme dedica segmentos que se alternam na montagem, não resultam representantes de nada. Sua singularidade no anonimato resiste a toda tipificação. A aproximação entre os três personagens, gesto deliberado de montagem (nunca os veremos juntos, partilhando a mesma cena), coloca mesmo desafios ao espectador: se a narrativa se constitui no entrelaçar dessas três perspectivas singulares, na sucessão de diferenças, que desenho de conjunto aí se produz? Haverá a sugestão de alguma *identidade* na montagem paralela de segmentos individuais, em que a solidão dos personagens resplandece?

Poderíamos aproximar *O céu sobre os ombros* da ficção narrativa, pela maneira como a relação entre os dois lados da câmera não é explicitada na imagem. Porém, como já escrevemos, a ficcionalização não é demasiada: o filme não se pauta por um roteiro fechado *a priori* e a cena que cria estabelece uma relação de contiguidade com a vida, com os espaços e tempos daqueles que se tornam personagens.<sup>22</sup> Há ênfase sobre o presente e sobre episódios cotidianos, miúdos. Como escrevi com André Brasil:

*Abrem-se janelas para o mundo de alguns personagens, de quem podemos dizer que acompanhamos fatias de tempo, o presente, ‘tempo do agir e do padecer’ (Ricoeur, 1994: 110),<sup>23</sup> da experiência cotidiana, que não é ‘ponte’ para a mudança dramática ou o final redentor – é intervalo que se dilata, meio que bebe o fim, como no dizer de Sartre sobre a obra de Kafka. Já começamos com as vidas em pleno curso de trajetos e gestos cotidianos. Os finais não indicam conclusões, mas um continuar que se desdobra para além do tempo do narrado. A temporalidade não faz moldura, e nessas narrativas sem funcionalidade, em que o percurso não é meio para um desfecho, não há sombra de teleologia narrativa (quando a finalidade justifica e dá sentido às etapas do percurso).*

Colocando-se dentro de suas casas, no âmago do dia a dia, *O céu sobre os ombros* é lacônico e silencioso. Quase sempre fixa, a câmera não se faz “sentir” em cena; equipe e realizador não interagem com os sujeitos filmados; os diálogos são escassos, já que se privilegia a construção dos personagens no espaço da casa, no tempo do cotidiano, muitas vezes solitários. Essa modéstia na observação silenciosa, que evita sobrepor significações e enquadres, poderia ser associada, como já sugerimos, à “magreza estética” ou ao “estilo pobre”, expressões cunhadas por Bernardet (2003) na leitura de alguns curtas documentais brasileiros dos anos 1970. Ele o faz em diálogo com a ideia de “poesia menos”, cunhada por Haroldo de Campos em sua análise do romance *Vidas secas*, de Graciliano Ramos – cuja estética seria “dobrada pela pobreza da matéria, no nível do referente” (2003: 126-127). Nesses curtas (como *Tarumã*, 1975), haveria um esforço em reduzir formas pronunciadas de expressão, de maneira a valorizar os personagens e suas falas, como que buscando contaminação entre a linguagem do filme e a experiência dos sujeitos filmados.

No caso de *O céu sobre os ombros*, não se trata de abrir tempo e espaço para que “fale” o outro de classe (pela via da entrevista), como se dá em *Tarumã*, mas de uma produção da cena – que lança mão, de maneira peculiar, de procedimentos de encenação que dialogam com a metodologia ficcional – em estreita interseção com o espaço-tempo dos sujeitos filmados. Nem crítica, nem problematizadora, a abordagem do mundo dos personagens é porosa; parece desejar que o filme se faça no prolongamento de suas vivências, aquelas mais miúdas e irredutíveis (que bloqueiam a tentação da generalização ou da crítica a partir do particular).

Talvez posicionados em um mesmo estrato social (classe média baixa), os três personagens se desdobram e dificultam classificações. Até onde consigo apreender, Murari é skatista e torcedor do Atlético, trabalha como operador de telemarketing e é devoto *hare krishna*; Lwey é escritor, boêmio, joga xadrez, tem um filho com problemas mentais, vive com outra mulher; Everlyn também é escritora, transexual, acadêmica e puta (termo que ela prefere a prostituta). É na escolha dos personagens (inclassificáveis) e na opção pela solidão e pela “interioridade” que o cineasta revela seu posicionamento tácito. A contemplação e o silêncio expõem antes recusas do que afirmações: recusa da distância crítica, do conhecimento que não passa pela experiência, da redução da subjetividade do outro em privilégio da

representação de um tema ou conjuntura. No que é mais cotidiano, o filme encontra a sua espessura: essas vidas nos são apresentadas “aquém dos mecanismos e das defesas da representação social” (BERNARDET, 2003: 285). Quando o silêncio exprime, justamente, o que não pode ser dito.

