

PUCRS

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO, ARTES E DESIGN – FAMECOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

DANIEL R. FEIX

**DA ENTREVISTA À OBSERVAÇÃO DA AÇÃO:
UMA TENDÊNCIA REALISTA-FABULAR NO CINEMA BRASILEIRO PÓS-2010**

Porto Alegre
2019

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

DANIEL R. FEIX

**DA ENTREVISTA À OBSERVAÇÃO DA AÇÃO:
UMA TENDÊNCIA REALISTA-FABULAR NO CINEMA BRASILEIRO PÓS-2010**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Comunicação Social no Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação, Artes e Design da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Cristiane Freitas Gutfreind

Porto Alegre
2019

Ficha Catalográfica

F311d Feix, Daniel Ricardo

Da entrevista à observação da ação : A tendência
realista-fabular do cinema brasileiro pós-2010 / Daniel Ricardo
Feix . – 2019.

165 f.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em
Comunicação Social, PUCRS.

Orientadora: Profa. Dra. Cristiane Freitas Gutfreind.

1. Cinema brasileiro. 2. Cinema mineiro. 3. Documentário. 4. Efeito
de presença. 5. Espaço. I. Gutfreind, Cristiane Freitas. II.
Título.

DANIEL R. FEIX

**DA ENTREVISTA À OBSERVAÇÃO DA AÇÃO:
UMA TENDÊNCIA REALISTA-FABULAR NO CINEMA BRASILEIRO PÓS-2010**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Comunicação Social no Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação, Artes e Design da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em _____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA:

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Cristiane Freitas Gutfreind (PUCRS)

Prof. Dr. Carlos Gerbase (PUCRS)

Prof. Dr. João Damasceno Martins Ladeira (Unisinos)

Porto Alegre
2019

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo analisar a mudança da tendência dos documentários de entrevista, no cinema brasileiro do século XXI, para os filmes nos quais o encontro do Eu (o realizador e sua equipe) com o Outro (o personagem) se dá por meio da observação da ação. Com a câmera distante, capturando a intriga antes apenas relatada (KRACAUER, 1997), os filmes mineiros *A falta que me faz* (2010), *O céu sobre os ombros* (2011) e *Girimunho* (2012) implementaram gradativamente essa mudança. Neste estudo, os três são analisados a partir de algumas de suas sequências-chave, que dão a ver a incorporação de elementos do extracampo à imagem (BURCH, 2015), estabelecem um “efeito de presença” (RAMOS, 2008; DIDI-HUBERMAN, 2010) e uma “fabulação” (GUIMARÃES, 2001; DELEUZE, 2013) que reconfigura a relação entre o personagem e o espaço em que ele vive. Essas características são fundadoras da tendência realista-fabular no cinema nacional do período.

PALAVRAS-CHAVE

Cinema Brasileiro. Cinema Mineiro. Documentário. Efeito de Presença. Espaço.

ABSTRACT

This study aims to analyze the changing from the interviews documentarie's trend, in the brazilian movies of the 21st century, to those films in witch the meeting between I (moviemaker and his team) and the Other (characters) use the observation of action as a resource. With the camara afar, capturing the intrigue that was only told as of before (KRACAUER, 1997), the feature films from Minas Gerais *A falta que me faz* (2010), *O céu sobre os ombros* (2011) and *Girimunho* (2012) gradually implement that change. In this study, these aforementioned movies are analyzed starting of their key-sequences, that display the incorporation of extrafield elements to the image (BURCH, 2015), stablish a "presence effect" (RAMOS, 2008; DIDI-HUBERMAN, 2010) and a "fabulation" (GUIMARÃES, 2001; DELEUZE, 2013) witch reconfigures the bonds between characters and the spaces they live in. These characteristics mould the realistic-fabulate trend in brazilian movies of this period.

KEY-WORDS

Brazilian Movies. Mineiro Movies. Documentary. Presence Effect. Screen Space.

AGRADECIMENTOS

Em alguma medida, é o encontro (do cineasta e de sua equipe com os personagens) que forja os filmes. Do mesmo modo, é o encontro que forja o olhar (do espectador para a imagem). Posso afirmar que também foram os encontros que forjaram esta pesquisa: o texto surgiu a partir do que vi, do que compartilhei e do que aprendi com os compartilhamentos dos outros.

Obrigado pelos encontros, turma Mestrandos-2017, colegas dos grupos *Cinesofia* e *Kinepoliticom*, professores Cristiane (pela paciência e generosidade ao me conduzir nessa trajetória), Fabiano e Miriam (a qualificação foi um momento determinante), Gerbase e João Ladeira (pelas leituras atentas e reflexões preciosas), demais docentes do PPG da Famecos: todos vocês, de alguma forma, ajudaram a expandir meu olhar indicando caminhos.

Obrigado, colegas de direção da *Abraccine* (Ivonete, sobretudo) e da *Accirs* (Fatimarlei, muito especialmente), pela compreensão e substituição em tantas tarefas. Marshall: muito agradecido pelas dicas ao final do processo.

Muito obrigado, Cláudia, Perrone, Roger, parceiros de encontros com a crítica, com o jornalismo cultural. Obrigado, colegas do 2º *Caderno*, da editoria de *Sua Vida*, equipe do caderno *DOC*, Ticiano. Obrigado por “segurarem as pontas” – enquanto eu aprendia nos meus encontros. Fernanda: obrigado pelo auxílio-tradução. Afonso, Laura, todos os que disponibilizaram cópias de filmes: obrigado.

Isabel: muito obrigado pela atenta leitura, pela força, pelo exemplo que tu é. Maíra: muito obrigado por tudo o que nem consigo mensurar, incluindo as melhores conversas e os melhores encontros de toda a vida.

Muito obrigado, Capes: sem a bolsa que me foi concedida, tudo teria sido totalmente diferente – se é que teria sido.

Pai, mãe: obrigado pelo amor. Tem sido fundamental.

Vó Lori e vô Pedro, com quem tive os últimos encontros recentemente, mas que, a exemplo de Bastú, a protagonista de *Girimunho*, parecem se tornar ainda mais presentes em suas ausências: muito obrigado. Vó Esther, vô Miro, cujas ausências igualmente só reafirmam suas presenças: obrigado. De algum modo, as imagens de vocês quatro são algo fundador, que se transformou em um norte a me orientar e sem o qual, não sei, tudo parece tão mais difícil.

“Toda obra, quer queira, quer não, se apresenta como solução para os problemas do momento da sua cultura, pelo simples fato de surgir em um momento em que existem perguntas no ar. [...] É válido perguntar a todo filme a que pergunta ele está respondendo. Mais válido ainda é perguntar se a pergunta de um filme é a pergunta real pairando no ar.”

Arthur Omar

LISTA DE FIGURAS

Figuras 1 e 2. Personagem Alessandra. Filme <i>A falta que me faz</i>	18
Figura 3 e 4. Rochedos e céu de Currálinho. Filme <i>A falta que me faz</i>	18
Figura 5. Personagem Toca e namorado. Filme <i>A falta que me faz</i>	18
Figura 6. Rochedos de Currálinho. Filme <i>A falta que me faz</i>	18
Figuras 7, 8 e 9. Filme <i>Acidente</i>	25
Figuras 10 e 11. Filmes <i>Santo forte</i> e <i>Jogo de cena</i>	28
Figuras 12 e 13. Filme <i>Boca de lixo</i>	34
Figuras 14 e 15. Personagem Valdênia. Filme <i>A falta que me faz</i>	42
Figura 16. Personagem Murari. Filme <i>O céu sobre os ombros</i>	42
Figura 17. Personagem Bastú. Filme <i>Girimunho</i>	42
Figuras 18 e 19. Paisagens. Filme <i>Andarilho</i>	54
Figuras 20 e 21. Paisagens Filme <i>As vilas volantes</i>	56
Figura 22. Personagem Dominginhos. Filme <i>A alma do osso</i>	56
Figura 23. Personagem Lwei. Filme <i>O céu sobre os ombros</i>	56
Figuras 24 e 25. Filme <i>Aboio</i>	58
Figura 26. Filme <i>A falta que me faz</i>	58
Figura 27. Filme <i>Girimunho</i>	58
Figuras 28 e 29. Filme <i>Viajo porque preciso, volto porque te amo</i>	73
Figuras 30 e 31. Filme <i>O grão</i>	75
Figuras 32 e 33. Filme <i>Os monstros</i>	75
Figuras 34 e 35. Filme <i>Morro do Céu</i>	76
Figura 36. Filme <i>Esse amor que nos consome</i>	77
Figura 37. Filme <i>Histórias que só existem quando lembradas</i>	77
Figuras 38 e 39. Personagens não identificadas. Filme <i>A falta que me faz</i>	88
Figuras 40 e 41. Paisagens de Currálinho. Filme <i>A falta que me faz</i>	89
Figura 42. Personagem Valdênia. Filme <i>A falta que me faz</i>	90
Figura 43. Personagem Priscila e dois homens. Filme <i>A falta que me faz</i>	90
Figuras 44 e 45. Personagem Valdênia. Filme <i>A falta que me faz</i>	91
Figuras 46, 47, 48 e 49. Filme <i>Aboio</i>	95
Figuras 50 e 51. Filme <i>Andarilho</i>	98
Figura 52. Personagem Priscila. Filme <i>A falta que me faz</i>	101
Figura 53. As cinco protagonistas de <i>A falta que me faz</i>	101
Figuras 54 e 55. Valdênia, Alessandra e sua filha. Filme <i>A falta que me faz</i>	106
Figura 56. Personagem Lwei. Filme <i>O céu sobre os ombros</i>	108
Figura 57. Personagem Murari. Filme <i>O céu sobre os ombros</i>	108

Figura 58. Personagem Everlyn. Filme <i>O céu sobre os ombros</i>	108
Figura 59. Panorâmica de Belo Horizonte. Filme <i>O céu sobre os ombros</i>	108
Figuras 60 e 61. Personagem Lwei e amigos. Filme <i>O céu sobre os ombros</i>	110
Figura 62. Personagem Lwei. Filme <i>O céu sobre os ombros</i>	112
Figura 63. Personagem Everlyn. Filme <i>O céu sobre os ombros</i>	112
Figura 64. Personagem Murari. Filme <i>O céu sobre os ombros</i>	112
Figura 65. Filme <i>O céu sobre os ombros</i>	112
Figura 66. Personagem Valdênia. Filme <i>A falta que me faz</i>	115
Figura 67. Personagens Valdênia e Alessandra. Filme <i>A falta que me faz</i>	115
Figuras 68 e 69. Personagem Lwei e amigos. Filme <i>O céu sobre os ombros</i>	115
Figura 70. Paisagem de Currálinho. Filme <i>A falta que me faz</i>	116
Figura 71. Personagem Everlyn. Filme <i>O céu sobre os ombros</i>	116
Figura 72. Personagem Lwei. Filme <i>O céu sobre os ombros</i>	118
Figura 73. Personagem Everlyn. Filme <i>O céu sobre os ombros</i>	118
Figuras 74 e 75. Personagem Everlyn. Filme <i>O céu sobre os ombros</i>	119
Figura 76. Personagem Murari. Filme <i>O céu sobre os ombros</i>	120
Figura 77. Personagem não identificado. Filme <i>O céu sobre os ombros</i>	120
Figuras 78 e 79. Planos gerais: escritório e rua. Filme <i>O céu sobre os ombros</i>	122
Figuras 80 e 81. Murari e painel no escritório. Filme <i>O céu sobre os ombros</i>	125
Figura 82. Personagem Bastú. Filme <i>Girimunho</i>	126
Figura 83. Paisagem do sertão. Filme <i>Girimunho</i>	126
Figuras 84, 85, 86 e 87. Planos gerais. Filme <i>Girimunho</i>	129
Figura 88. Personagem Bastú. Filme <i>Girimunho</i>	132
Figura 89. Personagem Maria do Boi. Filme <i>Girimunho</i>	132
Figura 90. Personagem Bastú. Filme <i>Girimunho</i>	133
Figura 91. Rio São Francisco. Filme <i>Girimunho</i>	133
Figura 92. Personagem Bastú. Filme <i>Girimunho</i>	134
Figura 93. Rio São Francisco. Filme <i>Girimunho</i>	134
Figuras 94 e 95. Rio São Francisco. Filme <i>Girimunho</i>	136
Figura 96. Bastú jovem. Filme <i>Girimunho</i>	136
Figura 97. Bastú em rua de São Romão. Filme <i>Girimunho</i>	136
Figura 98. Rochedo de Currálinho. Filme <i>A falta que me faz</i>	140
Figura 99. Panorâmica de Belo Horizonte. Filme <i>O céu sobre os ombros</i>	140
Figuras 100 e 101. Bastú e a noite em São Romão. Filme <i>Girimunho</i>	140
Figuras 102 e 103. Personagem Bastú e os netos. Filme <i>Girimunho</i>	148
Figura 104. As cinco protagonistas de <i>A falta que me faz</i> em Currálinho.....	153
Figura 105. Lwei em Belo Horizonte. Filme <i>O céu sobre os ombros</i>	153

SUMÁRIO

1. Introdução: a formação de uma tendência	9
1.1. O Eu e o Outro: uma história de encontros.....	19
1.1.1. As descobertas do <i>DOCTV</i>	23
1.1.2. A herança do documentário de entrevistas.....	25
1.2. A fabulação: intrigas inventadas.....	29
1.3. Capturar a intriga: um dilema genuíno.....	34
2. Minas Gerais: o lugar da tendência	43
2.1. O vídeo digital, as escolas e os festivais.....	44
2.2. A herança da videoarte.....	49
2.3. A câmera se afasta, o plano se alonga.....	57
2.3.1. Anterioridade, assertividade, presença.....	60
2.3.2. A presença acidental e a presença esvaziada.....	66
2.3.3. O espaço e a unidade espacial evidenciada.....	68
2.4. Aproximação e fuga para um outro tempo.....	78
3. Análise: os filmes da tendência	82
3.1. Apontamentos metodológicos.....	82
3.2. <i>A falta que me faz</i>	87
3.2.1. O esgotamento da entrevista.....	89
3.2.2. Uma nova presença.....	102
3.3. <i>O céu sobre os ombros</i>	106
3.3.1. A ação e os corpos no espaço.....	108
3.3.2. O paroxismo do esvaziamento.....	118
3.4. <i>Girimunho</i>	126
3.4.1. O espaço dentro da personagem.....	127
3.4.2. O extracampo incorporado.....	134
3.5. A nova configuração do encontro.....	141
3.5.1. A ausência que leva à (oni)presença.....	143
3.5.2. A fabulação sem entrevista.....	145
3.5.3. O espaço em um só segmento.....	146
3.6. A fuga do Outro e o olhar do Eu.....	149
4. Considerações finais: a tendência consolidada	154
5. Referências bibliográficas	159
6. Fichas técnicas dos filmes	163

1. INTRODUÇÃO: A FORMAÇÃO DE UMA TENDÊNCIA

“Fazendo de conta, ficamos mais perto da realidade.”

Essa frase do cineasta Jean Rouch, proferida no filme *Mosso mosso, Jean Rouch comme si* (de Jean-André Fieschi, 1999), sintetiza a potência do imaginário dos personagens para recriar o real, no âmbito dos filmes: diante da câmera, eles são capazes de se libertar da banalidade de seu cotidiano, reinventando-se a si próprios, em um exercício de criatividade que excede o vivido. Há realidades paralelas coexistindo no âmago do Outro (o personagem), que potencialmente emergem a partir do encontro com o Eu (o diretor e sua equipe), em um processo que é essencialmente inventado, mas que, justamente por isso, pode acabar desvelando-o em suas perspectivas e aspirações mais profundas e reveladoras. Quanto mais o personagem inventa, escreve Gilles Deleuze (2013), usando os filmes de Rouch como exemplos, “mais real ele se torna” (p. 184). Quanto mais faz de conta, mais pode dar a ver as suas perspectivas e aspirações, profundas e reveladoras dele próprio.

Deleuze associa essa reinvenção à “fabulação” (idem, pp. 183-185), em um processo que é distinto da ficcionalização, porque mais instintivo, anterior à “elaboração da trama”, conforme Jacques Aumont e Michel Marie (2003, p. 185). A fabulação adquire predominância em produções que valorizam o momento do encontro do Eu com o Outro, o que inclui os documentários de entrevistas, nos quais o cineasta e sua equipe, inquirindo os personagens a responderem perguntas capazes de revelá-los em sua intimidade, os instigam a se reinventar. Foi assim em filmes de Rouch e foi assim, também, na ascensão documental verificada no cinema brasileiro no século XXI, particularmente a partir dos longas-metragens de Eduardo Coutinho – um Eu que valorizou o instante do encontro em busca dessas revelações instintivas, sem elaboração prévia, do Outro.

Liderado por Coutinho, o documentário de entrevistas constituiu uma tendência marcante no Brasil dos anos 2000. Revelou uma série de personagens fabuladores, dos religiosos de *Santo forte* (1999) aos sertanejos de *O fim e o princípio* (2005), passando pelos vizinhos de *Edifício Master* (2002), no que

Cláudia Lins e Consuelo Mesquita (2008) chamaram de “cinema conversa” e no que Ismail Xavier (2010) definiu como um cinema moldado na “filosofia do encontro” (p. 67) – um cinema no qual o entrevistado, no “curto-circuito” da fabulação, torna-se um “personagem criado no próprio ato de falar” (LINS, 2004, p. 190).

Delineada no que Jean-Louis Comolli (2008) definiu como uma “fricção com o mundo” vivido, “no e (sob o) risco do real” (p. 33), essa tendência documental se mostrou em consonância com diversas outras, a exemplo dos *reality shows* da televisão e dos *mockumentários*, todas, de alguma forma, respondendo ao que Aumont (2008) constatou como a existência de um “desejo de captar alguma coisa preciosa da ambiguidade do real” (p. 72). Ocorre que, em algum momento, em meio à pertinência e à persistência desse desejo, a entrevista mostrou-se esgotada como recurso para acessar as revelações da fabulação – tanto que o próprio Coutinho se reinventou em sua aproximação ao Outro, sobretudo a partir de *Jogo de cena* (2007). Aos poucos, os resultados dos encontros passaram a ser apresentados com discursos diferentes, nos quais se tornou possível verificar uma câmera ora hesitante (mais distanciada, observando os silêncios do personagem fabulador), ora à procura de algo específico (buscando, na fabulação, por exemplo, um acesso às suas memórias). O tensionamento dos encontros persistia, com desconhecimentos e reconhecimentos entre o Eu e o Outro, ou identificações e refrações entre essas partes, das quais resulta a alteridade. O imaginário seguiu sendo compartilhado – a partir das negociações entre essas duas instâncias. Mas a entrevista, paulatinamente, foi dando lugar à observação da ação.

São exemplares desse novo tensionamento trabalhos de realizadores como Cao Guimarães, que em *Andarilho* (2008)¹ descobre a fabulação mais nos movimentos dos corpos de seus protagonistas do que em suas falas, além de enquadrá-los predominantemente de longe, evitando primeiros planos e *close-ups* dos rostos, usuais nas entrevistas. E, ainda, de Marília Rocha, que em *Aboio* (2007) instiga seus personagens, vaqueiros do interior mineiro, a demonstrarem

¹ Todos os anos dos filmes aqui citados referem-se ao seu lançamento no circuito comercial. Esse critério foi adotado como forma de padronização: é a partir do ano de lançamento que o Observatório do Cinema e do Audiovisual (Oca), entidade ligada à Agência Nacional do Cinema (Ancine), ordena os títulos produzidos no país em seu banco de dados, que pode ser visto em <<https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2102.pdf>>. Acesso: 30 nov. 2018

os cantos utilizados para conduzir a boiada, o que acaba por evocar uma cultura criada ao longo de décadas por quem, à semelhança deles, realizara as mesmas atividades, nos mesmos lugares – tradição ilustrada com a inserção de imagens trabalhadas para se tornarem representativas dessa memória coletiva.

Por meio desses longas-metragens, Minas Gerais ensaiou a mudança de discurso que instalaria uma nova tendência no cinema brasileiro, tendência esta sucessora do documentário de entrevistas. E Minas terminou por realizá-la de fato, pouco depois, com outro filme de Marília Rocha: *A falta que me faz* (2010).

Em uma sequência de *A falta que me faz*, à frente de um paredão natural de rochas quartzíticas de Currálinho, distrito de Diamantina, a personagem Alessandra pergunta aos integrantes da equipe do filme: “dá para vocês plantarem lá, como é que fala, aquele negócio? Terraço! Lá não tem terraço, não?”. Ouve-se a voz da diretora respondendo negativamente, para em seguida complementar: “mas o Canário mora em uma casa. Só que não dá tempo de cuidar de horta, não”. Alessandra não acredita. Canário é Marcos Moreira Marcos, técnico de som. Ele confirma: “dá tempo não. Eu trabalho mais do que você, menina”. A personagem segue incrédula. “Trabalha? Será mesmo?” Ouve-se risos discretos dos técnicos. Segue-se um instante de silêncio. Até que Alessandra volta a perguntar: “o que você faz?”.

Canário precisa falar duas vezes: “som para filme”. E ainda explicar a ela o que é isso. “Você leva as caixas [de som]?”, Alessandra pergunta, em um momento seguinte, quando já deixou a condição de entrevistada para se pôr na de entrevistadora. Essa inversão de papéis pode não ser inusual na produção contemporânea, mas em *A falta que me faz* é particularmente reveladora da distância entre o Eu e o Outro. Sem entender a função de Canário, a personagem interpela o diretor de fotografia Ivo Lopes Araújo: “e você, Ivo, o que você faz?”. “Faço isso aqui, ó”, responde Araújo, presume-se, mostrando a câmera. “Mas só isso?”, Alessandra volta a questionar. A diretora intervém, antes que o fotógrafo possa (tentar) explicar seu metiê: “você não viu o trabalho que ele tem?”. Como quem reafirma a diferença existente entre quem filma e quem é filmado, Alessandra responde: “que trabalho? Ficar andando para cá e para lá?”.

É nesse flagrante de incomunicabilidade que se desvela o processo de mudança de uma tendência a outra. Marília Rocha ainda está usando a entrevista como recurso formal, mas insere, em meio à conversa, planos da paisagem bucólica da região que guarda um sítio arqueológico onde outrora houve um intenso movimento de extração mineral, como a relacionar as revelações da personagem ao espaço em que ela se insere, ou à coletividade que ela integra. Não apenas isso. Logo após o trecho descrito, na mesma sequência, a conversa envereda para o amor e os relacionamentos, um dos temas centrais da narrativa que acompanha cinco jovens adultas amigas vivendo em Curralinho. E Alessandra começa a falar de decepções que já vivenciou. Baixa a cabeça. Revela tristeza em sua fabulação. A resposta da diretora, diante disso, é encerrar a entrevista com a personagem e emendar uma série de *travellings* capturados sobre uma motocicleta, *travellings* estes que mostram a passagem de um clima carrancudo, invernístico (Alessandra vestia gorro, blusa de lã e casaco), para um ambiente ensolarado (em um dos planos, o sol desponta entre as nuvens), signos de um tempo alvissareiro inclusive do ponto de vista amoroso, o que fica claro nos planos seguintes, quando surgem, sobre a moto, Shirlene, a Toca, outra das cinco protagonistas, abraçada ao seu namorado, ambos vestindo roupas de mangas curtas e cores mais vibrantes. Impondo seu otimismo, a cineasta está fazendo comentários como um Eu que deseja, de algum modo, mudar a direção das negociações. Participar de modo diferente da fabulação, interferindo nesta.

Imbuídos dessa intenção, os cineastas passaram a deixar de lado o recurso à entrevista para investir na observação dos personagens em ação. E assim construir, em conjunto com eles, mas em outras formas de negociação, uma outra alteridade. É essa a característica inicial da tendência que se forma em 2010, ano do lançamento de *A falta que me faz*: as revelações da fabulação passam a surgir menos dos relatos do Outro e mais do flagrante de seus movimentos, silêncios e outras atitudes e características evidenciadas pelas suas ações, que são construídas em conjunto com os realizadores, a partir da interação no *set*, ou desde o ensaio desses movimentos, silêncios e atitudes, ou, em última instância, com inserções em meio ao processo de montagem.

É importante acrescentar que os filmes que trabalham com o formato da entrevista também permitem a construção partilhada do imaginário, afinal, nesse jogo que é fundamentalmente calcado nas negociações, as perguntas costumam direcionar as respostas. Contudo, deixando a entrevista de lado, abriu-se a perspectiva de apresentar imagens que contenham as intrigas outrora presentes somente no relato. Agindo, e não apenas falando, os personagens mostram-se socialmente diferentes. É possível ver – e não apenas obter o relato – as tramas que os levam a se comportar como se comportam, a pensar como pensam, a agir como dizem agir. Eles se relacionam de outra maneira com o contexto em que vivem – onde passam a ser flagrados atuando, e não mais relatando seus atos. Há outro tensionamento entre os personagens fabuladores e esses contextos.

Com o afastamento da câmera e a captura da intriga inerente à ação, a relação entre o Outro e o espaço que ele habita se reconfigurou, no sentido de estabelecer um vínculo explícito entre essas duas instâncias (personagem e espaço). Escreve Siegfried Kracauer (1988) que “os filmes refletem não tanto credos explícitos, mas dispositivos psicológicos, ou profundas camadas da mentalidade coletiva que se situam mais ou menos abaixo da dimensão da consciência” (p. 18). É inerente à imagem fílmica, portanto, vincular perspectivas e aspirações, mesmo que individuais, a um contexto social. O movimento de passagem do cinema de entrevistas para o da observação da ação visa a readequar o discurso nesse sentido. A fabulação segue sendo objeto de interesse dos cineastas e suas equipes, mas especificamente no que ela revela da coletividade (do espaço) à qual o personagem está vinculado.

Paralelamente a *A falta que me faz*, outros longas-metragens brasileiros adotaram procedimentos semelhantes – em Minas Gerais e em outros Estados. Em sua pluralidade e prolifidade, o cinema nacional viu conformar-se uma tendência que, já no alvorecer da década de 2010, se espalhou pelo país. Entre esses filmes estão o cearense *O grão* (de Petrus Cariry, 2010), o gaúcho *Morro do Céu* (Gustavo Spolidoro, 2011) e o pernambucano *Avenida Brasília Formosa* (Gabriel Mascaro, 2011). Os três acompanham fabulações direcionadas pela observação da ação – suprimindo o formato da entrevista –, *O grão* a partir da passagem do ciclo da vida no seio de uma família sertaneja; *Morro do Céu*, de

um adolescente vislumbrando a vida adulta numa localidade serrana; *Avenida Brasília Formosa*, das vidas no entorno da via cuja construção obrigou o desalojamento de moradores de um bairro popular do Recife. É ainda em Minas, todavia, que a passagem de uma tendência a outra se dá com constância e consistência. Isso porque, logo depois de *A falta que me faz*, a *Teia*, mesma produtora do filme de Marília Rocha, lançou *O céu sobre os ombros* (Sérgio Borges, 2011), um filme que observa o cotidiano de três moradores de Belo Horizonte sem realizar entrevistas, porém, flagrando-os falando sozinhos, dialogando com outras pessoas, andando, rezando, cozinhando, escrevendo, dando aula, jogando xadrez. Nos flagrantes dessas ações, a câmera se afasta, substituindo o primeiro plano característico da entrevista pelo plano geral que enquadra o Outro de longe, como a destacar o vínculo personagem-espço habitado. O distanciamento, em algumas sequências, é significativamente maior do que em *O grão*, *Morro do Céu* e *Avenida Brasília Formosa* – indicando que é em *O céu sobre os ombros* que a tendência de observação da ação à distância se apresenta mais claramente. Em *Girimunho* (Clarissa Campolina e Helvécio Marins Jr., 2012), o longa seguinte da *Teia*, a mudança se mostra ainda mais consolidada: repetindo a estratégia, os diretores e sua protagonista – uma mulher octogenária que vive o luto pela perda do marido na localidade de São Romão, às margens do Rio São Francisco – circulam por um lugar que é físico mas também mítico: o sertão. A ação capturada materializa o imaginário da personagem sertaneja, imaginário este que agora surge não mais indicado pelo relato, mas evidenciado pelo registro das intrigas que agem para a sua conformação – e isso em um espaço em que o imaginário moldado ao longo dos anos por histórias orais, representações artísticas, lendas e mitos faz confundirem-se aquilo que tem existência material e aquilo que está restrito à imaginação. É, a rigor, um distanciamento da visão: em vez de mergulhar na fabulação do Outro, o cineasta e sua equipe se afastam para lançar um olhar que, distanciado, revela-se em condições de problematizá-la. A negociação persiste, mas a participação do Eu, agora, tem esse sentido problematizador.

Kracauer (1997) relaciona a captura ou criação da intriga ao registro da ação. Isso porque, explica, criar a intriga é um “fardo” do qual “os documentários

estão livres” à medida que dedicam-se apenas a registrar “o transcorrer da existência física”² (p. 212). Se os cineastas quiserem capturar outros aspectos do “drama humano, conforme este carrega suas intrigas”, terão, necessariamente, “de reintroduzirem a ação dramática” (idem, p. 212), em um processo que o autor define como o de “ressurgimento da trama” (ibidem, p. 211); somente registrar o transcorrer ou, contrário disso, reintroduzir a ação é um “dilema genuíno”³ (ibidem, p. 213) que acomete o realizador, dilema este ao qual se pode responder de maneiras distintas. O tipo da resposta é o que reconfigura o encontro do Eu com o Outro, mudando a alteridade e indicando a passagem de uma tendência à outra.

Na tendência que se estabelece em 2010, a imagem adquire outras características. Modificam-se, entre outros aspectos, o *efeito de presença* – que é marcante nos documentários e que constitui uma sensação, por parte do espectador, de transmutar-se para a circunstância do registro (RAMOS, 2008, p. 84), como se a imagem fosse capaz de “abrir-se a nós [...] para com isso nos incorporar” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 247). Se, em *A falta que me faz*, Marília Rocha ensaia o distanciamento que vai estabelecer outra forma de transmutação, os diretores de *O céu sobre os ombros* e *Girimunho* complementam-no, moldando uma presença que, agora, valoriza a relação personagem-espço.

A falta que me faz escancarou o início de uma mudança – que *O céu sobre os ombros* e *Girimunho* acabaram por concretizar. Trata-se de um processo que se deu *nos* e *ao longo dos* filmes, em meio às negociações do Eu com o Outro. E que consiste na substituição da entrevista pela observação da ação capaz de, para além do relato dos personagens fabuladores, capturar as intrigas reveladoras de seu vínculo com o espaço habitado.

² Essas citações estão no seguinte trecho, originalmente escrito em inglês:
 “[...] relieved from the burden of advancing an intrigue, they [the documentaries] are free to explore the continuum of physical existence.

³ Trechos originais, em inglês: “The suppression of the story enables the camera to follow, without constraint, a course of its own and record otherwise inaccessible phenomena. [...] Confined, by definition, to the rendering of our environment, the documentary misses those aspects of potentially visible reality which only personal involvement is apt to summon. Their appearance is inseparable from human drama, as conveyed by an intrigue. [...] On the one hand, the documentary maker eliminate the intrigue so as to be able to open his lens to the world; on the other, he feels urged to re-introduce dramatic action in the very same interest. [...] Then the recourse to a story – any story – would automatically preclude the display of cinematic life, and the dilemma confronting the film maker would indeed be a genuine one”.

Isso posto, chegamos à questão que orienta esta pesquisa:

- Como se dá, técnica e esteticamente, a passagem da tendência dos documentários de entrevista da década de 2000 para os filmes nos quais há a observação da ação a partir de 2010?

Os objetivos específicos são três:

- Identificar, nos filmes, quais são as sequências nas quais se evidencia a passagem de uma tendência à outra.
- Identificar, nos filmes, como se caracteriza o efeito de presença.
- Identificar, a partir dos filmes, como se caracteriza o encontro do Eu com o Outro.

Para tanto, será realizada a análise de *A falta que me faz*, *O céu sobre os ombros* e *Girimunho*. Esses três filmes foram escolhidos porque foram realizados com proximidade geográfica (todos em Minas Gerais) e também temporal (os três foram realizados pela produtora *Teia* de modo subsequente, tendo sido lançados em anos consecutivos, de 2010 a 2012), o que permitirá pensar a tendência conforme ela foi se afirmando *nos* filmes e *ao longo* deles.

A análise seguirá, ao mesmo tempo, o princípio de *estar na imagem* que Georges Didi-Huberman (op. cit.) associa ao efeito de presença e o procedimento de *distanciar-se da imagem* que remete ao princípio de Aumont e Marie (2004) segundo o qual primeiro se decompõem as partes do todo (no caso, os três filmes), para depois recompô-las interpretando o todo conformado por elas (no caso, a tendência estabelecida no cinema nacional em 2010). Como essa nova tendência se conformou durante os filmes, em meio às negociações entre o Eu e o Outro, é necessário olhar simultaneamente para as suas partes específicas, com as particularidades inerentes a essas negociações, e para o todo que elas posteriormente constituíram. Também é por isso que, embora concentrada em sequências-chave das narrativas dos três filmes, a análise acabará recorrendo a outras sequências: ainda que características da tendência conformada pelos três filmes sejam mais evidentes em certos trechos dos filmes, é a inter-relação entre as partes que compõem o todo que permite ver mais claramente o todo em si.

Aponta Didi-Huberman (2012): as imagens dos filmes têm vida própria; são reavivadas a cada agrupamento, “multiplicação”, “dilaceramento” ou “manipulação” (p. 207), bastando que, no registro, sobrevivam “rastros”, ou “lugares onde sua eventual beleza reserva espaço a um sinal secreto, uma crise não apaziguada, um *sintoma*” (idem, p. 214). Nesta pesquisa, particularmente na análise dos filmes, consideraremos que os registros podem apresentar esses *sintomas* (termo também usado por Kracauer [1988; 1997]), e que eles contêm potenciais revelações sobre as relações entre os personagens fabuladores e os espaços que eles habitam.

A análise será concentrada no capítulo 3. Nos dois capítulos anteriores, serão trabalhadas questões da história recente do cinema mineiro e brasileiro, incluindo as heranças da videoarte e do projeto *DOCTV*, fundamentais para caracterizar as tendências dos filmes de entrevista dos anos 2000 e a dos filmes que saem desse formato para registrar a ação, a partir de 2010. O contexto de estabelecimento do vídeo digital e de ascensão de novas gerações de realizadores também será abordado, pois é a partir dos *encontros* potencializados pelas novas tecnologias e pelas novas formas de produção que a tendência pós-2010 se afirma. Os processos de negociação do Eu com o Outro serão igualmente abordados sob uma perspectiva histórica, que inclui a valorização do aspecto fabulador dos personagens e a posterior – e consequente – mudança que visa a materializar a intriga ora apenas relatada.

Além das referências teóricas já citadas, também serão orientadores do trabalho os estudos das tipologias da câmera observadora de acordo com Fernão Ramos (2008), especialmente o que o autor chama de “esvaziamento” (p. 95), que se dá com o distanciamento da observação e que, concomitantemente com o alongamento dos planos, leva à evidência da unidade espacial do registro (BAZIN, 2013), um aspecto fundamental no estabelecimento do vínculo entre o personagem fabulador e seu contexto. Será preciso ainda, por fim, especificar o entendimento do espaço no cinema, o que será feito a partir de Noël Burch (2015).

O percurso desta dissertação, portanto, será o seguinte: neste capítulo 1, abordaremos o documentário de entrevistas e as fabulações resultantes deste, para em seguida problematizar o registro da intriga que é incorporada na

observação da ação; no capítulo 2, serão abordados aspectos da produção mineira e brasileira que nos permitirão chegar às especificidades do afastamento da câmera marcante nos filmes da tendência pós-2010; a análise dos filmes, no capítulo 3, vislumbrará essa tendência materializada em suas imagens.

Figuras 1 e 2 – Alessandra, de A falta que me faz, no momento de interação com a equipe do filme (à esquerda) e, em um plano seguinte da mesma seqüência, cabisbaixa (à direita).



Figuras 3 e 4 – Detalhe inserido entre os dois planos acima mostra rochedos de Curralinho sob um céu fechado (à esquerda); a seguir, o sol surge em um travelling sobre uma moto (à direita).



Figuras 5 e 6 – Shirlene, a Toca, e o namorado (à esquerda), sobre a moto, e, depois, uma visão geral de um rochedo, em novo travelling, já iluminado pela luz solar (à direita).



Fonte: reproduções de cópia digitalizada do filme / acervo próprio.

1.1. O Eu e o Outro: uma história de encontros

De alguma forma, com variações de uma época a outra, e de um contexto a outro, os filmes nacionais sempre buscaram algum tipo de encontro com o Outro. Foi assim quando o Cinema Novo visitou o sertão do Nordeste e os morros do Rio de Janeiro, nas décadas de 1950 e 1960, e também com a denominada *Caravana Farkas*, na mesma época, ou, ainda antes disso, quando o mineiro Humberto Mauro plantou a semente de sua série *Brasilianas* com filmes como *Favela de meus amores* (1935). Esses exemplos levam a vislumbrar um Outro em geral marginalizado ou mesmo excluído socialmente, mas não precisa necessariamente ser dessa forma: nesta pesquisa, estamos interpretando o Outro como um sujeito distinto do Eu, sendo este Eu o cineasta e sua equipe, que vão encontrá-lo em uma interlocução que irá escancarar a diferença entre ambos, para que, da negociação estabelecida entre os dois, surja a alteridade. O pressuposto para a caracterização do Outro é somente este: a diferença do Eu.

Está nesse encontro de diferentes a própria formação identitária do povo brasileiro, que por sua vez é reproduzida e até reconfigurada pelo cinema nacional, como defende Paulo Emílio Salles Gomes (1996):

a diferença e a parecença nos definem. [...] A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser Outro. Os filmes brasileiros participam do mecanismo e o alteram através de nossa incompetência criativa em copiar. (pp. 89-90).

Os próprios filmes nacionais são um Outro em relação aos estrangeiros, acrescenta o autor, sobretudo quando distanciam-se do padrão industrial dominado por produções norte-americanas. Historicamente, esse distanciamento em busca de uma identidade própria a partir a alteridade já levou a produção nacional a “apropriar-se da cultura popular” (BERNARDET, 1967, p. 139), a implementar “modelos sociológicos” para caracterizar o Outro (BERNARDET, 2003, p. 15) e mesmo a promover uma “catarse do oprimido” (XAVIER, 2012, p.

453). Na contemporaneidade, os exemplos de encontros com o Outro se diversificaram, indicando o uso do que César Guimarães (2001) chama de “procedimentos variados”: “nos últimos 40 anos, diversos filmes brasileiros insistiram, servindo-se de procedimentos variados, em um tema de natureza antropológica: a relação que permite passar do Um ao Outro” (p. 81). O uso do verbo *passar* significa justamente a existência de desconhecimento e reconhecimentos, em um processo de imersão no imaginário do Outro – que assim ganha voz, em uma expressão que busca evitar os apagamentos.

As passagens, em procedimentos variados, originaram discursos os mais diversos. Essa pluralidade começa a ser explicada pelo próprio aumento da produção, que está ilustrada pela ascensão exponencial do número de documentários produzidos no país. O gênero, que respondia por uma quantidade ínfima da cinematografia nacional (nos anos 1990, jamais houve mais de quatro longas-metragens documentais brasileiros lançados por ano, quantia sempre inferior a 15% do total dos longas produzidos anualmente no país⁴), a partir de 2000 tornou-se muito mais presente: em 2002, 10 dos 28 longas nacionais lançados eram documentários (ou seja, 35,7%); em 2005, foram 15 documentários em um total de 46 longas (32,6%); em 2007, foram 32 de um total de 77 (41,5%)⁵. A tendência documental da década de 2000 foi global e incluiu, inclusive, os falsos documentários (*mockumentários*), principalmente no gênero terror, além de outros tipos de produção, em outras plataformas, como os *reality shows* da TV, que abundaram, criando, conforme a observação de Carlos Augusto Calil (2005), “uma visível demanda por documentário” (p. 236). “Por quê isso ocorreu?” – o autor pergunta, para em seguida responder: “uma das respostas possíveis seria que o documentário vem suprir o que a televisão não mostra. Ele traz luz ao que a exposição de uma suposta realidade oculta” (idem, p. 236).

Em outras palavras, as imagens do Outro tornaram-se cada vez mais constantes, sobretudo na televisão, porém, exibindo supostas realidades e, ao

⁴ Segundo dados disponíveis no *site* do Observatório do Cinema e do Audiovisual (Oca), entidade ligada à Agência Nacional do Cinema (Ancine): <<https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2102.pdf>>. Acesso: 30 nov. 2018.

⁵ Idem.

mesmo tempo, ocultando-as, ou seja, em discursos nos quais predominava o apagamento da expressão do Outro – ao que os documentaristas vão responder com seus filmes de encontros que pretendem dar voz ao Outro, ou seja, evitando o apagamento. Esther Hamburger (2005) acrescenta: a TV brasileira, no século XXI, aproximou-se do cotidiano das pessoas, “legitimando paisagens urbanas populares” (pp. 298-299), mas sem produzir maiores reflexões sobre estas. O olhar complexificador dessas paisagens só veio com os filmes. A passagem imersiva do Eu ao Outro só se deu com os documentários da década de 2000.

Tanto Hamburger quanto Calil recorrem ao mesmo exemplo para mostrar como o discurso se reorganizava à época: *Ônibus 174* (José Padilha, 2002). A televisão apresentou detalhada cobertura do caso do sequestro desse coletivo, em 13 de junho de 2000, no Rio de Janeiro, mas foi só a posterior reconstituição dos fatos, realizada no longa-metragem de Padilha, que “recuperou a trajetória do vilão-vítima, restituindo a identidade de quem milagrosamente sobreviveu a sucessivas e violentas tragédias” (HAMBURGER, op. cit., p. 310).

O apagamento já era uma questão alguns anos antes, conforme Jean-Claude Bernardet (2003), que concluíra a análise de filmes das décadas de 1960, 1970 e início da de 1980, entre eles curtas e longas como *A opinião pública* (Arnaldo Jabor, 1967) e *ABC da greve* (Leon Hirszman, 1979), indicando que, nesses filmes, “o Outro nunca toma a palavra, a qual só lhe podia ser emprestada” (p. 218). Quando, contrariamente a isso, o apagamento é evitado, afirma Guimarães (2005), os filmes revelam os personagens em suas “múltiplas faces”:

ao mesmo tempo em que retiram os sujeitos do domínio do indiferenciado para fixá-los em uma particularidade determinada, os filmes também lhes oferecem a chance de exhibir o aparecer simultâneo de suas múltiplas faces, a impropriedade de seu rosto, a comunicabilidade pura de sua fala, irreduzível a uma proposição ou a um conteúdo determinado. (p. 40)

Na expansão do documentário brasileiro verificada nos anos 2000, o Outro acabou surgindo em suas particularidades, ou seja, para além de estereótipos e modelos sociológicos. Surgiu, portanto, em suas múltiplas faces,

no raciocínio de Comolli (2007), ficcionalizando-se em suas ambiguidades e metamorfoses que são incompatíveis com o discurso da TV:

a verdade mais simples dos homens ordinários é insuportável na televisão. [...] O documentário é o contrário das informações; é o reino da ambiguidade, o território das metamorfoses. [...] Documentário tem muito a ver com ficção. Ficção como força que nos faz sair dos eixos. Ficção como porta que nos faz passar para o outro lado do espelho narcísico no qual os meios de comunicação nos aprisionam. (pp. 127-128)

Com o decorrer da década, a própria televisão dedicou-se a produzir documentários, muitos no formato de longas-metragens, para serem exibidos tanto na tela da TV quando no cinema. No âmbito nacional, são exemplares as produções de emissoras como o *Canal Brasil* e o *GNT*, as desta última analisadas por Guimarães (2001), que, citando a série *6 histórias brasileiras* (vários diretores, 2000), particularmente o episódio *Família Braz* (dirigido por Arthur Fontes e exibido no circuito de cinemas), considera que

a TV, entretanto, não se contenta com pouco: ela vasculha a casa do outro; obcecada pela investigação, é incapaz de admirar. Ela reduz a singularidade do Outro ao Típico, [...] numa espécie de etnografia tão mais cruel quanto mais afeita ao gosto pelo 'exemplar sociológico', ainda que discreta, falsamente atenciosa. (pp. 90-91)

Contudo, é preciso olhar mais detidamente para outras experiências realizadas no âmbito da televisão, no que diz respeito à construção da alteridade buscando fugir de estereótipos e modelos sociológicos. Os anos 2000 foram marcados, no Brasil, por um projeto concebido e veiculado nas redes públicas de TV que pôs cineastas a exercitarem a linguagem documental, em passagens do Eu ao Outro de Norte a Sul do Brasil, que resultaram em filmes nos quais as particularidades desse Outro, muitas vezes acessadas a partir de sua fabulação, revelaram-se em tentativas de evitar os apagamentos: o *DOCTV*.