\* \* \*

Volto-me agora para dois filmes “de circunstância”, segundo expressão de André Brasil: ambos atados a suas circunstâncias, linguagem e experiência imbricadas. Difícil falar de *Cerrar a porta* (2000), tão pessoal quanto preciso. Diferentemente dos trechos e filmes que comentei até aqui, o vídeo de Pablo Lobato se dedica a alguém muito próximo: seu avô Célio, em sua “última primavera”. É para atender a seu desejo que o filme se coloca em curso: Pablo registra o avô, preso à cama e muito debilitado, recitando um poema de sua autoria, “Ana”, dedicado à mulher. Antes de dizer o poema, é o avô quem lhe pede para cerrar a porta, dirigindo, até onde pode, o seu último registro. A experiência de envolvimento do cineasta é total; também notável a radicalidade de sua dimensão performativa, já que o filme é lugar de um ato único e irrepetível, registrado em uma única imagem.

A perspectiva de Pablo determina a existência do trabalho (outro não poderia fazê-lo), e ele conduz com sensibilidade a missão de realizar o epitáfio do avô (tão curto quanto expressivo). Nalguns momentos, em cena, o plano é ralentado e acompanhado pelo som de uma respiração *over*, como que a buscar, na imagem, reter o tempo e adensar cada pequeno momento da vida que se esvai. Sugerido o fim de Célio (pela imagem da cama vazia), passamos a uma corrida da câmera pelo jabolicabal, perdendo foco e tremendo, na mão de quem corre. A imagem trêmula e borrada é acompanhada pelo som *over* de respiração ofegante, que intensifica a perspectiva subjetivante dessa tomada que figura – para dar curso à minha abordagem – uma radical *anticonTEMPLAÇÃO* (que me parece confirmada pelo texto sobreposto às imagens: “Já deitado no caixão / o avô disse ao menino / fure os olhinhos / você vai enxergar melhor”). O plano é só ação, envolvimento e implicação subjetiva, cifrando a emoção de quem sobreviveu à partida da figura amada, e necessita se expandir, provar a seiva, afirmar a vida (o filme termina com a imagem do rosto de Pablo em superclose, singular

autorretrato, a sorver uma jaboticaba que acabara de colher do pé). Se são poucas as palavras (as que diz o avô e o texto sobre a tela), não há nenhum distanciamento.

Como em *Cerrar a porta, Perto de casa* (2009) é feito em família; mas, nesse caso, a proposta de filme parece posterior à circunstância, as gravações feitas a princípio como simples registro doméstico. Entre íntimos, todos estão à vontade: os meninos intervêm na gravação, comentando o que está sendo feito, sugerindo atuações, reclamando. Ravi e Iel, filhos de Sérgio Borges, brincam nos arredores de casa, sob o olhar da câmera de seu pai. No curso mesmo do filmar, sugerem maneiras como querem e não querem ser filmados: falam sobre a aparência da imagem, sob efeitos (“parece massinha”); perguntam se Sérgio levará o filme pra terminar na Teia; incomodam-se de que ele grave “essa droga” de maçãs que derrubaram no chão. Ravi não se conforma que Iel apareça pelado (“que vergonha!”), e quando a brincadeira entre eles fica violenta demais, “Serginho” (como o chamam os meninos) é obrigado a intervir como autoridade real, dizendo o que Ravi *não deve fazer* com Iel (fazer que é – ao menos em parte – provocado pela câmera, mas cujo interdito claramente ultrapassa a filmagem).

Nessa relação que a cena registra, a câmera tem seu papel, mas não é constitutiva; ao contrário dos filmes “de dispositivo” que comentei (nos quais os realizadores só comparecem – aos encontros e desencontros – porque filmam), aqui a câmera vem depois. Antes, sobram implicação, conhecimento recíproco, afetos e constrangimentos, e a cena parece extensão do cotidiano (sob o risco, inclusive, de perder totalmente a sua autonomia).

Reconhecidas suas diferenças, pareceu-me interessante notar como, nesses dois filmes curtos, desloca-se significativamente o papel dos realizadores em cena. De certa forma, eles são representativos de uma tendência à subjetivação do relato no documentário, de um deslizamento entre o interesse pela alteridade “radical” (sujeito e objeto de lados opostos da linha, “sem se tocarem”, como escreveu Omar); para a alteridade “próxima” ou mesmo “mínima”, para usar os termos de Mariza Peirano para a antropologia.<sup>24</sup> O motivo da realização do documentário, em resumo, deixa de ser o interesse pelo outro distante para se relacionar a aspectos da experiência pessoal dos realizadores, a autenticidade do relato ganhando