1.1.1. As descobertas do DOCTV

O *DOCTV* é uma iniciativa do governo brasileiro que teve início no país em 2003 e que chegou ao fim da década de 2010 contabilizando 171 filmes produzidos, em um total de mais de 3 mil horas de exibição nas redes públicas de televisão, primeiro do Brasil, depois de outros países ibero-americanos⁶. Trata-se de um exemplo de democratização do acesso aos meios de produção, algo marcante desde o advento do vídeo digital como suporte de filmagem: realizando oficinas e priorizando o financiamento de filmes locais em diversas cidades brasileiras (e, depois, em países de língua portuguesa e espanhola), o *DOCTV* possibilitou a estreia de inúmeros cineastas – pela via do documentário. A janela de exibição inicial eram as emissoras estatais (*TV Cultura*, *TVE's* e outras), e o formato, o média-metragem de cerca de 50 minutos – adequado às grades de programação por completar uma hora com os intervalos comerciais. Mas não foram poucos os realizadores que aproveitaram as sobras de material captado para enxertar trechos e transformar seus médias em longas – e relançá-los, posteriormente, em outras janelas, incluindo o circuito de cinemas.

Esses exercícios todos de realização do documentário permitiram que Estados sem muita tradição de produção passassem a registrar o lançamento regular de longas-metragens e, além disso, possibilitaram que a linguagem se desenvolvesse no sentido do aprimoramento dos encontros com os personagens – a variação de estilos e formas de aproximação do Outro foi uma marca do projeto como um todo. Para se ter uma ideia, apenas na primeira edição do edital, que originou filmes lançados entre 2004 e 2005, houve longas ou médias-metragens no Amazonas (*A selva na selva*, de Luiz Carlos Martins e Paulo César Freire, 2004), no Mato Grosso (*Cerimônias do esquecimento*, Eduardo Ferreira, 2004) e no Tocantins (*Cadê Porfírio?*, Hélio Britto, 2004). A continuidade de produção tem como um exemplo o Amapá, que lançou filmes em 2005 (*Uma*

⁶ Esses números constam no livro *DOCTV: operação de rede* (CAETANO, 2011), que faz um balanço do projeto ao fim da década.

princesa negra na terra do Marabaixo, Maria das Dores Prego), 2007 (*Alô, alô, Amazônia*, Gavin Andrews) e 2009 (*Simãozinho sonhador*, Marcelo do Valle).

Em Minas Gerais, entre os sete filmes do *DOCTV* realizados no Estado até 2010⁷, merece atenção especial *Acidente* (Cao Guimarães e Pablo Lobato, 2006), nem tanto pelas ambiguidades reveladas do Outro, mas pela associação dos personagens aos lugares que eles habitam. A lógica que guia a construção da narrativa está longe da objetividade das pesquisas prévias, informativas, que costumam ser realizadas em documentários sobre determinadas pessoas ou localidades. O que há, diferentemente disso, é uma busca subjetiva pela ambiência que os nomes dessas localidades sugerem (são visitadas 20 cidadezinhas ou lugarejos mineiros, entre os quais Abre Campo, Descoberto, Espera Feliz, Fervedouro, Tombos e Vazante). O imaginário acessado, mais do que o de pessoas específicas, é o do espaço em que elas vivem – é só lá, nessas cidadezinhas ou lugarejos, já ambientados nas suas atmosferas muito próprias, que os diretores escolhem os personagens que serão apresentados a partir de suas fabulações. A ideia de *Acidente*, explicitada desde o título, tem a ver com a abertura ao imprevisto em meio às andanças: os encontros são todos *acidentais*, e é nessa sugestão de brevidade efêmera do encontro pontual que se estabelece o vínculo entre o Outro e seu lugar no mundo.

Pode-se depreender daí que as singularidades do Outro, explicitadas pelas “ambiguidades” e “metamorfoses” que indicam a existência de suas “múltiplas faces” (COMOLLI, 2007, pp. 127-128), estão justamente nessas relações entre eles e esses lugares habitados. E isso abre a perspectiva de a fabulação advir não do Outro específica e isoladamente, mas de um contexto mais amplo – que envolve a inserção do personagem no espaço em que ele vive e a construção de um imaginário que, a partir do encontro, é compartilhado pelos cineastas e sua equipe. Em *Acidente*, assim como em *A falta que me faz*, o imaginário advém da ação das personagens no contexto em que essa ação é registrada – e, depois, apresentada ao espectador, com as devidas inserções de planos de detalhe e comentários visuais por meio da montagem.

⁷ Segundo consta no livro *DOCTV: operação de rede* (CAETANO, 2011).

Figuras 7, 8 e 9 – Pensando o espaço e a ambiência: planos de *Acidente*, nos quais veem-se cenas esparsas de personagens diversos e suas relações com os lugares em que vivem.



Fonte: reproduções de cópia digitalizada do filme / acervo próprio.

A descoberta de personagens destacou-se sobremaneira no *DOCTV*. Diante das câmeras do projeto, o Outro se revelou, fabulando, em suas particularidades. De nomes ligados à arte (*Cidadão Jacaré*, de Firmino Holanda e Petrus Cariry [2005]; *Maestro Jorge Antunes*, de Carlos Del Pino [2005]; *Manoel Monteiro: vídeo, verso, prosa*, de Rodrigo Nunes [2007]) até sujeitos de trajetória peculiar a ser resgatada (*Touro Moreno*, de Juliano Enrico [2007]; *Sasha Siemel, o caçador de onças*, de Cândido Fonseca [2007]; *Raimunda, a quebradeira*, de Marcelo Silva [2007]), os filmes realizados no âmbito do projeto apresentaram inúmeros rostos e histórias pessoais encontradas em diversas regiões do país.

Com sua produção abrangente, o *DOCTV* ilustrou com variados exemplos uma tendência instaurada em meio à ascensão do gênero documental no cinema brasileiro: os documentários de entrevistas. É dessa tendência da década anterior que os filmes pós-2010 herdaram algumas de suas mais notáveis características.

1.1.2. A herança do documentário de entrevistas

Os anos de ascensão do documentário, no Brasil do século XXI, foram anos de surgimento de cineastas e também de consolidação de nomes já referenciais, entre os quais Eduardo Coutinho. Coutinho voltou a lançar filmes

praticamente todos os anos após *Santo forte* (1999). Tornou-se influente sobretudo pelo método de realização das entrevistas, que valorizava o instante do encontro com o Outro, com suas negociações impostas pelo caráter de descoberta que marcava o momento das filmagens. De alguma maneira, diante de Coutinho, que chegava aos seus personagens, no instante do registro, usando a surpresa como um elemento fundamental (ele não os via antes das filmagens, como forma de “preservar o frescor do primeiro encontro” [LINS, 2004b, p. 103]), o Outro terminava por se abrir, apresentando-se em suas ambiguidades e metamorfoses reveladoras de suas aspirações mais profundas. É o método que Xavier (2010) definiu como a “filosofia do encontro” (p. 67).

Os filmes de Coutinho, conforme Lins (2004a), “resgatam a vitalidade dos depoimentos” (p. 189), entre outras razões porque “o cineasta dá tempo a seus personagens de formularem ideias sobre suas vidas a quem efetivamente os escuta” (idem, p. 189). Pode-se concluir, a partir disso, que Coutinho deixava-os fabularem, em um processo, acrescentam Lins e Mesquita (2008), “em que ambiguidades e sentidos múltiplos não são resolvidos na montagem; contradições não ganham uma síntese, mas são postas lado a lado” (p. 19).

O fundamental, no procedimento de Coutinho, era a valorização do instante da entrevista. Em seus filmes, entre outros aspectos que minimizavam as decisões da pós-produção, as inserções de planos de cobertura às falas dos entrevistados eram drasticamente reduzidas. Esse procedimento acabou sendo repetido, ou no mínimo incorporado em parte, por outros realizadores, em outros longas-metragens. Podemos destacar, entre eles, filmes que encontram o Outro em personagens reunidos em um local específico, como *Morro da Conceição* (Cristina Grumbach, 2005) e *Brilhante* (Conceição Senna, 2006), ou longas que expõem as revelações dos personagens justamente ao ressaltar sua capacidade de se metamorfosear, casos de *Estamira* (Marcos Prado, 2006) e *A pessoa é para o que nasce* (Roberto Berliner, 2005), ou, ainda, produções que agrupam entrevistados distintos a partir de temas suscitados por suas fabulações, tais quais *Preto e branco* (Carlos Nader, 2005) e *Do outro lado do rio* (Lucas Bambozzi, 2006). O documentário se fortaleceu valorizando o momento único de encontrar com o Outro – em um processo que, por sua vez, valorizou a fabulação

desse Outro. E, assim, com vários outros filmes, realizados em vários Estados, esse tipo de formato foi se afirmando no Brasil: em meados da década de 2000, especificamente em 2005, 2006 e 2007, chegou a haver mais de 10 longas-metragens nacionais com entrevistas lançados por ano, segundo a Oca/Ancine⁸.

Uma questão importante diz respeito aos planos dos filmes desse formato. Guimarães (2001) observa que, na televisão, o Outro surgia – com os devidos apagamentos que impediam o espectador de ver suas ambiguidades – a partir de “enquadramentos que nos sufocavam” (p. 91). Invariavelmente, na TV, o Outro era dado a ver em planos fechados, não raro em *close-ups* de rosto ou, eventualmente, de algum detalhe expressivo do corpo (cicatrizes, marcas do tempo, mãos calejadas, gestual). No trabalho de Coutinho, nos demais filmes de entrevistas dos anos 2000 citados no parágrafo anterior e inclusive em algumas das entrevistas de *A falta que me faz*, essa aproximação exacerbada se manteve. Escrevem Lins e Mesquita (2008): “[já em *Santo forte*,] Coutinho percebe a importância de filmar em espaço restrito, em uma locação única, [...] e, dali, extrair uma visão particular que evoca um ‘geral’, mas não o representa nem o exemplifica” (p. 19). Ou seja, para alcançar a fábula a partir das ambiguidades e metamorfoses singulares de cada personagem, muitos documentários brasileiros de entrevistas da década de 2000, em um procedimento que se repetia em diversos filmes, fechavam-se sobre o rosto de cada personagem – como a deixar claro que era daquele rosto, daquela cabeça, que saía a fabulação.

Pois, quando a fabulação passou a ser registrada a partir da ação, ganhando outras características, sobretudo do ponto de vista da relação do personagem fabulador com o espaço que ele habita, esse tipo de plano passou a ser usado com menos frequência. Se, em *A falta que me faz*, ainda vemos as jovens de Currealinho serem entrevistadas a partir de primeiros planos, muitas vezes fechados em seu rosto e raramente afastados, em *O céu sobre os ombros* e *Girimunho* o *close-up* é praticamente abandonado. Ao deixar a entrevista de lado e focar na ação, os filmes que buscam dar voz ao Outro apresentam-no mais distanciadamente e não apenas enquadrando-o em suas expressões

⁸ Fonte: <<https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2102.pdf>>. Acesso: 30 nov. 2018.

faciais, mas com uma observação geral dele movimentando-se em espaços maiores, como a deixar evidente que não será mais daquele rosto, daquela cabeça, única e exclusivamente, que sairá a fabulação, e, isso sim, daquele contexto que envolve o personagem e o lugar que ele habita. Há um momento de mudança de uma tendência para outra, que se inicia com *A falta que me faz* e se aprofunda com *O céu sobre os ombros* e *Girimunho*, que diz respeito à relação da câmera com o Outro. Continua sendo o Outro em cena, sendo posto a fabular. Contudo, em um tipo de registro que, embora mantenha o interesse pela fabulação, aproxima-se dele de maneira menos literal – com distanciamento.

O interesse pelos personagens fabuladores persiste – é a herança mais clara que os filmes de entrevista dos anos 2000 deixaram para a tendência estabelecida em 2010. A câmera que acessa a fabulação é que muda. Por consequência, o instante do encontro se altera: o elemento surpresa não se faz mais presente. O registro do personagem fabulador em ação dispensa essa prerrogativa – mais vale a *ação* em si do que uma ideia de *reação* que vem em forma de resposta a uma pergunta. Nesse sentido, sequências como as de *A falta que me faz* nas quais a personagem fabuladora se põe ela própria a fazer perguntas à equipe do filme soam como um ato final de uma tendência, como se fosse a sua *conclusão*. Ao mesmo tempo em que parecem terminar algo, no entanto, estão a anunciar o surgimento de outra tendência – como se fosse, igualmente, a *introdução* à escrita de um novo capítulo da cinematografia nacional.

Figuras 10 e 11 – Uma personagem de Santo forte (à esquerda) e outra de Jogo de cena (à direita), ambos de Eduardo Coutinho: planos fechados para registrar as entrevistas.



Fonte: reproduções de cópias digitalizadas dos filmes / acervo próprio.

1.2. A fabulação: intrigas inventadas

Fábula é “uma narrativa alegórica da qual se tira uma moralidade”, definem Aumont e Marie (2003, p. 115), para em seguida sentenciar: a fábula designa uma “intriga inventada” (idem, p. 115). Fabular pode ser interpretado como o ato de construir a fábula, o que se dá de maneira distinta quando praticado pelo cineasta e sua equipe e quando praticado pelo personagem. Guimarães (2001) resume: “[em um filme,] aquele que é entrevistado torna-se um intercessor para o cineasta, que troca então suas ficções sobre o Outro pelas fabulações próprias que este lhe oferece” (p. 83). O autor está afirmando que o cineasta cria algo próximo à fábula ao inventar seus personagens e inseri-los em uma história, porém, quando, em vez de inventá-los, decide entrevistar os que já existem, indo atrás da figura do Outro, está, no processo de negociação que é inerente à construção da alteridade, deixando o exercício de fabulação a cargo desse personagem – é o que acontece, ele exemplifica, no citado *Santo forte*.

Fabular sempre foi uma “função criadora”, nota Guimarães (idem, p. 85) – função que, no entanto, não é privilégio de gênios, nem mesmo de artistas:

a fabulação [...] se atualiza em todos e quaisquer sujeitos que são ultrapassados pelas forças que excedem o vivido e passam a dispor de algum meio expressivo – escrita, voz, pedra, tinta, corpo, imagem – que permita, segundo Deleuze & Guattari [em *O que é a filosofia?*], ‘liberar a vida lá onde ela é prisioneira’. (ibidem, p. 85)

Fabular é, portanto, libertar-se da prisão da vida cotidiana – usando como meio expressivo, por exemplo, a imagem. E, a partir de um impulso necessariamente criativo, ser conduzido ao imaginário.

Pôr o Outro a fabular é uma característica marcante da produção nacional que, em 2001, Guimarães chamou de “recente” (ibidem, p. 86). Nesse processo, segundo o autor, “o que está em jogo [...] é o modo com que os filmes [...] dão a

ver o rosto do Outro, sob a forma de homens e mulheres comuns, imersos na vida cotidiana, em meio aos seus desafios, medos e crenças” (ibidem, p. 86).

Uma questão que se impõe ao Eu é

como não fazer do rosto do Outro o rosto do Típico, deixando escapar a singularidade das forças e das paixões que o animam? A despeito da nossa familiaridade com o rosto, tal como ele foi produzido de inúmeras formas pelo cinema, é preciso desconfiar da sua universalidade e da naturalidade dos traços expressivos que ele carrega. (ibidem, p. 87)

Foi respondendo a esse desafio que os cineastas brasileiros transformaram o rosto do Outro em uma imagem representativa da fabulação. Entrevistando-o, e filmando-o, na entrevista, com primeiros planos, no máximo planos médios, não raro *close-ups*, os cineastas buscaram suas singularidades para além de modelos estereotipados, ou, conforme Guimarães, do “Típico” (ibidem, p. 87). Sendo essa fuga desses modelos uma tentativa de, em meio às negociações com o Outro, encontrar as ambiguidades e as metamorfoses dos personagens.

Deleuze (2013) entende que um personagem se revela por meio de seu devir – que por sua vez se deixa ver justamente no processo de fabulação:

o que o cinema deve apreender não é a identidade de uma personagem, real ou fictícia, através de seus aspectos objetivos e subjetivos. É o devir da personagem real quando ela própria se põe a ‘ficcionalizar’, quando entra em flagrante delito de ‘criar lendas’, e assim contribui para a invenção de seu povo. A personagem não é separável em um antes e um depois da fabulação; ela é o que reúne na passagem de um estado a outro. Ela própria se torna um Outro quando se põe a fabular – sem nunca ser fictícia. Por seu lado, o cineasta torna-se Outro quando intercede em personagens reais, substituindo as ficções pelas fabulações deles. Ambos se comunicam na invenção de um povo. (p. 183)

Essas observações, Deleuze as fez ao comentar o *cinema do vivido* de Pierre Perrault e o *cinema verdade* de Jean Rouch. Para o autor, esses dois

cineastas construíram representações de singularidades de seus personagens apostando em seus potenciais fabuladores. Quando o personagem dá a ver seus “monstros” interiores (idem, p. 183), aponta Deleuze, ele está recriando-se – e, com isso, em um processo que envolve o cineasta (porque há negociação), inventando um sentido de comunidade, ou “de um povo” (ibidem, p. 183).

Ao fabular, prossegue Deleuze, o personagem

deixa de ser real ou fictício, tanto quanto deixa de ser visto objetivamente ou de ver subjetivamente: é um personagem que vence passagens e fronteiras porque inventa enquanto personagem real, e torna-se tão mais real quanto melhor inventou. [...] É preciso que o personagem comece a fabular para se afirmar ainda mais como real, e não como fictício. O personagem está sempre se tornando Outro, e não é mais separável desse devir que se confunde com um povo. (ibidem, pp. 184-185)

Uma questão que se coloca, neste ponto, é como a fabulação, sendo “inventada”, conforme Aumont e Marie (op. cit., p. 115), é capaz de revelar as ambiguidades e metamorfoses que desvelam tudo aquilo que coexiste nas múltiplas faces do Outro. Ocorre que, ao abrir-se diante do entrevistador, o personagem fabulador entrega uma representação não apenas de sua consciência, mas do que é inconsciente, ou que está em seu subconsciente – aquilo que ele deixa escapar quando se comunica com a câmera e que entrega recalques, sonhos, afetos, desejos, pesadelos e outros sentimentos não admitidos, ou seus “monstros” interiores (DELEUZE, op. cit., p. 183), ou ainda seus “desafios, medos e crenças” (GUIMARÃES, 2001, p. 86).

Tudo está na imagem que enquadra o rosto, comenta Guimarães, citando outro filme de Eduardo Coutinho, o média-metragem *Boca de lixo* (1994):

um rosto traz sempre os vestígios das passagens e das velocidades que percorrem o personagem. Em *Boca de lixo*, cada nome próprio desenvolve uma história, numa espécie de moldura móvel na qual os sujeitos emergem com seu pequeno-grande mundo, com suas escolhas, resistências, ambições. Os desejos mais descabidos são os que

possuem a maior grandeza, mesmo se são os mais improváveis, porque talvez trata-se exatamente disso: de equilibrar-se no mais improvável, de sustentá-lo não com a força da imaginação (facilmente repelida para o domínio do engano ou da falsidade), mas da fabulação, como o faz a filha de Cícera, uma das mulheres que trabalham no lixo. A certa altura da entrevista, a mãe diz que gostaria de que a filha tivesse outras oportunidades, para além do trabalho de recolher lixo. Em seguida, Coutinho pergunta à moça o que ela gostaria de ser. 'Cantora sertaneja', ela responde. No plano seguinte, a moça reaparece cantando uma canção romântica, os pés descalços na terra, o rosto exibindo seus trejeitos para a câmara. O que vemos, porém, é mais do que isso: a moça não surge reduzida a um exemplo da relação entre a cultura popular e as formas simbólicas midiáticas. Vemos outra coisa: a moça-cantora sem palco, estrelato ou público, a moça-dentro da imagem, movendo-se em seu próprio imaginário, mas sem espetáculo, drama, afetação. Uma anti-estrela fabulando seu desejo disparatado. (idem, pp. 87-88)

Em consonância com a argumentação de Guimarães e de Deleuze, Aumont e Marie (op. cit.) apontam que o exercício da fabulação constitui a criação de "um material para a elaboração da trama" (p. 115), o que quer dizer que fabular é organizar de modo primário certos acontecimentos antes de estes serem estruturados em um processo de ficcionalização. É o que filmes como os de Eduardo Coutinho fazem: buscam registros mais espontâneos do imaginário do Outro, aproximando-se de seu rosto com o objetivo de capturar suas expressões reveladoras, que são possíveis por conta da imprevisibilidade no *set*. A elaboração prévia do que se quer comunicar, em forma de trama ficcional, com suas intrigas, constitui outro tipo de representação, que até é capaz de incorporar a fabulação, mas necessariamente tem de retrabalhá-la – e, assim, promover novos tipos de negociação entre o Eu e o Outro na conformação da alteridade.

Logo após a citação acima, Guimarães (2001) lembra que a filha de Cícera, personagem de *Boca de Lixo* que sonha em ser cantora sertaneja, volta, ao final da narrativa, com um rádio de pilha à mão, a partir do qual ouve sua música preferida. Contudo, embora a insistência do diretor para que cante, sua voz mostra-se reticente, embargada, como a de alguém que está "descolando-se de

seu próprio imaginário”, com os olhos “procurando um interlocutor que afastou-se” e já “sem encenar para o olho ciclope da câmera” (p. 89).

Sem espontaneidade, a fabulação se enfraquecia – o que atesta a própria influência dos procedimentos de Eduardo Coutinho no cinema nacional como um todo. Entretanto, quando o fim dos anos 2000 se aproximava, o formato da entrevista que teve nesse cineasta o seu maior referencial estava ele próprio enfraquecido – tanto que o próprio Coutinho passou a buscar outros caminhos, vide *Moscou* (2009) e *Um dia na vida* (2010). Escreve Bernardet (2003): “se, nos primórdios do *cinema direto*, a entrevista era uma tentativa de encontrar o Outro, [...] hoje ela se tornou um automatismo, remetendo mais ao cineasta do que ao entrevistado” (p. 286). A predominância do verbal “estreita consideravelmente o campo de observação do cineasta” (idem, p. 287), prossegue o autor, citando a falta de referências a “gestos, ambientes e sons que não sejam verbais” (ibidem, p. 287), em um raciocínio que leva a entender por que o procedimento de observação da ação seria adotado nos anos seguintes: “os atuais documentários brasileiros revelam uma fraca capacidade de observação” (ibidem, p. 287). Havia um esgotamento do relato verbal e, paralelamente a isso, o indício de que um tipo distinto de observação do Outro (a ação) poderia ser adotado pelos cineastas.

Quando, logo em seguida, filmes como *Acidente* mostraram que o registro podia manter a fabulação mesmo que fugindo das entrevistas e dos planos fechados no rosto do Outro, os sinais de que uma nova tendência fabular poderia se instaurar na produção nacional estavam postos. A chave para entender esses sinais da mudança está no afastamento da câmera e na supressão da entrevista, que deu lugar ao registro da ação. Porque foram esse afastamento e esse foco na ação que possibilitaram um novo tipo de registro das intrigas.

Se a fábula, de acordo com Aumont e Marie (op. cit.), é calcada na invenção da intriga (p. 115), o registro da ação possibilitou que a câmera pudesse de fato mostrar a intriga. Se a entrevista constituía uma porta de acesso à elaboração interna da fábula, por parte do personagem, ver esse personagem em ação tornou-se uma oportunidade de ver sua fabulação externalizada, como se o filme, em vez de uma narração verbal da fábula, passasse a demonstrá-la

a partir de exemplos ilustrados. A intriga não era mais *inventada*, e sim *materializada*. Passava a estar na tela, diante do espectador. Porque a imagem, em vez da entrevista, apresentava o registro da ação.

Figuras 12 e 13 – A personagem de Boca de lixo em sua aparição inicial, cantando desenvolta (à esquerda), e, depois, reticente, já sem espontaneidade diante da câmera (à direita): o imprevisível como elemento fundamental para a fabulação no documentário de entrevistas.



Fonte: reproduções de frames do filme / YouTube.

1.3. Capturar a intriga: um dilema genuíno

O personagem fabulador foi uma figura marcante na tendência dos documentários de entrevistas do cinema brasileiro da década de 2000. Posto a fabular, ele se revelava em suas ambiguidades e metamorfoses, apresentando sonhos, afetos, monstros e recalques – que constituíam sua personalidade. Esse personagem se transformou a partir de 2010, sobretudo a partir de *A falta que me faz*. Seguiu instigando cineastas, que, no entanto, passaram a trabalhar com outro formato que não mais a entrevista para acessar as suas fabulações.

O porquê dessa mudança, que se deu na direção do registro da ação, pode ser relacionado ao pensamento de Kracauer (1997), para quem o cinema tem uma função reveladora de contextos, paisagens e, também, personagens.

Segundo o autor, os filmes revelam “coisas normalmente não vistas”⁹ (p. 46). Mais do que aquilo que nos escapa em um primeiro olhar, as imagens do cinema têm a capacidade de nos mostrar “fenômenos para além da consciência e certos aspectos do mundo exterior que podem ser chamados ‘modos especiais de realidade’”¹⁰ (idem, p. 46). Quando mencionamos sonhos, afetos, monstros e recalques compartilhados pelos personagens diante da câmera, a referência é justamente esta: trata-se de fenômenos para além da consciência.

Entre aquilo que normalmente não vemos e que os filmes vêm a revelar, define Kracauer, estão os aspectos da realidade aos quais já nos acostumamos – e, por essa razão, não os olhamos de fato. Isso porque o nosso olhar é naturalmente um olhar de plano geral. Vemos as paisagens completas, direcionando o olho ao detalhe apenas quando algo nessa paisagem nos chama a atenção. Quando os realizadores dos documentários de entrevistas aproximam a câmera do rosto de um personagem, deixando de lado o plano geral para apostar em primeiros planos, planos médios ou de detalhes, estão induzindo o espectador a prestar atenção a esses detalhes. O contrário também faz sentido: o afastamento da câmera, notável no estabelecimento da tendência pós-2010, comunica algo da relação do personagem com o espaço em que ele está inserido.

Há três tipos de detalhes que normalmente não vemos, enumera Kracauer: aquilo que tem uma “complexidade incomum” (ibidem, p. 53), difícil de ser percebida no nosso dia a dia; aquilo que “nos recusamos a ver” (ibidem, p. 54), porque recalamos ou simplesmente porque não nos é chamada a atenção; e aquilo que nos parece demasiado “familiar” (ibidem, p. 54) para de fato mobilizar a nossa percepção¹¹. De algum modo, todas as três tipologias coexistem no processo de fabulação: há *complexidades incomuns* no relato quando este evidencia certas relações entre o personagem e o espaço que ele habita; da mesma forma, o que o Outro de algum modo *se recusa a ver* pode ser indicado, sem que ele se dê conta, nos gestos, atos e mesmo palavras em meio ao fluxo de

⁹ Em inglês, idioma original do texto, “*things normally unseen*”.

¹⁰ No original, “*phenomena overwhelming consciousness, and certain aspects of the outer world which may be called ‘special modes of reality’*”.

¹¹ No original, “*unconventional complexes*”, “*the refuse*” e “*the familiar*”.

elaboração de seu pensamento; e o que é demasiado *familiar* pode surgir, da mesma forma, a partir de evidências contidas no relato. Quando sai a entrevista e entra a ação, e, na tendência pós-2010, a fabulação é mostrada, e não mais relatada, o processo adquire outra dimensão: ver um personagem fabulador em ação pode revelar, para o espectador, as *complexidades incomuns*, o que foi *recusado* e o que era demasiado *familiar* nas relações estabelecidas naquele “modo especial de realidade”¹² (ibidem, p. 46). A revelação segue sendo *do* personagem e *do* cineasta *para* o espectador, mas, por meio das imagens do filme que registra a fabulação a partir da ação, e não mais da entrevista, o que se revela pode passar a ser, além de sonhos, recalques e afetos *do* personagem, os próprios sonhos, recalques e afetos *do* espectador – projetado no que vê. Na entrevista, as revelações surgiam inevitavelmente a partir do relato; no registro da ação, passam a surgir a partir de uma observação de movimentos que o personagem faz nos lugares pelos quais circula. A verbalização ainda existe na observação da ação, mas agora é apenas mais um elemento cênico – e não o elemento primordial em torno do qual se organiza o registro. Há mais a ver e a perceber – incluindo as “coisas normalmente não vistas”¹³ (ibidem, p. 46).

É importante entender que, para Kracauer, há uma diferença fundamental entre a realidade mental e a física: no mundo moderno, aspectos como o avanço da ciência e das ideologias nos colocaram em relações abstratas com as coisas, como se nosso universo interior, imaginado, fosse de algum modo apartado do real. O cinema, com suas propriedades básicas essencialmente visuais, tem a capacidade de produzir registros que restabelecem essa materialidade perdida. Daí a explicação para o fato de os filmes terem afinidades com aspectos da natureza – com o “não encenado” (ibidem, p. 60), o “fortuito” (ibidem, p. 62), o “infinito” (ibidem, p. 63), o “indeterminado” (ibidem, p. 68) e o “transcorrer da vida” (ibidem, p. 71)¹⁴. O cinema restitui a realidade física, em um processo que Kracauer define, em última instância, como “redentor”¹⁵ (ibidem, p. 300).

¹² No inglês original, “*special modes of reality*”.

¹³ No original, “*things normally unseen*”.

¹⁴ No original, “*the unstaged*”, “*the fortuitous*”, “*endlessness*”, “*the indeterminate*” e “*the flow of life*”.

¹⁵ No original, “*the redemption of physical reality*”.

Há um paradoxo nesse raciocínio. A fabulação constitui um tipo de mentalização para acessar o imaginário, logo, pode ser considerada associada à realidade mental, e não à física. Todavia, se considerarmos que, na mudança para a tendência pós-2010, a fabulação passa a ser apresentada, na imagem, por meio da ação, e não mais da entrevista, a descoberta do imaginário do personagem se dá não mais exclusivamente por sua fala, mas pelos seus atos – o que faz com que a imagem passe a restituir a realidade física. O personagem fabulador não é mais instigado simplesmente a fabular, mas, em uma construção conjunta do Eu com o Outro, passa a ser instigado a mostrar a sua fabulação. Que, assim, pode surgir como um elemento de redenção da realidade física.

A mudança de enquadramento é fundamental: deixamos de ver o Outro em planos fechados, falando à câmera, para vê-lo inserido em quadros que valorizam os espaços e as paisagens nas quais ele está inserido – seu contexto. Ao olhar para personagem, espaços e paisagens e ver neles as coisas normalmente não vistas, o espectador pode, como escreve Kracauer, obter “impressões virgens diretamente do abismo da proximidade”¹⁶ (ibidem, p. 55). O reenquadramento indica a passagem das mentalizações dos personagens fabuladores para imagens que conformam uma realidade física, com sua capacidade de desvelar o real nem sempre perceptível diante dos nossos olhos. A imagem redime a realidade física, revelando o real.

O processo de afastamento da câmera e de renegociações do Eu com o Outro para absorver a fabulação à trama não ocorre sem o que o autor classifica como um “dilema genuíno” para os cineastas (ibidem, p. 213). No seguinte sentido: ao buscar o imprevisível durante a filmagem, aproximando-se dos fenômenos da natureza capazes de redimir a realidade física, os filmes trabalham com a supressão da trama e, assim, se abstêm de registrar a intriga; ocorre que certos aspectos do “drama humano” (ibidem, p. 212) só são acessíveis por meio da intriga, o que faz com que esta acabe sendo absorvida em um processo que o autor chama de “ressurgimento da trama”:

¹⁶ A frase original está neste trecho: “*how often do we not come across shots of street corners, buildings and landscapes with which we were acquainted all our life; we naturally recognize them and yet it is as if they were virgin impressions emerging from the abyss or nearness*”.

aliviados do fardo que é criar a intriga, os documentários são livres para explorar o transcorrer da existência física. A supressão da trama habilita a câmera para seguir, sem nenhuma restrição, o curso das coisas em si mesmas e registrar os fenômenos outrora inacessíveis. [...] E isso seria tudo o que se pode afirmar, não fosse pelo fato de o documentário sofrer com uma limitação em seu alcance. Confinado, por definição, à representação de seu entorno, ele perde os aspectos do real potencialmente visíveis que só o envolvimento pessoal nos torna apto a perceber. Suas visualizações estão atreladas, obrigatoriamente, ao drama humano, conforme este carrega suas intrigas. [...] Se, por um lado, o realizador elimina a intriga para poder abrir sua lente para o transcorrer da vida, por outro ele sente a urgência de reintroduzir a ação dramática. [...] E então o recurso à trama – qualquer trama – automaticamente impossibilitaria a exibição cinematográfica da vida, e o dilema enfrentado pelo cineasta seria, de fato, genuíno. (ibidem, pp. 212-213)¹⁷

Se quiser incorporar a intriga à trama, e não apenas a intriga inventada, e, assim, tornar visíveis aspectos do drama humano, complexificando o personagem fabulador, o cineasta precisa reintroduzir a ação à narrativa. Ou seja, mudar o formato do filme, trabalhando outro tipo de aproximação do Eu ao Outro. É exatamente o que fazem os realizadores dos filmes aqui estudados ao eliminarem a entrevista (a fabulação como ela vinha sendo explorada por meio da fala dos personagens aos entrevistadores e à equipe) e recorrerem à ação: alterando esse procedimento, eles incorporam a trama, com suas intrigas não inventadas (mas, isso sim, mostradas), ao processo de fabulação. Promovem outro tipo de negociação, construindo uma alteridade a partir da incorporação de dramas humanos que a entrevista, por si só, era incapaz de registrar.

¹⁷ No original: “[...] relieved from the burden of advancing an intrigue, they are free to explore the continuum of physical existence. The supression of the story enables the camera to follow, without constraint, a course of its own and record otherwise inaccessible phenomena. [...] And this would be all that is to be said were it not for the fact that documentary suffers from a limitation in range. Confined, by definition, to the rendering of our environment, it misses those aspects of potentially visible reality witch only personal involvement is apt to summon. Their appearence is inseparable from human drama, as conveyed by an intrigue. [...] On the one hand, the documentary maker eliminate the intrigue so as to be able to open his lens to the world; on the other, he feels urged to re-introduce dramatic action in the very same interest. [...] Then the recourse to a story – any story – would automatically preclude the display of cinematic life, and the dilema confronting the film maker would indeed be a genuine one”.

O personagem fabulador que surge daí tem características distintas daquele visto nas entrevistas dos anos 2000. Em 2010, seus imaginários carregados de sonhos, recalques e afetos, por surgirem da ação, e não da entrevista, incorporam dramas humanos outrora inacessíveis; apresentam intrigas materializadas, e não mais inventadas. É uma resposta bastante particular, dos filmes dessa tendência, a esse *dilema genuíno* inerente às representações que estavam até então estabelecidas. Uma resposta tão particular que é suficiente para definir uma nova tendência do cinema nacional.

Chama a atenção, na última frase da citação acima, o trecho “impossibilitaria a exibição cinematográfica da vida” (ibidem, p. 213). É que Kracauer trabalha com as “propriedades básicas” e as “propriedades técnicas” da linguagem, sendo as primeiras a capacidade inerente aos filmes de registrar imagens que capturam a materialidade do real e, as seguintes, os elementos da linguagem que manipulam esses registros (angulação de câmera, fotografia, montagem etc.). As imagens desprovidas da trama, ou seja, que capturam o transcorrer da vida aproximando-se dos fenômenos da natureza, apresentam o que o autor chama de “tramas encontradas”¹⁸ (ibidem, p. 245), que vêm a possibilitar “a exibição cinematográfica do vivido”¹⁹ (ibidem, p. 213). Nessa tendência brasileira pós-2010, não há mais trama *encontrada*, nem exibição cinematográfica do vivido, mas, isso sim, trama *criada*, construída – a partir da fabulação que é mostrada pela ação dos personagens nos lugares e contextos em que eles vivem.

Se estamos falando de um dilema para os realizadores, convém questionar o que pode ter levado à resposta que os filmes dessa tendência dão a esse dilema. Uma pista está em uma das últimas sequências de *A falta que me faz*. Nela, vemos Valdênia, uma das cinco jovens protagonistas do filme de Marília Rocha, separando roupas de bebê e cogitando quem será a madrinha do filho que vai parir – ela está grávida. A câmera já revela a afeição na relação diretora-personagem quando ouve-se a voz da cineasta instigando Valdênia a mostrar as roupas do enxoval e a contar os nomes que estuda dar à criança. Isso porque a resposta de Valdênia revela que “Marília” é um desses nomes –

¹⁸ No original, “*found stories*”.

¹⁹ No original, “*the display of cinematic life*”.

justamente em homenagem à realizadora. Mais clara ainda fica essa afeição quando a personagem fabuladora diz, logo em seguida, que, entre as possibilidades de madrinha, está Marília Rocha. “Quem sabe? Você está na minha lista [de candidatas a madrinha]”, diz a Valdênia à cineasta.

Se, como escreve Kracauer, “só o envolvimento pessoal nos torna aptos a perceber” certos aspectos do real²⁰ (ibidem, p. 212), pode-se depreender que esse envolvimento – escancarado nesse diálogo entre uma personagem e a diretora de *A falta que me faz* – é um impulsionador da mudança no cinema brasileiro em 2010. Foi só saindo da entrevista rumo ao registro da ação que se pôde capturar as intrigas que não fossem inventadas. Mas, para ser instigado a mudar, era preciso haver estímulos. Era preciso ser instigado pelo dilema genuíno no registro do real. A afeição pelos personagens pode ter sido um desses estímulos.

As revelações contidas nas imagens dos filmes, sendo assim, dizem respeito aos personagens, às suas relações com os lugares que habitam e, também, à relação que desenvolvem com os cineastas – o Eu e o Outro. Aponta Kracauer (1988), em outro estudo, que “o que os filmes refletem não são tanto credos explícitos, mas dispositivos psicológicos”, ou seja, “profundas camadas da mentalidade coletiva que se situam mais ou menos abaixo da dimensão da consciência” (p. 18). A leitura do autor é a de que as revelações de um filme podem ser não só dos personagens e dos lugares em que se inserem, superficialmente, mas do próprio imaginário coletivo que envolve esses lugares. Nesse sentido, mesmo que haja distância entre a câmera do Eu e o Outro, a negociação faz ser possível vislumbrar cineasta e personagem, juntos, integrando um mesmo espaço – o que fica potencializado quando é evidenciada a afeição contida na negociação. Ambos pertencem a uma mesma coletividade, que contém profundas camadas a serem desveladas pelas imagens que o encontro deles acaba produzindo. E estão próximos, afeiçoados um pelo outro, para produzir essas imagens.

Deleuze (2013) escreveu que cineasta e personagem “se comunicam na invenção de um povo” (p. 183). Guardadas as proporções – talvez, saindo do

²⁰ A frase original está neste trecho: “*confined, by definition, to the rendering of our environment, it misses those aspects of potentially visible reality which only personal involvement is apt to summon*”.

cinema do vivido de Pierre Perrault e do *cinema verdade* de Jean Rouch, e mergulhando no cinema brasileiro contemporâneo, seja mais adequado falar na invenção de uma coletividade –, pode-se concluir que a comunicação entre cineasta e personagem é fundamental para produzir as revelações advindas da fabulação. E, especificamente em *A falta que me faz*, que vem a ser o filme propulsor da tendência pós-2010, essa comunicação está marcada pela afeição.

No diálogo afetivo recém-descrito com a diretora de *A falta que me faz*, Valdênia de algum modo deixa a condição de entrevistada. Se a personagem Alessandra havia inquirido Marília Rocha e sua equipe em busca de informações sobre suas funções no *set*, Valdênia tenta outro tipo de aproximação. Que inclusive permite entender melhor de onde vem a tentativa de estabelecimento da intimidade entre Alessandra e a equipe. Trata-se de uma intimidade construída no encontro entre as partes. Sem essa construção específica, o jogo de perguntas e respostas seria outro. A resposta da diretora ao dilema genuíno relacionado à captura da intriga, provavelmente, também.

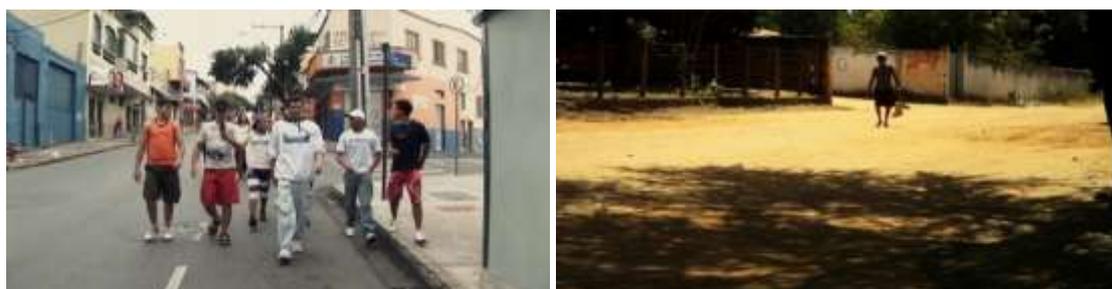
Cineasta e videoartista mineiro que se estabeleceu em um momento de afirmação do vídeo como suporte audiovisual, nos anos 1970 e 1980, Arthur Omar escreveu um ensaio apontando que um filme é uma obra que surge como resposta a “perguntas que formam uma demanda, uma exigência que paira no ar, à espera de captação” (OMAR, 1978, p. 415). Uma sociedade pode falsear essas perguntas, substituí-las como quem não as entende, ou recalca-las, deixando-as no ar sem produzir reações. Mas mesmo essa falta de respostas seria uma forma de atender à demanda. Há um “universo do não dito” (idem, p. 415), que aqui propomos associar ao que está por ser desvelado – às coisas normalmente não vistas conforme Kracauer. As respostas que os artistas criam a esse silêncio que esconde questões pertinentes da coletividade oferecem interpretações de uma sociedade e, em última instância, do tempo vivido como um todo. Omar define: “é válido perguntar a todo filme a que pergunta ele está respondendo, e é mais válido ainda perguntar a um filme se a pergunta dele é a pergunta real pairando no ar” (ibidem, p. 415). As respostas oferecidas por Marília Rocha, Sérgio Borges, Clarissa Campolina e Helvécio Marins Jr. ao dilema genuíno do registro do transcorrer da vida propõem, em conjunto, uma nova forma de entender o Outro

e, com ele, a própria coletividade conformada pelas alteridades. Pode ou não ser “a pergunta real” (ibidem, p. 415) pairando no ar – trata-se de algo sujeito a interpretações e que dificilmente terá um consenso. É fato, no entanto, que se trata de uma resposta elaborada em conjunto (por mais de um artista, formando uma tendência) e que leva em conta as respostas elaboradas anteriormente (na tendência anterior). Há uma continuidade da produção, como se se estivesse levando adiante uma investigação coletiva sobre os mistérios que pairam no ar. Pois o que essa investigação indica é que há possibilidade de encontrar respostas a partir do encontro com os personagens fabuladores. Esses personagens seguem oferecendo um acesso à “preciosa ambiguidade do real” que tanto instiga o cinema contemporâneo, como definiu Aumont (2008, p. 72). Após *A falta que me faz*, o acesso à ambiguidade do real se dá com um discurso renovado – que atende a um anseio: a captura das intrigas que conformam a fabulação.