24

Mariza Peirano (1999) fala em “deslizamentos da alteridade” em sua abordagem histórica da antropologia brasileira. A ênfase dos estudos teria deslizado, segundo sua análise, de um polo radical de alteridade (na abordagem de povos indígenas), para estudos de fricção interétnica e contato (entre os indígenas e a sociedade nacional), e daí para alteridades próximas (estudos sobre grupos urbanos, por exemplo) e mesmo para o que Peirano chama de alteridade mínima (quando se estuda a própria comunidade antropológica, a produção intelectual).

relevo e prevalência sobre a relevância da temática, a dimensão performativa da cena evidenciada. Notaria ainda que a palavra muda radicalmente de estatuto em *Perto de casa*: não apenas implicado na cena mas diretamente responsável pelas atuações (no mundo) daqueles que são filmados, Serginho dirige suas *performances* quando considera necessário, passando do silêncio ou de um possível registro interrogativo (prerrogativa dos entrevistadores, como escreveu Bernardet no texto “A entrevista”, 2003) para o registro afirmativo. A palavra do cineasta retorna como afirmação, e mesmo imposição, mas investida de autoridade e poder extrafílmicos.

\* \* \*

Trago por fim o comentário a dois filmes curtos, ao modo de um desfecho. Filmes sem palavras, nos quais subjaz, entretanto, um desejo de argumento – ou, quem sabe, de olhar e comentário críticos, ao menos de estranhamento, sobre o mundo vivido. Refiro-me a *Nascente* (2005), de Helvécio Marins, e *Adormecidos* (2011), de Clarissa Campolina. Eles nos permitem algumas notas, ainda, sobre a presença e o papel da trilha sonora em filmes da Teia.

*Nascente* realiza o irrealizável: navegar pela bacia do São Francisco, de um pequeno curso (o rio Arrudas, afluente do rio das Velhas, em Belo Horizonte), até a foz, em Piaçabuçu, Alagoas. O conteúdo de denúncia e de protesto (e mesmo de utopia) trazido pelo curta é tácito, subterrâneo; ele silencia informações (não há sequer referência explícita aos rios e localidades apresentados nas imagens, ao longo dos pequenos trechos onde a canoa navega) e propõe, antes, uma intervenção poética, um percurso só possível na montagem. Esse percurso nos diz, sem dizer, de uma real impossibilidade: o São Francisco tem apenas dois trechos navegáveis, intercalados por outros vedados às travessias (inclusive pela presença de cinco usinas hidrelétricas). Mas tudo isso são informações extrafilme.

No curta, uma canoa navega do rio Arrudas (depósito de detritos e detritos que corre parte subterrâneo – como esgoto – na capital mineira), até encontrar o mar (no último plano, ela se debate contra o rebulção das ondas). Em parte do trajeto, um homem nela navega. Ele interage silencioso com paisagens variadas, o rio mudando de largura e de cor, as margens tornando-se habitadas, luzes, vegetação

e ruídos em constante mudança. De águas apodrecidas a canoa se encaminha para um rio vivo, e o “destino torna-se a nascente” (como leio na sinopse).

Para além da aposta na renovação, ouço no filme os murmúrios de outros segredos... De um plano a outro, elipses ocultam trechos não navegáveis, criando na montagem um outro rio, no filme não nomeado. Quem será esse homem, personagem de um trajeto impossível, que desaparece ao final, quando a canoa encontra o mar?<sup>25</sup> Sua aparição e desaparecimento (a partir da canoa vazia) sugerem uma existência apenas fílmica. Sem nada dizer, *Nascente* multiplica sugestões, poeticamente. Para me valer da metáfora, correm subterrâneos ao seu leito informações, argumentos e realidades que o filme não explicita – apenas roça e sugere, instigando-nos com seu curso.

*Adormecidos* tampouco se vale de palavras, e também delega à montagem a possibilidade de um sutil comentário ao mundo. Se em *Nascente* ele se dá pela criação de um trajeto impossível (que confronta poeticamente a realidade das coisas), em *Adormecidos* a montagem engendra sugestões pela proposição de uma série, que destaca elementos e desloca nossa percepção ordinária da cidade, tornando-a estranhável. A série justapõe rostos – e partes de rostos – em *close*. São imagens noturnas extraídas de cartazes publicitários. No burburinho de uma noite urbana, essas figuras como que velam pelo sono dos moradores (que se fazem presentes, quando muito, pelos faróis distantes dos carros que passam). Testemunhas silenciosas, elas parecem guardar um segredo, ter algo a transmitir...

A trilha sonora, bastante presente, incorpora ruídos da cidade, sons elétricos e outras sonoridades (a um só tempo reconhecíveis, mas deslocadas). Desde o começo, impõe um clima de estranheza. Com as imagens, a trilha desenha uma cidade *outra*, desconhecida por quem trafega de dia, imerso na rotina. Como em *Nascente*, outro lugar surge da montagem. Ele confronta nossa experiência cotidiana do espaço urbano, fazendo do que é mais banal, explícito e comunicativo (as imagens publicitárias) o lugar de um segredo. Um segredo sobre nós mesmos?