Figuras 14 e 15 – Imagens reveladoras de afeição: em A falta que me faz, Valdênia dobra roupas de criança à espera do filho que vai ter (à esquerda) e sorri para a diretora, avisando que a considera entre as amigas que podem ser a madrinha da criança (à direita).



Figuras 16 e 17 – Os personagens reinseridos nos espaços que ocupam: Murari, um dos protagonistas de O céu sobre os ombros, pelas ruas de Belo Horizonte com parceiros da torcida organizada que ele integra, e Bastú, protagonista de Girimunho, em uma rua de São Romão.



Fonte: reproduções de cópias digitalizadas dos filmes / acervo próprio.

2. MINAS GERAIS: O LUGAR DA TENDÊNCIA

O afastamento da câmera, que enquadra o personagem fabulador inserido em um espaço mais amplo e reorganiza o discurso sobre a sua fabulação a partir da ação que captura a intriga, e não mais da entrevista que capturava a intriga inventada, foi um procedimento repetido em longas-metragens realizados em diversos Estados brasileiros.

Essa abrangência surge em meio a um cenário de incremento do acesso aos meios de produção e de ascensão de novas gerações de realizadores. Trata-se de um quadro amplo, que no entanto encontra em Minas Gerais, particularmente na produtora *Teia*, de Belo Horizonte, um microcosmo modelar do processo como um todo. As razões do estabelecimento desse cenário remetem a uma tradição mineira de produções artísticas que envolvem a criação de imaginários representativos de coletividades, da literatura às artes visuais. Aqui, nesta pesquisa, exceto pela referência explícita que *Girimunho* faz ao romance *Grande sertão: veredas* (Guimarães Rosa, 1956), ficaremos restritos à produção audiovisual como forma de delimitar a transformação desse imaginário em experiências estéticas. Afinal, a tradição dos cineastas mineiros de exploração do vídeo – que remete, entre outros, a Arthur Omar –, é suficiente para entender como esse novo tipo de fabulação passou a ser explorado como uma possibilidade de resposta à busca de interpretação do tempo vivido.

Porém, é inevitável referenciar outros filmes, de outros Estados: o estabelecimento da tendência fabular pós-2010, no cinema nacional, se dá a partir de diálogos, às vezes explícitos, noutras sugeridos, em outras ainda resultantes de parcerias entre cineastas e produtoras de cidades nem sempre próximas, parcerias estas que interligaram o país em uma grande ponte imaginária que teve a internet, os festivais e as escolas superiores como plataformas para os encontros dos quais resultaram negociações articuladas e, a partir destas, as novas fabulações do cinema nacional contemporâneo.

2.1. O vídeo digital, as escolas e os festivais

Tendo o documentário como uma das tendências mais significativas, o cinema brasileiro cresceu como um todo, tornando-se mais plural e prolífico ao longo dos anos 2000. Se, nos anos 1990, conforme a Oca/Ancine, o Brasil produzia e lançava em circuito comercial cerca de 20 longas-metragens nacionais por temporada (foram 15, em 1995; 21, em 1997; e 26, em 1999), em 2001 superou a barreira dos 30, alcançando a marca de 49 em 2004, a de 71 em 2006 e a de 94 em 2009²¹. Há de se considerar que a distribuição e o consumo mudaram radicalmente: muitos filmes passaram a circular em outros espaços que não as salas de cinema, em alguns casos ficando restritos aos festivais, noutros encontrando seu público somente por meio da pirataria de DVDs ou, ainda mais comum, do compartilhamento de arquivos via internet. Ou seja, houve ainda mais filmes produzidos, mas que acabaram não sendo lançados no circuito, e, por isso, ficaram de fora dessa estatística.

A heterogeneidade é uma marca da produção do período. A cinematografia nacional passou a abrigar expressões muito distintas da cultura audiovisual, em grande parte graças às tecnologias digitais de captação, sobretudo as câmeras portáteis de vídeo digital. Com elas, ficou mais barato filmar. O que quer dizer que, entre outros aspectos, ficou mais fácil se aproximar do Outro – algo que os cineastas brasileiros fizeram ao longo da década de 2000.

Esse movimento de conformação de alteridades lembra o que aconteceu nos anos 1960, quando, dispendo de novos equipamentos portáteis para a captura da imagem e, sobretudo, do som, os realizadores puderam se aproximar de personagens para entrevistá-los, registrando suas fabulações e, assim, produzindo novos discursos sobre suas singularidades. O termo *cinema direto* deu conta de muitos desses discursos. O *cinema verdade*, de Rouch, e o *cinema do vivido*, de Perrault, estão entre eles, pontua Deleuze (2013):

²¹ Fonte: <<https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2102.pdf>>. Acesso: 30 nov. 2018.

quando Perrault se dirige a suas personagens reais do Quebec, não é apenas para eliminar a ficção, mas para libertá-la do modelo de verdade que as penetra, e encontrar, ao contrário, a pura e simples função de fabulação que se opõe a esse modelo. [...] Em Rouch, [...] percebemos que a personagem deixou de ser real ou fictícia, tanto quanto deixou de ser vista objetivamente ou de ver subjetivamente: é uma personagem que vence passagens e fronteiras porque inventa enquanto personagem real e torna-se tão mais real quanto melhor inventou. (pp. 182-184)

Dispondo da praticidade do vídeo digital, com suas possibilidades de aproximação menos limitadas, na comparação com as tecnologias anteriores (as câmeras são leves e, sem a limitação de duração dos rolos de película, registram mais tempo de filme), os cineastas brasileiros do século XXI fizeram algo semelhante: deixaram de lado modelos pré-estabelecidos (estereótipos, modelos sociológicos) para disporem-se a ouvir o Outro, mesmo que em suas invenções fabulares delirantes – afinal, eram invenções reveladoras de suas ambiguidades e metamorfoses, de seus sonhos e aspirações mais profundos e reveladores.

Por contraditório que pareça, quando produziu mais documentários, o cinema nacional produziu mais invenções delirantes – porque optou, em grande parte, pelo encontro com personagens fabuladores. Eduardo Coutinho não teria feito seus filmes pós-*Santo forte* sem o vídeo digital, como ele mesmo confirma em entrevista para Lins (2004, p. 101), e, conseqüentemente, o documentário de entrevistas não teria se afirmado, da maneira que acabou se afirmando ao longo dos anos 2000, não fosse essa revolução tecnológica da virada do século.

Ao mesmo tempo em que facilitou a estreia de novos cineastas – e a afirmação de grandes nomes que passaram a trabalhar com esse suporte, como Coutinho, João Moreira Salles e Andrea Tonacci (este já um realizador ligado ao vídeo anos antes, quando da afirmação da videoarte) –, o vídeo digital permitiu a exploração de novas texturas nas imagens, agora não mais restritas às possibilidades fotográficas analógicas das lentes das câmeras de película, com seus filtros e demais efeitos. O computador mudou tudo, também no cinema. E, quanto mais possibilidades a linguagem oferecia, mais cineastas estreavam como diretores. Mais propostas de construções estéticas traziam.

Pode-se relacionar essa quantidade maior de filmes (e cineastas) ao crescimento das escolas de cinema no país. Havia quatro cursos superiores de Cinema e Vídeo no Brasil em 2000, número que cresceu exponencialmente para 57 em 2010, se contabilizarmos, além dos cursos de Cinema e Vídeo, os de Cinema e Animação e os de Técnicas Audiovisuais²². Houve mais possibilidades para filmar, e houve, também, novas gerações formadas para aproveitar essas possibilidades. Até a virada dos anos 2000 para 2010, pode-se apontar que essas novas gerações contribuíram decisivamente para que houvesse encontros com os personagens fabuladores por meio dos filmes de entrevistas.

Também desenvolveram-se no país, nesse contexto, os festivais de cinema. Eles próprios proporcionando seus *encontros*, possibilitaram que essas novas gerações interagissem com cineastas de outras idades e procedências, trocando informações e experiências. Segundo o Painel Setorial dos Festivais Audiovisuais, estudo realizado pelo Fórum dos Festivais, o número de festivais brasileiros aumentou de 38, em 1999, para 243, em 2009²³. O maior salto de crescimento, nesse período, deu-se a partir de 2006, quando havia 132 eventos do tipo no país, ou seja, 111 a menos do que três anos depois, em 2009²⁴. "Uma análise do triênio 2007-2008-2009 demonstra que o circuito de festivais passou a ser, acentuadamente, composto por eventos de pequeno e médio portes, com espalhamento por diversos pontos do país", apontaram os organizadores do Painel, Antônio Leal e Tetê Mattos (2011, p. 22).

O termo *acentuadamente* é importante para entender que o cenário foi se consolidando conforme avançava a segunda metade da década de 2000: com mais cursos superiores de cinema, diferentes entre si a ponto de terem enfoques distintos (Vídeo, Animação, Técnicas Audiovisuais) e mais festivais de pequeno e médio portes, espalhados por diversos pontos do país, houve incremento na formação e na circulação de informações. Não é preciso repetir que o

²² Esses números constam no Censo do Ensino Superior do Ministério da Educação, que está disponível em <<http://portal.inep.gov.br/web/guest/sinopses-estatisticas-da-educacao-superior>>. Acesso: 10 dez. 2018.

²³ Documento disponível no site <<http://www.forumdosfestivais.com.br/guia-dos-festivais>> e no link <http://docs.wixstatic.com/ugd/ad023a_361a33219ac0492ab69fa0034bd38071.pdf>. Acesso: 10 dez. 2018.

²⁴ Idem.

compartilhamento de arquivos via internet também fez com que obras de cineastas antes dificilmente acessíveis, nesse período, tenham se tornado próximas – ao alcance de alguns cliques. As trocas a partir dos encontros, mesmo que virtuais, foram *acentuando-se* ao longo da década – e resultaram em um acúmulo de bagagem que terminou por passar aos filmes.

Foi quando esse processo de intercâmbios, incremento de produção e circulação de filmes e informações estava consolidado pelo país que surgiu a mudança de procedimento de busca pela fabulação – do documentário de entrevistas para a observação dos personagens fabuladores em ação. Em certo momento, depois de tantas trocas, de tantos encontros e de tantas entrevistas, uma nova abordagem ganhou corpo na descoberta do Outro no país.

Se, em 2004, a apresentação do *Cine Esquema Novo*, festival realizado em Porto Alegre, indicava uma reunião, em uma única mostra, de filmes nos mais diversos “formatos, bitolas e técnicas” para “apontar novos caminhos audiovisuais”²⁵, a *Mostra do Filme Livre*, no Rio de Janeiro, despontava, a partir de 2002, “para exibir e pensar o que de mais original, exótico, poético e subversivo os brasileiros têm sido audiovisualmente”²⁶. Minas Gerais, que já tinha desde o fim dos anos 1990 o *Forumdoc-BH*, evento realizado em Belo Horizonte e referência nacional entre os festivais de documentários, a partir de 2008 passou a ser referência também dessa movimentação de caráter pretensamente renovador no Brasil: a *Mostra de Tiradentes* dava início, naquele ano, a uma seção chamada *Aurora*, cujo nome, sugestivo, almejava reunir a produção das novas gerações: podiam (podem até este 2019) competir cineastas ou coletivos que estiverem assinando seu primeiro, segundo ou, no máximo, terceiro longa-metragem. Rapidamente a *Mostra Aurora* (e *Tiradentes* como um todo) tornou-se uma das principais vitrines para cineastas das novas gerações em ascensão no país, cineastas estes que seriam protagonistas da tendência estabelecida a partir de 2010 – basta observar que Clarissa Campolina

²⁵ Trechos da apresentação do evento, disponível no seu site oficial: <<https://cineesquemanovo.wordpress.com/2011/01/24/historia-do-cen-2-2004>>. Acesso: 12 dez. 2018.

²⁶ Em <<http://mostradofilmelivre.com/18/pub.php?c=48>>. Acesso: 12 dez. 2018.

e Helvécio Marins Jr. estreavam no longa com *Girimunho*, Sérgio Borges dirigia seu primeiro longa solo com *O céu sobre os ombros* (antes ele fez *Joãos* [2003], em codireção com João Flores) e Marília Rocha estava em sua terceira realização com *A falta que me faz* (sucessor de *Aboio* [2007] e *Acácio* [2008]).

Quando, justamente em 2010, *O céu sobre os ombros* venceu um modificado *Festival de Brasília* (que acabara de abolir divisões entre ficção e documentário, filmes em 35mm, 16mm e vídeo digital), e, no mesmo ano, o cearense *Estrada para Ythaca* (Guto Parente, Pedro Diógenes, Luiz e Ricardo Pretti, 2011) ganhou a *Mostra Aurora*, em *Tiradentes*, o reconhecimento havia chegado para essas novas gerações, que depois de tantas trocas e encontros assinavam seus filmes um colaborando com o outro, nas mais diversas funções – acompanhe: Clarissa Campolina foi assistente de direção de Marília Rocha em *A falta que me faz* e ganhou uma citação como “parceira artística” nos créditos de *O céu sobre os ombros*; Helvécio Marins Jr. assinou a produção ou a produção-executiva de todos os longas da *Teia* antes de dirigir *Girimunho*, incluindo *A falta que me faz* e *O céu sobre os ombros*; Ivo Lopes Araújo, além de fotografar os três filmes analisados nesta pesquisa, dirigiu *Sábado à noite* (2008), que foi premiado na *Mostra Aurora*, e costuma trabalhar com a cooperativa *Alumbramento*, de Fortaleza (CE), responsável, entre outros filmes, por *Estrada para Ythaca*; os irmãos Luiz e Ricardo Pretti, da *Alumbramento*, codiretores de *Estrada para Ythaca*, estão nos créditos de vários filmes da *Teia*, incluindo *Girimunho* (Luiz Pretti é o *logger*) e *O céu sobre os ombros* (Ricardo Pretti é o montador); Felipe Bragança e Marina Meliande, diretores de *A fuga da Mulher Gorila* (2009), outro vencedor da *Mostra Aurora*, também colaboram com a *Teia* (ele escreveu o roteiro e ela montou *Girimunho*); e assim por diante.

O intercâmbio foi tamanho que permite pensar em novas dinâmicas de autoria dos filmes – em muitos casos mais ligada a certas *coletividades* do que a *individualidades*, ou, usando os termos de César Migliorin (2012), a autoria dos filmes se tornou resultante de um “caráter processual”, tendo sido forjada, em determinados casos, “pela intensidade do estar junto” (p. 311). Quando a nova tendência se estabelece, em 2010, os encontros e os consequentes intercâmbios entre os cineastas e as criações coletivas são abundantes no país.

Faz ainda mais sentido, assim sendo, constatar como uma nova tendência do cinema brasileiro foi se conformando em produtoras que funcionam, ou funcionavam, como cooperativas – caso da *Teia*. Havia outras pelo país em 2010, entre as quais a *Alumbramento*, todas aproveitando as oportunidades oferecidas por mostras e festivais, entre outros ambientes, para intercambiar experiências e, a partir disso, fortalecer o caráter processual da criação conjunta. Preservando, no entanto, a autonomia do diretor de cada projeto, como pontua André Brasil (2012), ao referir-se especificamente sobre a *Teia*:

afinal, o que se busca? Uma casa que se possa compartilhar para produzir os filmes, favorecendo-se as trocas, preservada a autonomia de cada diretor. Digamos, de um ponto de vista extrafílmico, que a *Teia* é um ‘teto’, o que não é pouca coisa, já que a casa não apenas ‘abriga’, mas ‘constitui’ as relações entre os integrantes e, em alguma medida, a feitura das obras. Nestes 10 anos²⁷, a casa antiga na Rua Rio Negro, em Belo Horizonte – quintal com jabuticabeira ao fundo –, permitiu um modo de produção em aberto, modular: a partir de projetos específicos, o grupo vai se articulando e se repartindo por alianças e afinidades, que são internas à casa, mas também externas, haja vista as parcerias com outros realizadores (destaque para os trabalhos com integrantes do coletivo *Alumbramento*, de Fortaleza [...]). (p. 15)

Com seus primeiros filmes, longas e também curtas-metragens, gestados juntos mas com direção assinada pelos seus integrantes individualmente, ou em duplas, casos de *Acidente*, *Joãos* e *Girimunho*, durante a década de 2000, a *Teia* foi protagonista do processo de passagem da tendência do documentário de entrevistas para a observação da ação verificada após 2010. Não só a *Teia*: Minas Gerais como um todo foi um dos lugares mais destacados na gestão das mudanças que culminaram com o nascimento da nova tendência. Esse protagonismo se explica não só pelo estabelecimento de novas gerações, coletivos e cooperativas, mas pela herança que esses novos autores receberam, principalmente, da videoarte e da cultura mineira de realizações em vídeo.

²⁷ A *Teia* foi fundada em 2002, ano em que lançou seus primeiros curtas-metragens.

2.2. A herança da videoarte

O processo de constituição da tendência fabular pós-2010 se dá, em Minas Gerais, com uma passagem que é do filme de entrevistas com o Outro para o filme que registra a ação do Outro, mas também com outra passagem que, no Estado da produtora *Teia*, ocorre de maneira bastante particularizada: do vídeo para o cinema. Isso porque Minas tem uma tradição de realizações de vídeos ligados à arte – o que abrange videoinstalações, videoesculturas, a incorporação de vídeos a performances, além de narrativas em vídeo concebidas para projeções em museus e galerias – que remete, no mínimo, à década de 1980, quando se tornou um polo de produção de videoarte.

Nesse período, segundo Arlindo Machado (2003), o Brasil vivia a ascensão de sua segunda geração de videoartistas, que orientavam seus trabalhos buscando “transformar a imagem eletrônica em um fato da cultura do nosso tempo” (p. 16) por meio de experimentos que, em muitos casos, dialogavam mais com a televisão – a primeira geração, datada dos anos 1970, conforme o autor, voltava-se, sobretudo, aos experimentos na linguagem das artes visuais.

A imagens do vídeo se aproximavam da escrita, segundo Machado (1990), porque as inscrições no quadro eram feitas não a partir de fotogramas, como nas películas, mas “em linhas individuais, da esquerda para a direita e de cima para baixo” (p. 43). Isso tudo mudou com a chegada do vídeo digital, que fez confundirem-se as imagens do vídeo e do cinema; todavia, quando as duas primeiras gerações de videoartistas brasileiros se estabeleciam, explorar essas possibilidades gráficas da então nova linguagem era um exercício estético bastante particular. E que, fundamentalmente, era usado em propostas de desconstrução: nas artes visuais, predominavam narrativas fragmentadas e não dramáticas, ou, no mínimo, com dramaturgias rarefeitas; quando buscavam elementos da cultura pop, dialogando com a televisão, os vídeos produzidos de maneira independente (fora do ambiente das emissoras) invariavelmente problematizavam as imagens figurativas e as estruturas narrativas dos canais de TV com escrituras dotadas de dinâmicas próprias.

Entre os elementos dessas escrituras, Philippe Dubois (2004) destaca três: a sobreimpressão, os jogos de janelas e a incrustação, ou *chroma key*. Os dois primeiros já haviam sido usados antes no cinema, mas foi a partir da popularização do vídeo que se tornaram mais presentes na cultura audiovisual, tendo sido absorvidos sistematicamente por outras formas de expressão – incluindo a publicidade e o universo dos *games*. O que significa afirmar que as experiências do vídeo se expandiram, chegando inclusive ao cinema – bem antes, ainda, do advento do vídeo digital na virada do século.

O vídeo, escreve Raymond Bellour (1997), apresentava uma “vontade de escapar, por todos os meios possíveis, de três coisas: a onipotência da analogia fotográfica, o realismo da representação e o regime de crença da narrativa” (p. 176). Foi isso o que foi absorvido pelas demais linguagens audiovisuais, no que o autor define como um processo de “hibridismo” audiovisual que é característico da contemporaneidade e que é composto pela “multiplicidade de sobreposições” e por “configurações pouco previsíveis” de elementos da fotografia, do cinema e do vídeo (idem, p. 14). Com suas particularidades, fotografia, cinema e vídeo passaram a combinar para gerar imagens na contemporaneidade.

É importante ressaltar que Belo Horizonte é a maior metrópole brasileira fora do eixo Rio de Janeiro-São Paulo. Fica próxima às duas cidades (mais próxima do eixo do que Recife e Porto Alegre, por exemplo), o que a colocou em um distanciamento bastante particularizado: na afirmação dos experimentos audiovisuais em vídeo, a capital mineira produziu muito conteúdo para a exibição na televisão, porém, de modo independente, ou seja, fora do sistema das emissoras de TV. Vieram de Minas diversos vídeos exibidos e premiados em mostras de arte, bienais e festivais como o paulistano *VideoBrasil*, que foi fundado, em 1991, para proporcionar uma janela de exibição e, com isso, dar vazão à produção dessa “segunda geração” nacional, conforme Machado (2003, p. 16).

Vale a pena olhar para os trabalhos de Arthur Omar e Eder Santos, dois expoentes da produção audiovisual nesse período. Omar tem uma formação ligada ao cinema, tanto que, nos anos 1970, antes de dedicar-se à realização de vídeos, dirigira vários curtas-metragens e o longa *Triste trópico* (1974). Sua

trajetória entre essas duas linguagens transformou-o em referência da passagem de uma linguagem à outra – processo semelhante ao que fora vivenciado no ambiente da *Teia*, que começou, em 2002, produzindo vídeos curtos com dramaturgias rarefeitas e narrativas fragmentadas, portanto, próximos das artes visuais, para depois migrar para o cinema com longas-metragens reveladores das fabulações do Outro. Santos, por sua vez, retrabalhou imagens veiculadas originalmente em outros meios, caso de *Interferência* (1984), e, fundamentalmente, realizou videobiografias, a exemplo de *Jeanne Louise Milde* (1984), deixando uma porta aberta para os encontros com personagens fabuladores com o uso do vídeo como suporte – o que, com o advento do vídeo digital, passou a ser um procedimento muito difundido no país.

Como que atestando o “hibridismo” de imagens característico da contemporaneidade (BELLOUR, 1997, p. 14), o vídeo digital já surgiu proporcionando a construção de pontes – entre as linguagens da videoarte e do cinema, por exemplo, ponte esta ilustrada pela obra de Cao Guimarães e pelos curtas-metragens iniciais da *Teia* e dos realizadores que integram a produtora, entre os quais incluem-se *Cerrar a porta* (Pablo Lobato, 2000), *Alma nua* (Helvécio Marins Jr., 2003) e *Rouge* (Leonardo Barcelos, 2003). O vídeo digital não era película, mas permitia realizar filmes para serem exibidos nos cinemas; não era o mesmo vídeo dos suportes até então conhecidos, como Betacam, U-matic e VHS, mas oferecia a possibilidade de capturar imagens com definição bastante superior às destes. Era um suporte *híbrido* por natureza.

Faz sentido, neste ponto, nos determos nos trabalhos de Cao Guimarães, pois eles se situam em meio a esse cruzamento de linguagens – e, conseqüentemente, antecipam procedimentos adotados para a captura da fábula a partir da ação em *A falta que me faz*, *O céu sobre os ombros* e *Girimunho*.

Em *A alma do osso* (2010)²⁸, o Outro é Dominginhos, um ermitão que vive isolado em uma caverna de pedras nos confins de Minas. A câmera se

²⁸ Este filme ganhou lançamento no circuito de cinemas em 2010, por isso aparece, no *site* da Oca/Ancine, como sendo um filme de 2010. Entretanto, foi realizado antes: no *site* oficial de Cao Guimarães, seu ano atribuído é 2004.
Fonte: <<http://www.caoguimaraes.com/obras/>>. Acesso: 1º dez. 2018.

aproxima dele em busca de sua fabulação, mas praticamente sem entrevistá-lo. Trata-se de um documentário de observação, que parece querer encontrar suas ambiguidades e metamorfoses (suas múltiplas faces) no gestual, nos olhares, na realização das tarefas de seu dia a dia em meio ao isolamento. É uma espécie de resposta à verbalização característica das entrevistas, que com Coutinho ganharam o país desde a virada do século: Guimarães desvela o Outro em uma negociação na qual pouco se considera de sua fala, e, em contrapartida, em meio à observação de seus atos, muito se presta atenção aos seus silêncios.

Já em *Andarilho* (2008), são três os protagonistas submetidos à observação silenciosa de suas rotinas. Eles estão percorrendo trajetórias distintas, em geral à beira de estradas, de algum modo integrando-se àquelas paisagens que se renovam (embora sem se alterar muito visualmente), conforme o caminho avança, como espécies de fundos móveis do mundo fragmentado da contemporaneidade. Suas fabulações também surgem mais nos movimentos de seus corpos do que nas falas que eles também proferem apenas eventualmente (às vezes sozinhos, como em fluxos verbais que se deixam ver sem a indução característica da pergunta, marcante nos documentários de entrevistas). Os três têm costumes *sui generis*, como andar com um capacete de motocicleta, catar pedras para jogá-las por debaixo das pernas e usar sacos plásticos como malas de transporte, o que constitui um passo importante para mostrar sua fabulação a partir da ação. O fato de se tratar de hábitos inusuais pode causar estranhamento, e, assim, reforçar suas particularidades. Se praticamente não há perguntas, não há respostas na negociação, mas, isso sim, simplesmente o registro de seus atos, que, também em função do exotismo, afirmam sua identidade – distante, para repetir o termo de Guimarães (2001), do “Típico” (p. 90). A fabulação se materializa no exótico, que por sua vez indica um lugar de pertencimento – por paradoxal que possa parecer, caracterizado pela própria errância dos caminhantes que seguem suas jornadas sem que saibamos qual será o seu destino, vinculando-se a esses fundos móveis pelos quais circulam.

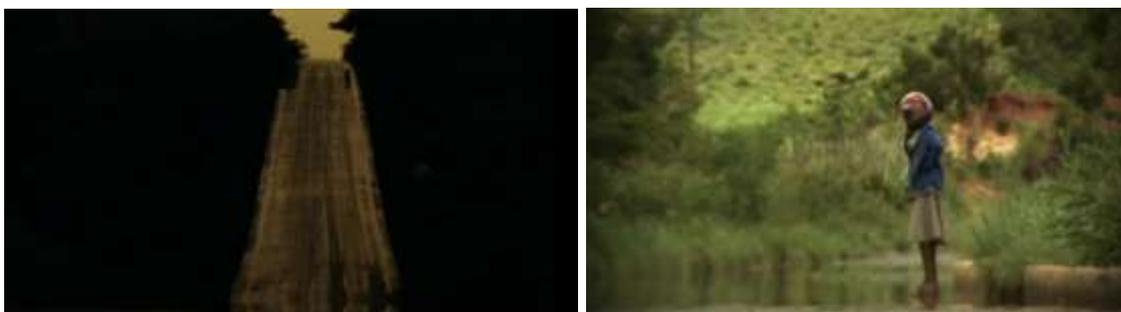
É algo parecido com o que ocorre com *O céu sobre os ombros*, também pautado pela observação ora silenciosa dos atos de personagens que, de algum modo, pelas suas escolhas extremas no que diz respeito aos estilos de vida,

comunicam um exotismo. A relação do Outro com o contexto ao qual está vinculado, no entanto, se dá de maneira mais variada no filme de Sérgio Borges, porque este alterna paisagens observadas dentro da cidade de Belo Horizonte – em *Andarilho*, a visão de entorno é invariavelmente a mesma: a estrada, um ícone com simbologias mais evidentes ligadas à finitude e à necessidade de seguir o percurso, mesmo que não se saiba onde ele vai terminar.

Em alguns planos de *Andarilho*, a câmera se afasta tanto para registrar o Outro em ação que ele parece inalcançável, tão longe como se houvesse umidade suficiente no ar para formar uma nuvem, sobre o caminho, borrando a cena. A impressão é a do personagem se integrando à paisagem, em uma união figura-fundo na qual sua presença, a rigor, pode ser resumida a um borrão – como se a tela do cinema estivesse emulando uma pintura impressionista.

Também aí há semelhanças com *O céu sobre os ombros*. O trabalho de Cao Guimarães, no entanto, mesmo que apresente fabulações vinculantes entre o personagem e o espaço habitado, mesmo que já faça uso de uma câmera observadora da ação, prescindindo da entrevista, ainda apresenta uma dramaturgia rarefeita conformada com fragmentos muitas vezes dispersos – o que revela uma ligação com a tradição do vídeo e que ainda não permite vinculá-lo à tendência pós-2010, que se estabeleceria definitivamente a partir de *A falta que me faz* e, fundamentalmente, de *O céu sobre os ombros* e *Girimunho*.

Figuras 18 e 19 – As estradas e os personagens de Andarilho: muito longe (à esquerda), ou nem tanto (à direita), mas sempre a uma distância suficiente para que a figura se misture ao fundo na composição do quadro.



Fonte: reproduções de cópia digitalizada do filme / acervo próprio.

Mesquita (2010) aponta que os silêncios, na obra de Cao Guimarães, particularmente no filme *Acidente*, constituem uma resposta à verbalização contextualizadora. Porém, a câmera observadora de fragmentos visuais e sonoros do cotidiano acaba por “não montar, didaticamente, uma totalidade orgânica, uma imagem de conjunto” (p. 222), escreve a autora. Essa ausência de totalidade orgânica é fundamental para nossa escolha, nesta pesquisa, de ainda não vinculá-lo à consolidação da tendência pós-2010 aqui estudada.

Paradoxalmente, no entanto, os reenquadramentos dos personagens já realizados nos longas do diretor vão justamente repensar suas inserções nessa totalidade, nesse conjunto. Essa característica específica, contudo, se faz presente também em outros filmes realizados na segunda metade da década de 2000, todos tendo como um de seus temas centrais essa inserção dos personagens nos lugares em que vivem. Ainda não é a tendência pós-2010, mas já são alguns de seus traços sendo dados a ver pré-2010 – em longas-metragens realizados não só em Minas, mas também em outros Estados, como a reafirmar a sintonia e a consolidação das pontes estabelecidas de norte a sul do país a partir de veículos como a internet, os festivais e as escolas de cinema.

Um dos filmes que carregam alguns desses traços é o cearense *As vilas volantes* (Alexandre Veras, 2005), que visita comunidades permanentemente em deslocamento pelo litoral, forçadas a mudarem-se devido à ação das marés e das dunas, o que leva a fabulações sobre essa condição de desterramento. *As vilas volantes* foi realizado no âmbito do *DOCTV*, assim como *Uma encruzilhada aprazível* (Ruy Vasconcellos, 2007), também do Ceará, que apresenta sertanejos vivendo nas proximidades de um entroncamento rodoviário, com suas fábulas reveladoras de devires entre a lentidão da vida no sertão e a rapidez sugerida pelo movimento naquela via tão perto, mas tão distante de sua cultura.

Chamam a atenção, ainda, a realização e o lançamento de alguns filmes que abordam a fabulação a partir da relação personagem-espaco levando em conta a sua errância – *Andarilho* não constitui um exemplo isolado do cinema nacional do período, nesse sentido. *Em trânsito* (Henri Gervaiseau, 2007) é um desses casos. Porém, diferentemente do filme de Cao Guimarães, o longa de

Gervaiseau foi rodado em uma metrópole (São Paulo), com planos em geral mais fechados e outro pensamento sobre a relação entre o ambiente e quem o habita – às distâncias de *Andarilho* contrapõem-se quadros, em algumas sequências, quase claustrofóbicos de *Em trânsito*. Em ambos, e também em *As vilas volantes* e *Uma encruzilhada aprazível*, as imagens começam a registrar ações que revelam fabulações representativas das relações personagem-espço. Entretanto, a partir de formatos ainda longe de conformarem um padrão, algo que de fato só vai acontecer a partir de 2010. São sinais de que uma tendência está por se afirmar – e não a afirmação da tendência propriamente dita.

Figuras 20 e 21 – As vilas volantes: de longe, a câmera enquadra personagens errantes que formam uma comunidade permanentemente em busca de espaço para viver nos territórios móveis formados por dunas e praias.



Figuras 22 e 23 – Eles fabulam: a câmera observa as revelações de Dominginhos, o personagem de A alma do osso (à esquerda), em um procedimento semelhante ao da observação do personagem Lwei, de O céu sobre os ombros (à direita).



Fonte: reproduções de cópias digitalizadas dos filmes / acervo próprio.

2.3. A câmera se afasta, o plano se alonga

Quando a câmera é afastada para registrar personagens em processo de fabulação, o plano também se alonga. O plano geral, portanto, associa-se à supressão dos cortes e, com isso, à preservação da unidade espacial do registro. É assim que a ação que vincula personagem e espaço é apresentada no novo procedimento de acesso às fabulações, que se consolida definitivamente no cinema nacional com a chegada da década de 2010. *Em trânsito* ainda apresentava planos fechados e mais curtos; *As vilas volantes* e os filmes de Cao Guimarães realizados na década de 2000 tinham uma fragmentação constitutiva de narrativas muitas vezes dispersas – à exceção de *A alma do osso*, um estudo de personagem cujas revelações vão além da sensorialidade que orienta a conformação das narrativas de *Acidente* e *Andarilho*.

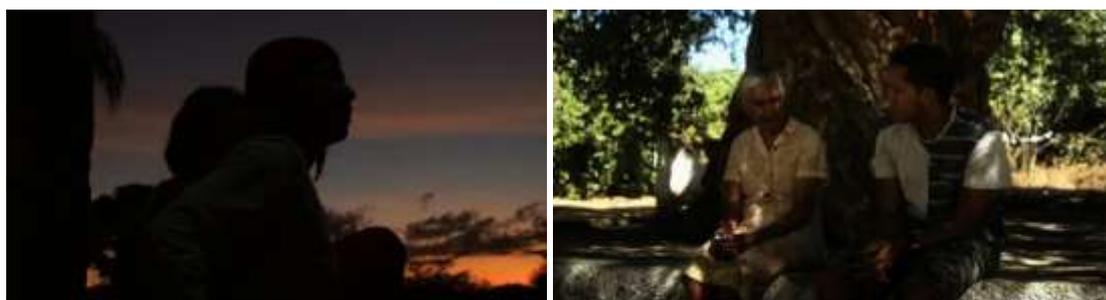
Conforme os anos 2000 foram passando, e os 2010, chegando, pode-se considerar que a observação da ação a desvelar a fabulação foi sendo aprimorada, e os filmes, em consequência disso, foram apresentando estudos de personagens mais reveladores em suas relações com o contexto que habitam. *Aboio*, o primeiro longa de Marília Rocha, foi outro filme fundamental nesse processo. Porque seus encontros com o Outro, personalizado em vaqueiros do interior, instigavam esses personagens a compartilharem os cantos com os quais conduziam a boiada – um processo que evocava uma relação personagem-contexto calcada em uma cultura criada ao longo de décadas. As revelações das fabulações desses personagens eram indicativas de uma tradição. O sentido de comunidade se deu, em *Aboio*, a partir dessa tradição – acessada pela fabulação. Se, depois, Marília Rocha foi a Currálinho, região histórica de mineração, para realizar *A falta que me faz*, e Clarissa Campolina e Helvécio Marins Jr. foram ao sertão mítico, às margens do Rio São Francisco, para rodar *Girimunho*, e nesses longas produziram imagens reveladoras de sonhos, desafios, aspirações e mesmo monstros atrelados a coletividades e a tradições arraigadas, é preciso considerar que, antes, os três se envolveram com *Aboio* (um filme dirigido por Marília Rocha, montado por Clarissa Campolina e produzido por Helvécio Marins Jr.).

Em *Aboio*, Marília Rocha trabalha reiteradamente com inserções de planos de detalhe e com uma fotografia que modifica o registro quando a imagem ilustra uma entrevista e quando algumas dessas inserções fazem referência a tempos passados, evocados pelas fabulações. Mesmo que haja organicidade nessas alternâncias, a memória surge como um elemento à parte. Não é o caso de *A falta que me faz*: talvez em função da própria natureza (e da juventude) das personagens, no filme lançado cinco anos depois, a mesma diretora incorporou esse sentido de coletividade sem recorrer a experimentos visuais, mantendo o naturalismo da fotografia nos planos de inserções de detalhes dos rochedos históricos da Serra do Espinhaço, nos arredores de Curralinho.

Figuras 24 e 25 – Contadores de histórias: vaqueiros de Aboio lembram episódios do passado (à esquerda), os quais são ilustrados por imagens cuja fotografia revela-se modificada – há mais grãos, outra paleta de cores (à direita) e, às vezes, preto e branco.



*Figuras 26 e 27 – Memórias no presente: personagens evocam o passado (em *A falta que me faz*, à esquerda, estão falando sobre o local de Curralinho onde há muitos registros de suicídio; em *Girimunho*, à direita, a viúva Bastú relembra o marido morto em conversa com o neto) sem que, nesses casos, recorra-se a inserções de planos com outro registro fotográfico.*



Fonte: reproduções de cópias digitalizadas dos filmes / acervo próprio.

Ao longo da década de 2000, aos poucos, em filmes muito diferentes entre si, os personagens fabuladores foram sendo filmados de maneiras distintas – e o documentário de entrevistas que, com Coutinho, havia reduzido radicalmente o espaço do registro, foi modificando-se para sugerir outras relações entre esses personagens e os lugares em que eles vivem. Se, em longas como *Santo forte* e *Edifício Master*, a inserção de planos em meio à fabulação havia sido suprimida, em *Aboio* ela voltou, agora representada por imagens repletas de filtros e efeitos fotográficos – o que fez com que houvesse mudanças demarcadas entre os registros do presente e os relatos do passado. Em *A falta que me faz* – e, depois, em *O céu sobre os ombros* e *Girimunho* –, há alternâncias, mas não mais com mudanças visuais. A fotografia naturalista se estabeleceu definitivamente – ao menos no período de afirmação dessa nova tendência, que aqui está sendo considerado como o dos lançamentos dos três filmes escolhidos para análise nesta pesquisa, ou seja, os anos de 2010, 2011 e 2012.

A câmera foi se afastando gradativamente, o plano foi se alongando também aos poucos, e a imagem, após incorporar as influências da videoarte e os experimentos com o vídeo digital, uma novidade dos anos anteriores, passou a incorporar a fabulação sem as mesmas manipulações visuais de outrora. Isso acaba por reforçar a aproximação dos filmes dessa nova tendência com aqueles documentários dos anos anteriores que trabalhavam essencialmente com construções visuais que dispensavam, além das intervenções na pós-produção, as filtragens e outros efeitos fotográficos responsáveis por carregar a realidade diegética de elementos não naturalistas. *A falta que me faz* é caracterizado, no *site* da Oca/Ancine, como “documentário”, e *O céu sobre os ombros* e *Girimunho*, não mais – são definidos como “ficções”²⁹. À parte essas classificações sujeitas à subjetividade do olhar, pode-se afirmar que as imagens dos três filmes remetem às tradições do documentário, sendo eles documentários ou não. E esse é um traço fundamental da tendência aqui abordada. Suas imagens contêm aspectos que respondem ao que Roland Barthes (1971) definiu como “efeito de real” (p. 35), conceito retrabalhado por Aumont e Marie (2003), que o resumiram como sendo

²⁹ Fonte: <<https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2102.pdf>>. Acesso: 30 nov. 2018.

o efeito contido em imagens que permitam ao espectador “induzir um juízo de existência sobre as figuras da representação” (p. 92). As imagens de *A falta que me faz*, *O céu sobre os ombros* e *Girimunho* permitem essa indução. Para além de referentes no real, elas levam o espectador a fazer *juízos de existência* sobre o que ele vê na tela. É um processo de passagem da diegese para fora dela, usual em filmes do gênero documental, ou que Kracauer (1997) identifica como “filmes de atualidades”³⁰ (p. 193), porque capturam o “transcorrer da vida”³¹ (p. 71).

Nesta pesquisa, consideraremos que são três as características tradicionalmente associadas aos filmes documentais (de atualidades ou não) que são responsáveis por dar ao espectador a possibilidade induzir o juízo de existência ao que vê na imagem, características estas mantidas nos filmes que integram a tendência pós-2010, independentemente de serem ou não considerados documentários: a anterioridade, a assertividade e a presença.

2.3.1. Anterioridade, assertividade, presença

Anterioridade, ou *efeito de anterioridade*, é um conceito que perpassa vários campos do conhecimento, não apenas artísticos, e que, quando relacionado especificamente ao cinema, ganhou nesta frase uma definição concisa: “a anterioridade consiste no fato de que os eventos mostrados em uma imagem estariam lá de antemão, existindo independentemente da câmera que os captou” (XAVIER, 2005, p. 62). Esses eventos podem ser os cenários, ou parte deles, os personagens ou até mesmo determinados contextos. O que importa é que o que se vê na imagem, conforme a sensação do espectador, já existia *anteriormente* a esse registro – e, por que não?, segue existindo depois que a imagem foi capturada, ou seja, tem sua existência desvinculada da

³⁰ No original, em inglês, “*film of fact*”.

³¹ No original, “*flow of life*”.

realização da filmagem. São os casos das esquinas da Belo Horizonte de *O céu sobre os ombros*, das paisagens da São Romão de *Girimunho* e das estradas junto aos paredões de quartzitos que levam a Curralinho, onde moram as personagens de *A falta que me faz*: o que e quem está ali, naquelas imagens, ali já estava – e, por certo, ali ficará após a saída das equipes dos filmes.

A assertividade, por sua vez, deriva do que Noël Carroll (2005) batizou de “cinema da asserção pressuposta” (p. 69), que vem a ser um cinema no qual “o realizador apresenta seu filme com uma intenção assertiva, [...] comprometendo-se com a veracidade ou com a plausibilidade do conteúdo proposto e responsabilizando-se pelos seus *padrões de evidência*” (p. 89). Em outras palavras, o cineasta apresenta imagens com personagens ou paisagens que – o espectador *pressupõe* – assiram a existência desses personagens ou paisagens fora da diegese. A assertividade não significa necessariamente que uma imagem não represente uma visão subjetiva, ou seja, interpretativa do real, explica Carroll (1996), a questão é que, no cinema da asserção pressuposta, a imagem “obrigatoriamente se refere ao mundo real”³² (p. 238).

Já a presença, com frequência identificada como *efeito de presença*, aqui será considerada como a sensação de transmutação do espectador para a circunstância em que um plano foi captado. Usando a expressão “transparência”, Ramos (2008) indica que a presença se constitui quando “o espectador consegue atravessar a figura na imagem e, assim, tocar a circunstância da tomada” (p. 84). Trata-se de uma intensidade maior do que a da assertividade e, igualmente, do que a anterioridade: mais do que entender que uma imagem tem referentes no real, essa imagem está proporcionando ao espectador a sensação de *acessar* o real que está sendo registrado, sentindo-se *presente* no instante do registro. Não há efeito de presença possível em pinturas ou desenhos, indica Ramos (idem, p. 80), pela falta de transparência característica dessas linguagens. Pode haver em *road movies*, dramas existenciais e até em comédias. Há, com certeza, nos documentários. E permanece havendo em *A falta que me faz*, *O céu sobre os ombros* e *Girimunho* – e em outros filmes contemporâneos a esses.

³² Em inglês, idioma original do texto, a frase está nesse trecho: “*nonfiction necessarily refers to the actual world. Ficción, however, refers to segments of possible worlds*”.