Nesses dois filmes, a cena não é lugar de encontro, os planos se sucedem, contemplativos, mas extraem sua força da referência enviesada ao mundo vivido, transfigurado na montagem. Como

25

Fará ele alusão ao “pai” de “A terceira margem do rio”, conto de João Guimarães Rosa, que um dia “encalçou o chapéu e decidiu um adeus para a gente”, “entrou na canoa e desamarrou, pelo remar”, para nunca mais voltar? É seria a “terceira margem” um rio inteiramente navegável, reatando Minas Gerais ao mar? O personagem é vivido pelo ator João das Neves, que também atua em outros filmes da Teia.

as estranhas figuras de *outdoor* no filme de Clarissa, esses curtas parecem nos *querer dizer alguma coisa*. Silenciando, nos instigam, convidam a um olhar que suspenda a realidade das coisas, ou a maneira como nós as percebemos e sentimos. A sutileza de sua aposta crítica beira o enigma. Saberemos ouvir os seus silêncios?

ABAUJO SILVA, Mateus. Jean Rouch e Glauber Rocha, de um transe a outro. In: Revista Devires cinema e humanidades, v. 6, n.1, p. 41-69, jan.-jun. 2009.

BERNARDET, Jean-Claude. Brasil em tempo de cinema. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

\_\_\_\_\_. Cineastas e imagens do povo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BRASIL, André. Carapiru-Andrea, Spinoza: a variação dos afetos em Serras da desordem. Devires Cinema e Humanidades, v. 5 n. 2, p. 85-97, 2008a.

\_\_\_\_\_. Quando as palavras cantam, as imagens deliram. Cinética, jan. 2008b (Especial Retrospectiva 2007). Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/aboioandartilho.htm>.

BRASIL, André; MESQUITA, Cláudia. O meio bebeu o fim, como o mata-borrão bebe a tinta: notas sobre O céu sobre os ombros e Avenida Brasília Formosa. In: BRANDÃO, Alessandra; JULIANO, Dilma; LIRA, Ramayana (orgs.). Políticas dos cinemas latino-americanos. Florianópolis: Editora Unisul, no prelo.

LANDOWSKI, Eric. Presenças do outro. São Paulo: Perspectiva, 2002.

LINS, Consuelo. O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo. In: Sobre fazer documentários. São Paulo: Itaú Cultural, 2007a.

\_\_\_\_\_. Tempo e dispositivo no documentário de Cao Guimarães. Devires – Cinema e Humanidades, v. 4, n. 2, p. 118-127, jul.-dez. 2007b.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LIRA, Ramayana. “A presença em A falta que me faz”, trabalho apresentado na conferência Mulheres da Retomada. New Orleans, Tulane University, fev. 2011 (Mimeo.)

MACEDO, Valéria. Notícias de um cinema do particular: entrevista com João Moreira Salles. Sexta-Feira, vol. 8 - Periferia. São Paulo: Ed. 34, 2006.

MESQUITA, Cláudia. A superfície do cotidiano: uma aproximação a Acidente e Uma encruzilhada aprazível. In: LEAL, Bruno Souza, GUIMARÃES, César; MENDONÇA, Carlos (Orgs.). Entre o sensível e o comunicacional. Belo Horizonte: Autêntica, 2010a.

\_\_\_\_\_. A presença de uma ausência – A falta que me faz e Morro do céu. Devires – Cinema e Humanidades, v. 7, n. 2, p. 150-161, jul.-dez. 2010b. Disponível em: <http://www.lafich.ufmg.br/~devires/v7n2/>.

MIGLIORIN, Cezar. O dispositivo como estratégia narrativa. Digitagrama – Revista Acadêmica de Cinema, n. 3, 1º sem. 2005. Disponível em: <http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero3/cmigliorin.asp>.

OMAR, Arthur. O antidocumentário, provisoriamente. Revista de Cultura Vozes, v. LXXII, p. 5-18, ago. 1978.

PASOLINI, Pier Paolo. O cinema de poesia. In: Empirismo herege. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

PEIRANO, Mariza. A alteridade em contexto: a antropologia como ciência social no Brasil. Brasília: Universidade de Brasília, 1999. (Série Antropologia)

RICOEUR, Paul. Tempo e narrativa. Tomo I. Campinas: Papyrus, 1994.

ROCHA, Glauber. Revolução do Cinema Novo. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

\_\_\_\_\_. Revisão crítica do cinema brasileiro. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

WISNIK, José Miguel. Veneno remédio: o futebol e o Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

XAVIER, Ismail. Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007.