A assertividade e os efeitos de anterioridade e presença são marcantes no cinema contemporâneo, particularmente a produção nacional das décadas de 2000 (período de afirmação da tendência do documentário de entrevistas) e de 2010 (período de passagem à tendência formada pelos filmes que preferem acessar a fabulação por meio da observação da ação). Faz sentido pensar que a aproximação do real, e essa consequente sensação de *acessá-lo*, pôde consolidar-se devido ao advento de tecnologias como o vídeo digital, que permitiu um incremento da produção documental não só no Brasil, mas no mundo todo – foram realizados mais filmes, especialmente documentários, porque os novos equipamentos assim permitiram. Mas igualmente faz sentido enxergar essa aproximação como parte de um contexto maior, marcado pela onipresença das imagens: no universo contemporâneo, somos, todos nós, o tempo todo, bombardeados por imagens. Nunca, escreve Didi-Huberman (2012), a imagem se proliferou da maneira que se prolifera na contemporaneidade:

nunca, aparentemente, a imagem – e o arquivo que conforma desde o momento em que se multiplica, por muito pouco que seja, e que se deseja agrupá-la, para entender sua multiplicidade –, nunca a imagem se impôs com tanta força em nosso universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico. Nunca mostrou tantas verdades tão cruas; nunca nos mentiu tanto solicitando nossa credulidade; nunca proliferou tanto e nunca sofreu tanta censura e destruição. Nunca, portanto – esta impressão se deve sem dúvida ao próprio caráter da situação atual, seu caráter ardente –, a imagem sofreu tantos dilaceramentos, tantas reivindicações contraditórias e tantas rejeições cruzadas, manipulações imorais e execrações moralizantes. (p. 207)

Didi-Huberman usa a palavra *ardência*. Ela advém da metáfora do incêndio, cunhada por Walter Benjamin (1984, pp. 53-54), incêndio este que ocorre no momento do registro, ou seja, quando a “imagem toca o real”³³ (DIDI-HUBERMAN, op. cit., p. 206), atravessando-o para assim guardar seus “rastros” (idem, p. 215) – que, em uma interpretação nossa das palavras do autor, podemos associar ao que estamos chamando de *padrões de evidência*.

³³ *Quando as imagens tocam o real* é o título deste estudo de Didi-Huberman.

O fogo é a própria luz reveladora do real. A imagem arde no contato com o real. Ela “inflama-se e nos consome por sua vez”, escreve Didi-Huberman (idem, p. 206), indicando que, sem a imagem, pode-se permanecer na escuridão, e com ela, com o incêndio do véu que cobre o real, vem o desvelo, ou a revelação. Essa metáfora faz pensar que a imagem, como registro, não tem exatamente uma *função* reveladora, mas, por mais contraditório que possa parecer, “uma *disfunção*, uma enfermidade crônica” (ibidem, p. 207), à medida que traz à luz o que outrora permanecia na penumbra. Uma certa sensação de mal-estar, assim sendo, seria intrínseca à cultura visual, tão marcante na contemporaneidade, quando as imagens acessadas cumprem papel mimético, ou de representação artística. A ardência é o próprio paroxismo da imagem na arte. E “nunca”, ressalta Didi-Huberman (ibidem, p. 207), a imagem ardeu tanto.

Outra metáfora: o incêndio produz dilaceramentos, e estes, cinzas. É interessante notar que a reunião das cinzas produzidas no registro, ou seja, a montagem e a conformação de um arquivo, é feita com a junção desses detritos, ou sobras. As cinzas, ou os “rastros” do real (ibidem, p. 215), não deixam de ser *restos*. Por isso, faz sentido associar o momento de abundância de imagens a uma crise – causada justamente pela abundância. A crise da imagem, no mundo contemporâneo, tem a ver com o excesso – de registros, de incêndios, de cinzas.

Mas os restos, ou rastros, reavivam o real. Fazem isso, conforme Didi-Huberman, se houver “um lugar onde a cinza não esfriou”, um lugar “onde sua eventual beleza [da imagem] reserva um espaço a um sinal secreto, uma crise não apaziguada, um sintoma” (ibidem, p. 214). Ou seja, os rastros do real podem ser um sintoma de algo. O que remete a Kracauer (1988), que também usou a palavra “sintoma” (pp. 18-19) para referir-se às revelações contidas nas imagens dos filmes. Segundo Kracauer, mais especificamente, as imagens dos filmes podem conter sintomas do que há nas “profundas camadas da mentalidade coletiva” (idem, p. 18). Os *rastros do real*, podemos interpretar a partir disso, podem indicar, inclusive, aspectos dessas camadas da coletividade que não estão na superfície, ou seja, que vão além das aparências.

Pois, na contemporaneidade, esta época em que nunca a imagem ardeu tanto e na qual nunca houve tantos dilaceramentos, neste tempo em que somos bombardeados por imagens a todo instante, a própria produção incessante de rastros do real, nos filmes, pode ser um sintoma de algo. No caso, um sintoma de que a aproximação do real traduz uma vontade de acessá-lo – através do cinema.

Fruir o real é uma busca – como se simplesmente *viver o real* não fosse suficiente. Na década de 2000, essa busca se materializou em uma grande quantidade de documentários, especialmente de entrevistas, cada vez mais presentes na produção nacional. Na década de 2010, com a conformação de novas estratégias de acesso à fabulação, uma nova busca se desvelou. E acabou desvelando diversos outros personagens fabuladores, que em seus imaginários revelaram sonhos, afetos, desafios e aspirações muitas vezes compartilhados com as coletividades às quais pertencem.

Há aí outro paradoxo. Esses sentimentos todos, individuais ou coletivos, ou ambos, manifestam-se num processo, como acabamos de notar, de aproximação do real. A fabulação, no entanto, pode revelar-se uma fuga do real – a *imaginação* constitui sempre um processo em que, em alguma medida, dá-se a *desrealização*. A própria construção de um imaginário, segundo Christian Metz (1972), em uma narração ou representação, demanda primeiramente um distanciamento do *hic et nunc* (“aqui e agora”) para que, depois, no âmbito da subjetividade, configure-se uma nova realidade. São dois momentos. Inicialmente, afasta-se do real. Em seguida, cria-se uma realidade – necessariamente irreal, criada. Criar realidades constitui o próprio processo de libertação inerente à fabulação de que fala Guimarães (2001), referenciando Deleuze & Guattari: “fabular é liberar a vida lá onde ela é prisioneira” (p. 85). Quando essa libertação leva o imaginário a construir pontes entre presente e passado, casos de *Aboio*, *A falta que me faz* e *Girimunho*, pode-se concluir que estamos diante de um “sintoma” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 214; KRACAUER, 1988, p. 18) revelador da vontade de fuga na direção de um tempo que não é o atual, um tempo que já se foi e hoje só sobrevive na memória.

Aproximar-se do real, assim sendo, pode ser uma forma de fugir dele. Porque a aproximação se dá na direção da fabulação – que é libertadora.

E, se filmes como *Aboio*, *A falta que me faz* e *Girimunho* revelam vontades de fuga em direção ao passado, *O céu sobre os ombros* indica que se quer fugir em direção a um tempo que é indeterminado, mas que é, definitivamente, outro – porque não é associado ao presente. Os três protagonistas do filme de Sérgio Borges se apresentam com nomes que não são os de nascença (conforme os créditos do longa, Don Lwei era Edjucu Moio; Everlyn Barbin era Sarug Dagir; e Murari Krishna era Márcio Jorge) e, além disso, alcançam a satisfação com atividades transcendentais (Lwei escrevendo ficções; Murari meditando; Everlyn estudando a poesia clássica do romano Ovídio), portanto, reveladoras do desejo de acessar outras realidades que não as de suas vivências. O trio quer fugir, seja mudando o nome, seja criando essas outras realidades – as quais acessamos, como espectadores, a partir do compartilhamento de suas fabulações.

A libertação da vida “onde ela é prisioneira” (GUIMARÃES, 2001, p. 85) é uma constante nos três filmes analisados nesta pesquisa. Além da mudança de estratégia para acessar as fabulações, esses três filmes (e mais *Aboio* e mesmo *Andarilho*, que flagra três personagens em processo de afastamento em estradas que os conduzem às suas buscas, que podem ser interpretadas como escapismos) indicam que essas fabulações são reveladoras de vontades de fuga. Se voltarmos às perguntas de Omar (1978), às “perguntas que formam uma demanda, uma exigência que paira no ar, à espera de captação” (p. 415), podemos considerar que essa vontade de fuga era um sentimento que estava latente – e que foi capturado pelo cinema a partir da mudança de estratégia de aproximação do real liderada por filmes como os da *Teia* entre 2010 e 2012.

O sintoma que paira no ar é uma inadequação diante do presente. Sua estratégia de captura é observar a ação dos personagens fabuladores, em vez de entrevistá-los, como ocorria na tendência estabelecida antes desse período.

Essa captura, contudo, deu-se tanto a partir da vontade de acessar o real (movimento de aproximação) quanto, contraditoriamente, a partir de uma observação distanciada (movimento de afastamento). Foi ao ser posicionada mais ao longe que a câmera pôde registrar a vontade de fuga. Ao registrá-la, como forma de evidenciá-la, o plano acabou sendo alongado.

2.3.2. A presença accidental e a presença esvaziada

O plano foi se abrindo, de modo que o quadro saísse de detalhes para capturar mais contexto na relação entre personagem e espaço, e o corte foi sendo suprimido, de modo a distender o tempo fílmico e evidenciar a unidade espacial do registro. Esse processo, interpretemos assim, é uma resposta ao bombardeio de imagens da contemporaneidade, intensificado não só pelo cinema e pela TV, mas pela publicidade, pela obsessão pelos registros (em fotos, vídeos e *selfies* compartilhados) de dispositivos eletrônicos como *smartphones*. Afinal, conforme Comolli (2008), essa obsessão pelos registros se dá partir de uma “angústia contagiosa” (p. 27) que transforma o “comum social” em um “espetáculo” (p. 28). E o filme, que se constrói após o registro, distancia-se do espetáculo, prossegue o autor, “pondo em jogo o primado do real que parece cada vez mais necessário ao motor libidinal que faz girar as sociedades” (p. 29). Em outros termos, ao acúmulo contagioso de imagens os filmes respondem com arquivos imagéticos que interpretam o real, reavivando-o a partir do que restou de seus “incêndios” disfuncionais, na definição de Didi-Huberman (2012, p. 206). Dar mais tempo à fruição de um plano e mais espaço à percepção do que suas cinzas revelam é uma forma de chamar a atenção a uma imagem específica – distanciada, distinta dos registros espetaculosos do dia a dia.

Uma forma de entender como e por que a câmera foi se afastando para capturar a vontade de fuga, e os planos, se alongando para registrar essa vontade nas imagens, é evocar as tipologias do efeito de presença conforme elaboradas por Ramos (2008) – e vê-las materializadas nos filmes. Escreve o autor que a presença tem quatro tipos: aquela proporcionada por um “sujeito da câmera recuado” (p. 94), a que surge de um “sujeito da câmera agindo” (idem, p. 99), de um “sujeito da câmera encenando” (ibidem, p. 106) ou, por fim, de um “sujeito da câmera exibicionista” (ibidem, p. 111) – sendo o *sujeito da câmera* a própria circunstância em que uma tomada foi captada (independentemente de ter sido por meio de uma câmera operada por uma pessoa, por uma equipe ou mesmo por uma máquina, caso de drone, grua etc.).

Essas divisões não são estanques, o que significa que o sujeito da câmera pode estar recuado e, depois, encenando, ou tornando-se exibicionista, e tudo isso em uma mesma sequência. Entretanto, quando o procedimento de recuo é reiterativo, e sintomático de algo, caso dos filmes pós-2010, pode-se interpretar que constitui uma tendência. A tendência de acesso ao imaginário do personagem fabulador a partir não mais da entrevista, mas da ação – observada à distância para, assim, evidenciar a vontade de fuga a outro tempo.

A presença, nos filmes da tendência fabular brasileira pós-2010, é aquela produzida por um sujeito da câmera que resolveu *recuar* na sua observação. É uma presença que se instala, define Ramos,

na franja da onda do transcorrer, onde o evento da vida se cristaliza e figura a imagem. Conforme a onda do transcorrer vai estourando em acontecimento, pela ação, a agilidade do autor/diretor sujeito da câmera consiste em saber surfar no movimento do acontecer, compondo o filme na tomada (em sua abertura para a articulação narrativa e a posição espectral), dentro do corpo a corpo com o mundo. (ibidem, p. 95)

Saber surfar no momento do acontecer é estar na cena disposto a capturar o que houver mesmo que isso não esteja previamente planejado. É uma característica do sujeito da câmera recuado, segundo Ramos. Mas há dois sujeitos da câmera recuados, detalha o autor: o “esvaziado” (ibidem, p. 95) e o “acidental” (ibidem, p. 96). Esse último é aquele que se dispõe a absorver o imprevisível reagindo a ele de maneira ativa, como quem “interage com o acidente do transcorrer” (ibidem, p. 96) – procedimento que inclusive motivou o título de *Acidente*, de Cao Guimarães, rodado com a predisposição de capturar aquilo com o que a equipe deparou *acidentalmente* no set. Já o sujeito da câmera recuado esvaziado é aquele que, diferentemente disso, não intervém diante do que está sendo registrado, sendo passivo e tendo, assim, uma atuação “no limite da imagem puramente maquínica” (ibidem, p. 95).

Ora, se a câmera de *A falta que me faz* ainda contém semelhanças com a de *Acidente*, pois registram-se as reações do personagem fabulador, da equipe

e da própria câmera após, por exemplo, a interpelação de uma entrevistada, com *O céu sobre os ombros* o esvaziamento do sujeito da câmera e, conseqüentemente, do efeito de presença, é completo. A transmutação do espectador para o instante do registro passa a se dar com a discricção que esse recuo, cada vez maior, sugere. É um recuo progressivo: enquanto *Acidente* é radicalmente disposto a incorporar o acidental, *A falta que me faz* não deixa de revelar algum incômodo com ele – quando, por exemplo, em uma cena de entrevista com a personagem Valdênia, ouvem-se falas no extracampo e movimentos de câmera que buscam enquadrar, sem sucesso, quem está se manifestando, o que não se repetiria se a câmera estivesse mais afastada desde o princípio, podendo capturar as ocorrências por meio de um plano geral (que não era o caso). Sérgio Borges resolveu livrar-se desse tipo de incômodo, mantendo o controle ante os possíveis acidentes: passou a registrar somente a ação, com a câmera posicionada a uma maior distância, resultando em uma presença totalmente esvaziada – o que se repetiu em *Girimunho*.

2.3.3. O espaço e a unidade espacial evidenciada

O alongamento dos planos, fenômeno paralelo ao afastamento da câmera, pode ser relacionado à própria busca pelas revelações da fabulação – que evidenciam a reiterada vontade de fuga do vivido por parte dos personagens fabuladores. Mas também pode ser analisado à luz do princípio de preservação da unidade espacial do registro, afinal, o novo enquadramento do personagem e de seu entorno, em planos mais abertos, gerais, que substituem os primeiros planos e os planos de detalhes, visa justamente a repensar essa relação do Outro com o lugar que ele habita – seja Currealinho, Belo Horizonte, São Romão ou os ambientes da serra gaúcha visitados em *Morro do Céu*, do Recife de *Avenida Brasília Formosa*, do sertão de *O grão*. Evidenciando a unidade espacial do registro, ou seja, não desfragmentando-o para depois promover uma reunião

de planos curtos na mesa de montagem, os filmes repensam, também por meio dessa escolha, essa relação personagem-espço que está no cerne da tendência estabelecida no Brasil na virada da década de 2010.

Em meio à proeminência de imagens da contemporaneidade, com o bombardeio a que somos submetidos pelo cinema, pela publicidade, pelas telas de computadores e *smartphones*, pela fragmentação do real, os olhares são invariavelmente apressados. É ainda mais difícil se deter em alguma imagem específica – para assim capturar, nela, as “coisas normalmente não vistas”³⁴ (KRACAUER, 1997, p. 46). E é, assim, tão mais difícil capturar ambiguidades e metamorfoses reveladoras das múltiplas faces características da fabulação. Faz sentido concluir que estender o plano leva o observador a se deter sobre uma imagem específica – para, nela, capturar o não visto que carrega essas revelações.

Para acessar essas imagens criadoras de novas relações a partir da observação, desviando o olhar do bombardeio contemporâneo e deter-se em algo específico para além da rapidez do cotidiano, é preciso tempo. É preciso que o registro tenha sua unidade espacial evidenciada, diferenciando-se assim dos fragmentos visuais dispersos e dos olhares apressados que eles demandam. O plano alongado é o diferencial. É o que dá esse tempo para que se capturem as revelações de instâncias para além de conceitos pré-estabelecidos.

O plano longo preserva a unidade espacial do registro porque é na continuidade estabelecida entre um plano e outro, via montagem, que um realizador indica a relação tempo-espço em uma diegese. De acordo com Burch (2015), há “três tipos de relação espacial” entre um plano e o que o segue (p. 29). Um deles “indica continuidade de espço, com ou sem continuidade de tempo”, e os outros dois, diferentes “descontinuidades” (idem, p. 29). Não é necessário, aqui, explicitar o que distingue os três tipos; basta afirmar que toda e qualquer relação estabelecida entre um plano e o que o segue remete à fragmentação, ou seja, quando há corte, o espço se mostra obrigatoriamente partido. Portanto, quando o corte é suprimido, a relação entre planos subsequentes se constitui “respeitando a unidade espacial do acontecimento no

³⁴ No original, “*things normally unseen*”.

momento do registro” (BAZIN, 2014, p. 92). Alongar o plano, conseqüentemente, significa criar uma representação que molda a diegese minimizando o processo de desrealização inerente à construção do imaginário. Explica André Bazin: “a ruptura [o corte] transforma uma realidade em sua mera representação imaginária” (idem, p. 92). Sem essa ruptura, ou seja, sem dispersar os elementos do real para depois reuni-los na montagem, a narrativa “reencontra a realidade” (ibidem, p. 93). No cinema brasileiro pós-2010, reencontrar a realidade é, de algum modo, transpor as distâncias entre a objetividade da imagem, com a visão do Eu, e a subjetividade nela contida, com a imaginação do Outro.

Bazin chega a apontar que “certas situações só existem em termos cinematográficos quando sua unidade espacial é evidenciada” (ibidem, p. 94) e que certas ficcionalizações “só ganham sentido quando o real é integrado ao imaginário” (ibidem, p. 94). Nos filmes nacionais dessa tendência pós-2010, que trabalha com fabulações vinculantes entre os personagens e os lugares que eles habitam, essa integração do real ao imaginário se impõe como um elemento-chave. Alongar o plano é, também, uma forma de minimizar a desrealização.

Quando trabalha nesse sentido, o cinema faz jus ao *status* de “mais realista das artes” (ibidem, p. 294), conforme definição de Bazin, que ressalva, contudo, que os filmes “partilham a sina comum [às demais linguagens artísticas] que é não poder apreender o real inteiro, que lhes escapa necessariamente por algum lado” (ibidem, p. 294). A renúncia às qualidades inimitáveis do documento autêntico pode ser uma *sina*, conforme a expressão baziniana, mas os recursos utilizados para aproximar-se desse documento estão postos, indica o autor, desde Robert Flaherty, nos anos 1920, e, principalmente, com os filmes neorrealistas realizados na Itália a partir da segunda metade da década de 1940 e durante a década de 1950 – contextos e produções que, nesse sentido, também podem ser associados aos filmes aqui analisados.

Burch (op. cit.) chama a atenção para o fato de que o espaço diegético divide-se em dois (p. 37) – o que está dentro e o que está fora de quadro. A sugestão de vínculo entre o personagem e seu entorno pode se dar a partir de elementos que estão nessas duas instâncias. Também nesse sentido o

alongamento do plano muda essa relação espacial, pois, com a fragmentação do registro, havia diversos planos, ou seja, diversas composições de quadro-fora de quadro, e, com a desfragmentação, ou seja, com a supressão do corte, há uma estabilização: mesmo que personagens entrem e saiam da tela, e mesmo que a câmera se movimente, o quadro permanece, com suas sugestões contínuas de elementos dentro e fora da composição. A percepção do que está dentro e do que está fora não precisa ser refeita após cada corte.

Burch ainda usa o termo “quadro vazio” como um recurso usado pelos cineastas para “introduzir o espaço fora da tela” e, assim, “torná-lo concreto” (ibidem, p. 46). O quadro vazio é composto de elementos que necessariamente estavam, anteriormente, fora da tela – e, por isso, são introduzidos, tornados concretos. São também necessariamente imagens do espaço ao qual, presume-se, está relacionado o personagem – ou quem estivesse em quadro anteriormente. Exemplares dessa definição são os planos dos rochedos de Curalinho que, em *A falta que me faz*, são inseridos, via montagem, em meio às entrevistas. Esses planos, no filme de Marília Rocha, são vinculantes: apresentam um espaço (a paisagem serrana do lugar) como a indicar que é nele que estão inseridas as personagens entrevistadas. Em *O céu sobre os ombros* e *Girimunho*, quando a tendência da observação da ação está em processo posterior de consolidação, não há mais esse tipo de inserção – assim como não há mais entrevistas. Sérgio Borges, Clarissa Campolina e Helvécio Marins Jr. decidiram afastar a câmera e alongar o plano e, nesse procedimento, incorporar o lugar onde ocorre a ação à composição sem que fosse necessário recorrer a uma inserção na montagem. Entorno e personagem estão, agora, formando uma unidade espacial. Antes já faziam parte do mesmo espaço, mas seu vínculo era apenas sugerido – pela união de fragmentos curtos. Com os filmes analisados neste estudo, o vínculo é efetivamente mostrado. É o “quadro vazio” (ibidem, p. 46) sendo incorporado à imagem, agora única. Trata-se de um aspecto fundamental da nova relação entre os personagens e os lugares em que eles vivem – nos quais fabulam e dos quais revelam querer fugir.

Outro elemento marcante nesse processo de busca pela unidade espacial do registro é a profundidade de campo – que também passou a ser usada por

vários cineastas, em vários filmes, a partir de *A falta que me faz*, afinal, antes, em longas já associados à tendência inaugurada com o longa de Marília Rocha, mas ainda distintos dela, como *Aboio* e *Andarilho*, ainda havia a incorporação de experimentos visuais que conformavam uma fotografia nem sempre naturalista e, sob certos aspectos, referenciada na tradição de experimentalismos do vídeo. Um longa-metragem importante nesse processo é *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, 2010), diário de viagem que intercala imagens do sertão nordestino com entrevistas com personagens fabuladores, que, no âmbito da ficção, transformam-se em interlocutores de um protagonista-narrador criado pelos cineastas. Essas imagens são capturadas em diversos suportes (vídeo digital, Super-8, até fotografias), conformando uma construção visual diversa e não naturalista. É um filme no meio do caminho entre o documentário de entrevistas e o drama que se afastou para observar a fabulação à distância, pois apresenta ambas as situações, como um híbrido delas – e, da mesma maneira que *Aboio* e *Andarilho*, ainda aposta em um visual repleto de filtragens e com profundidade de campo bastante limitada.

Embora desenhe-se plasticamente a partir de uma paleta prateada, *A falta que me faz* já tem uma fotografia naturalista e, em consonância com essa característica, com planos dotados de grande profundidade de campo. *O céu sobre os ombros* e *Girimunho* aprofundam essas características: ao afastarem radicalmente a câmera e, nesse afastamento, enquadrarem personagem e espaço em unidade, ambos aumentam a profundidade de campo da imagem.

Rodado em várias localidades do Nordeste, *Viajo porque preciso, volto porque te amo* também é significativo porque mostra o processo de passagem do encontro com o Outro para além do documentário – gênero que seria deixado de lado nos filmes seguintes a *A falta que me faz*, notadamente *O céu sobre os ombros* e *Girimunho*. Ainda há entrevistas no filme de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes (e também em *A falta que me faz*), porém, na mudança para o registro capturado durante a observação da ação, a *mise en scène* se alterou. *Viajo porque preciso, volto porque te amo* ilustra essa mudança em processo.

Figuras 28 e 29 – O Outro na ficção: personagens de *Viajo porque preciso, volto porque te amo*.



Fonte: reproduções de cópia digitalizada do filme / acervo próprio.

Há assertividade, anterioridade e um tipo de efeito de presença nos documentários pré-2010, e outro, após a mudança registrada nos filmes desse ano. Com a câmera afastada, mais profundidade de campo e, conseqüentemente, “esvaziamento” (RAMOS, 2008, p. 95), a presença se modifica. E, também, o espaço – agora com sua unidade evidenciada.

Os planos gerais capturados a uma distância suficiente para inserir os personagens de maneira orgânica nos lugares que eles habitam se tornaram recorrentes mesmo em ambientes fechados, o que é perceptível, por exemplo, nas sequências internas (de casas, templo, sala de aula, escritório de *telemarketing*) de *O céu sobre os ombros*. Se *A falta que me faz* e, sob certo aspecto, *Andarilho*, *Aboio* e *Viajo porque preciso, volto porque te amo* são filmes que escancaram o processo de mudança, *O céu sobre os ombros* é afirmativo da mudança consolidada também por conta dessa reiteração: as sequências internas, em uma repetição do que acontece nas externas, são formadas por enquadramentos de longe, que facilitam a percepção do lugar em que se está como um todo e, conseqüentemente, da inserção do personagem nesse lugar.

Há outros exemplos, vários deles, de filmes lançados na mesma época do longa de Sérgio Borges – como a comprovar a abrangência da tendência aqui abordada, que tem nos filmes mineiros analisados três exemplos modelares, mas que inclui produções de outros realizadores, coletivos e Estados do país.

Em *O grão* (Petrus Cariry, 2010), a família de sertanejos que protagoniza o filme é apresentada, nas primeiras cenas – compostas predominantemente de planos longos –, sendo enquadrada dentro de sua casa desde a parte externa, de modo que podemos observá-los se movimentando de um cômodo a outro sem que seja necessário recorrer ao corte. Em *Os monstros* (Guto Parente, Pedro Diógenes, Luiz e Ricardo Pretti, 2011), assiste-se a uma performance do flautista da banda formada pelos quatro músicos-diretores e, simultaneamente, vê-se a circulação de pessoas pela plateia entre a câmera e o palco. Em um plano só. Tomado à distância. Plano esse que dura toda a execução da música.

Nesses dois filmes, o olhar do espectador tem liberdade para vagar por entre a cozinha, a mesa e a sala, no caso de *O grão*, e por entre o público, as mesas e o instrumentista, no caso de *Os monstros*. Os detalhes não são arbitrariamente apresentados pelo *close-up*; precisam ser capturados pelo próprio espectador. As próprias atmosferas das cenas, como um todo, adquirem outras feições graças à manutenção da unidade espacial – em *O grão*, há um silêncio que indica incomunicabilidade e, em *Os monstros*, uma solidão melancólica que fica ressaltada conforme a música é executada e se notam o esvaziamento do bar e alguma falta de atenção de seus frequentadores.

Em *Morro do Céu* (Gustavo Spolidoro, 2011), a câmera observadora acompanha um garoto da localidade homônima da serra gaúcha afastando-se ou aproximando-se alternadamente. Quando ele está na sala de aula ou em cômodos de sua casa, incluindo o porão, o cineasta com frequência opta por um olhar à distância, de fora, ampliando a profundidade de campo. Seus planos não são tão estendidos, mas o procedimento é semelhante: registra-se o personagem fabulador circulando pelos espaços aos quais ele está vinculado com um distanciamento suficiente para que se apreenda o seu imaginário a partir de um olhar vinculante entre ele e esses espaços.

Já em *Avenida Brasília Formosa* (Gabriel Mascaro, 2011), sobre as rotinas de moradores de um bairro do Recife, esse jogo de afasta-aproxima ganha outro componente, igualmente marcante em *O céu sobre os ombros*: a câmera fixa, posicionada sobre uma superfície sólida, sempre que a observação ressaltar, em

vez do detalhe, o contexto de uma ação. É outro elemento da tendência pós-2010 que se verifica de maneira reiterada em diversos filmes: para ter tempo de observar, e depreender as ambiguidades e metamorfoses daqueles personagens em seus vínculos com os lugares observados, a câmera para de realizar os movimentos nervosos típicos dos filmes da época em que o vídeo digital, com suas câmeras portáteis e, por isso, manuseáveis com facilidade, eram recorrentes. O equipamento pode continuar sendo portátil, mas é sistematicamente estabilizado como a indicar que o olhar do observador pode passear pelo plano geral em busca dos detalhes daquela composição. Também esse aspecto surge como resposta ao que havia antes (pré-2010): a captura da imagem se dá de modo a permitir condições de observação detalhada das relações entre os personagens e os espaços habitados, condições estas postas, além da supressão do corte, pela eliminação de movimentos que porventura distraíssem o olhar e a possibilidade de, a partir dele, identificar as revelações dessas relações.

Figuras 30 e 31 – O grão: sem corte e sem movimento, a câmera fixa observa prolongadamente integrantes da família circularem pelos cômodos de sua casa simples.

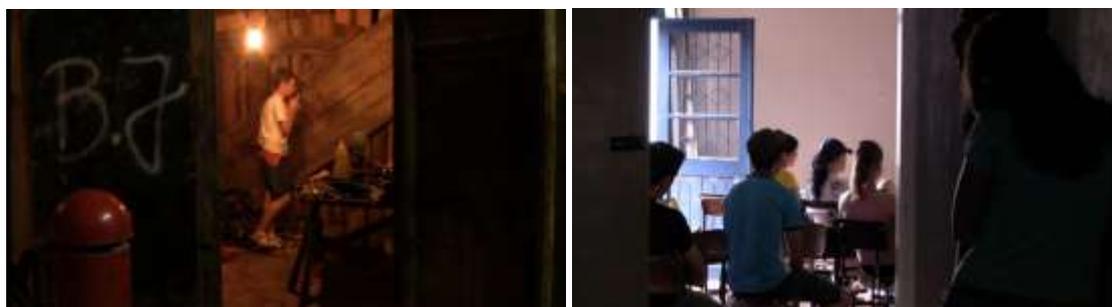


Figuras 32 e 33 – Os monstros: com um zoom discreto como único movimento de câmera, o flautista toca, pessoas na plateia circulam e o espectador absorve com vagar o ambiente do bar.



Fonte: reproduções de cópias digitalizadas dos filmes / acervo próprio.

Figuras 34 e 35 – Morro do Céu: no jogo de afasta-aproxima, a ação em ambientes fechados é observada de fora, com profundidade de campo, sugerindo uma unidade espacial na relação personagem-lugar.



Fonte: reproduções de cópia digitalizada do filme / acervo próprio.

Filmes lançados logo em seguida à consolidação dessa tendência repetiram esses procedimentos, mesmo que em sequências isoladas – o que é sinal, mais do que de a afirmação dessa tendência, da confirmação de que esses procedimentos se tornaram referenciais na cinematografia do país.

É o caso de *Esse amor que nos consome* (Allan Ribeiro, 2013), que conta a história de uma dupla de encenadores que ocupa um casarão no centro do Rio de Janeiro. Nesse longa-metragem lançado no circuito um ano após *Girimunho* e três após *A falta que me faz*, a câmera distanciada, posta sobre uma superfície fixa, e o plano alongado, que sugere a observação vagarosa, surgem em meio à narrativa justamente em momentos em que os diálogos aprofundam as revelações sobre a fabulação dos dois personagens – como acontece quando eles refletem sobre sua condição de artista, sentados à mesa de jantar, ou quando ensaiam suas coreografias com energia, desvelando a capacidade de transcender, com movimentos do corpo, para além da banalidade do dia a dia.

Da mesma forma, em *Histórias que só existem quando lembradas* (Júlia Murat, 2013), a câmera, que já se movimentava com alguma cautela em quase todas as sequências da narrativa, radicaliza esse ritmo lento parando por mais tempo e assentando-se sobre uma base fixa para observar uma de suas protagonistas, a padeira idosa de uma localidade do interior fluminense, quando ela senta em um banco de pedra da varanda para tomar um café com o parceiro.

Figuras 36 e 37 – Esse amor que nos consome (à esquerda) e Histórias que só existem quando lembradas (à direita): filmes lançados em 2013 que repetem procedimentos de relação personagem-espaço afirmados com a tendência estabelecida pelos filmes mineiros pós-2010.



Fonte: reproduções de cópias digitalizadas dos filmes / acervo próprio.

Allan Ribeiro, Clarissa Campolina, Gabriel Mascaro, Gustavo Spolidoro, Guto Parente, Helvécio Marins Jr., Júlia Murat, Marília Rocha, Pedro Diógenes, Petrus Cariry, Sérgio Borges, Luiz e Ricardo Pretti: os realizadores cujos procedimentos podem ser vinculados à tendência estabelecida no cinema brasileiro em 2010 estavam todos em seus primeiros longas-metragens – no máximo, caso de Marília Rocha, no terceiro filme. Todos estrearam no longa neste século XXI. O que permite vinculá-los, também, à ascensão das novas gerações, que se iniciaram na realização em meio à profusão das escolas superiores e de festivais de cinema no Brasil, fenômenos por sua vez paralelos ao estabelecimento do vídeo digital no país. Suas estreias na realização, no âmbito do longa-metragem, deram-se em meio ao grande intercâmbio entre produtores e cineastas verificado de Norte a Sul, sobretudo durante a década de 2000 – que por sua vez ocorreu de maneira concomitante ao incremento no acesso à informação, via internet, incluindo os próprios filmes que, outrora excluídos do mercado tradicional, estavam até então inacessíveis.

A tradição mineira, vinculada à exploração do vídeo na arte, pode ter colaborado para que esse Estado tenha se destacado nesse contexto, afinal, foi usando o vídeo digital que esses realizadores, em geral, puderam chegar ao longa. Mas o que mais chama a atenção é o que os personagens fabuladores apresentam, a partir dessa nova forma de aproximação do Outro, com as devidas

negociações inerentes ao processo. É pelo que há nas fabulações que os filmes realizados em Minas Gerais se impõem como exemplares dessa tendência.

É por desvelarem uma vontade recorrente de fuga do tempo vivido que eles se destacam em meio a esse cenário, que é, como se pode ver, prolífico, tanto pela quantidade de filmes existentes quanto pelas suas procedências.

2.4. Aproximação e fuga para um outro tempo

Já havia indícios da vontade de fugir antes de 2010, em *Acidente* e, sobretudo, em *Aboio* e *Andarilho* – todos mineiros. *Acidente* vislumbrava relações efêmeras dos personagens com o espaço habitado como se o tempo atual não fosse suficiente para estabelecer raízes, o que *Aboio* confirmava com um discurso que recorria ao passado para entender como os personagens vinculavam-se aos lugares em que viviam. *Andarilho* era, desde o título, um filme sobre o desgarramento, que tinha a errância e seus vínculos particulares – efêmeros por natureza – como tema. Com as idiosincrasias que os tornavam inclassificáveis, vinculados de modo flexível aos seus entornos, os andarilhos de Cao Guimarães caminhavam por não se sabe onde, em caminhos que se desconhecia o fim, num ensaio sobre a infinitude do espaço e as relações de pertencimento nesse contexto.

Em *A falta que me faz*, o que se evidencia é a própria efemeridade das personagens diante da natureza histórica e carregada de memórias de seu entorno – há uma relação de pertencimento entre as garotas fabuladoras de Currealinho e aquela serra repleta de rochedos, mas o que moldou essas paisagens habitadas por elas foi construído em uma história que evoca um passado remoto. Os sonhos, afetos e recalques das garotas são particulares, porém, coincidem entre si, desvelando uma coletividade – que, de algum modo, vincula-se a essas paisagens, mesmo que seja um vínculo efêmero, estabelecido simplesmente porque elas passam suas vidas ali.

Em *O céu sobre os ombros*, tudo é ainda mais particularizado – as diferenças dos três protagonistas são tão grandes que, em si, constituem um tema do filme: Sérgio Borges parece afirmar o quanto é possível ser distinto em um mesmo espaço. O trio anda por cenários que não coincidem, mas que integram o mesmo contexto (Belo Horizonte). Sua fuga é da identidade original (com as trocas de nome) e também de uma opressão do cotidiano (eles querem acessar outros tempos, Lwei falando em suicidar-se e escrevendo ficções, Murari meditando e Everlyn estudando a obra de Ovídio, autor que viveu na Roma Antiga, entre 43 a.C. e 18 d.C.). Os *sintomas* de inadequação diante do presente estão postos – em revelações que a narrativa apresenta por meio dos registros de fabulações que são mostradas, e não relatadas por meio de entrevistas.

Em *Girimunho*, as fabulações da protagonista, Bastú, constituem uma porta para a reelaboração de sua relação com a imaterialidade de outros tempos que não o vivido. A câmera se aproxima para uma negociação que vai desvelar um fantasma específico (a ausência do marido morto) e outro, de um espectro maior, que paira sobre sua existência e que, aos poucos, revela-se ser o sertão mítico no qual ela vive. Naquela cidadezinha à beira do Rio São Francisco, as rotinas são banais, mas o imaginário transcende a vida material – vinculando-a a esse espaço carregado de lendas, desafios, afetos e aspirações, em última instância, coletivos. Bastú fabula para sair da vida ordinária do presente. E *Girimunho*, que tem como ponto de partida o seu luto, associa essa fuga à morte. Diferentemente de *A falta que me faz* e *O céu sobre os ombros* (e aproximando-se, nesse aspecto, a *Aboio* e *Andarilho*), a finitude é o *leitmotiv*.

Em qualquer um dos outros filmes já citados cujos procedimentos de algum modo os alinham a essa tendência (*O grão*, *Morro do Céu*, *Avenida Brasília Formosa*, *Os monstros*, *Esse amor que nos consome*, *Histórias que só existem quando lembradas*), mas predominantemente nos três analisados nesta pesquisa, a câmera registra reiteradamente ações rotineiras – Lwei cozinhando, Everlyn estudando, Bastú deitada à rede, as cinco meninas de Currealinho dançando, lavando roupas, jogando conversa fora. É uma forma de apontar que a fabulação pode conduzir a outro tempo, mas parte de um presente palpável. Há inadequação com o tempo vivido, mas este é inescapável.

Havia indícios de fuga também em filmes de entrevista dos anos 2000, ou mesmo antes, basta lembrar da aspirante a cantora de *Boca de lixo*, um filme de 1994. A diferença é que, em 2010, os cineastas – mineiros, sobretudo – descolaram-se de convenções do documentário, principalmente a entrevista, afastando a câmera e passando a observar a ação para, assim, capturar fabulações que ressaltam o desejo de transcendência possível apenas com a fuga da palpabilidade do cotidiano. A fabulação é possível com uma aproximação – que advém do afastamento. Nesse paradoxo, cria-se uma ponte imaginária, que liga o dia a dia do registro a outro tempo, que pode ou não ser o passado.

Quando fabulam, Bastú, Everlyn, Lwei, Murari e as cinco jovens de Currálinho como que adentram outro mundo, que é menos opressivo, e no qual há mais possibilidades de ser alegre e otimista. Marília Rocha parece ter percebido essa porta aberta para a felicidade ao reagir à fabulação em meio ao processo de construção do filme, inserindo planos de detalhes, filmando o aparecimento do sol em meio ao inverno de suas cinco personagens. Nos longas seguintes, Sérgio Borges, Clarissa Campolina e Helvécio Marins Jr. filmam como quem já sabia de antemão dessa dualidade entre a insuficiência do presente e as idealizações utópicas reveladas pela fabulação: ao deixarem de incorporar o acidente e aprimorar o esvaziamento, eles conseguiram capturar imagens nas quais essas pontes imaginárias se estabelecem mais claramente.

Essas pontes são as próprias ambiguidades dos personagens fabuladores. A reconstrução dessas ambiguidades cinematograficamente, produzindo imagens que as revelam, indica o realismo dos longas-metragens dessa tendência pós-2010 aqui abordada. São filmes que devolvem o real, em forma de imagens, restituindo o seu sentido – capturado com a observação da ação. Trata-se de uma tendência fabular, que, pelo caráter revelador dos filmes que a integram, é também uma tendência realista. Por isso, podemos considerar, a tendência aqui estudada é *realista-fabular*.

Xavier (2005) chamou o realismo configurado a partir da teoria de Kracauer de “revelador” (p. 67) justamente por isso: o cinema é uma “instância privilegiada de produção de respostas” ao desafio que é “produzir experiências

aptas a fornecer o retorno ao mundo concreto, a provocar a reativação da percepção direta e vivida dos eventos” (idem, p. 69). Em *A falta que me faz*, *O céu sobre os ombros* e *Girimunho*, retornamos ao mundo concreto em sua potência reveladora do que há nas “profundas camadas da mentalidade coletiva” (KRACAUER, 1988, p. 18) – que, no caso, conforma-se em um desejo de fuga da opressão do vivido rumo a outro tempo, utópico, idealizado.

Ter o cinema como uma instância de produção de “respostas”, conforme Xavier (op. cit., p. 69), também vai ao encontro do que escreveu Omar (1978) quando apontou que produzir filmes é responder às “perguntas que formam uma demanda, uma exigência que paira no ar, à espera de captação” (p. 415). Se Perrault e Rouch abriram um caminho de busca dessas respostas na fabulação, porque “fazendo de conta, ficamos mais perto da realidade”, como Rouch afirma durante o filme *Mosso mosso*, *Jean Rouch comme si*, podemos sustentar que Marília Rocha, Sérgio Borges, Clarissa Campolina e Helvécio Marins Jr. fizeram algo semelhante a partir do mesmo princípio – e, assim, estabeleceram no cinema brasileiro da virada da década de 2010 uma tendência realista-fabular representativa de aspectos marcantes da sociedade na qual estamos inseridos.

Características específicas de como essa tendência realista-fabular se apresenta em *A falta que me faz*, *O céu sobre os ombros* e *Girimunho* serão vistas no próximo capítulo, ao procedermos a análise desses três filmes.

3. ANÁLISE: OS FILMES DA TENDÊNCIA

3.1. Apontamentos metodológicos

A aproximação do Eu mudou na passagem dos filmes de entrevista para aqueles nos quais o Outro é registrado em ação. A distância da câmera observadora aumentou, de modo que o registro pudesse capturar a intriga materializada, e não mais inventada pelo personagem fabulador. Essa estratégia é por si só reveladora de inquietações fundamentais para a elaboração do discurso. Entretanto, embora em geral recaia principalmente sobre o realizador o papel de responsável por essa elaboração, deve-se ressaltar que o discurso, nos filmes aqui abordados, advém da negociação entre equipe e personagens, negociação esta que busca evitar os apagamentos – o que significa que o papel do Outro é igualmente fundamental na construção estética que se vê na tela.

Deve-se levar em conta o que o diretor quer demonstrar, portanto, mas nunca admitir essa intenção como hegemônica. O discurso, na tendência realista-fabular do cinema brasileiro pós-2010, tem natureza heterogênea.

Além disso, ao ser lançado ao mundo, esse discurso se potencializa, adquirindo novos sentidos conforme o olhar que é direcionado a ele. As imagens sempre podem conter algum tipo de revelação, mesmo que já tenham sido analisadas antes – o que indica, portanto, que “a análise de um filme é interminável” (AUMONT e MARIE, 2004, p. 39). É por isso que, por mais que a estratégia estética tenha sido elaborada por um cineasta, uma equipe ou um coletivo, em conjunto com o personagem, o que vai se levar em conta, aqui, são as revelações contidas exclusivamente nas imagens, com suas tramas interpretativas estabelecidas e restabelecidas no olhar que se lança a elas.

Porque, em última instância, as imagens de um filme são independentes das intenções prévias à sua elaboração. As imagens de um filme têm vida própria – são reavivadas a cada agrupamento, “dilaceramento” ou

“manipulação”, bastando que, nelas, tenham sobrevividos “lugares onde sua eventual beleza reserva um espaço a um sinal secreto, uma crise não apaziguada, um sintoma” (DIDI-HUBERMAN, 2012, pp. 207-214).

A busca, na análise fílmica que se segue, é por esses sintomas.

Um detalhe é que o olhar aqui direcionado a essas imagens também deve considerar aquilo que está presente no processo de negociação entre o Eu e o Outro, porém, excede a sua moldura, restando ausente do quadro. É que há informações no âmbito do extracampo fundamentais para entender a negociação e o que resultou dela – a nova conformação da relação personagem-espaço. Há a voz de Marília Rocha e demais integrantes da equipe em *A falta que me faz*, que falam mas não são vistos; há as panorâmicas de *O céu sobre os ombros*, que passam por algum elemento da cena e depois o abandonam, tirando-o de quadro, sem, no entanto, tirá-lo da realidade diegética; há o olhar perdido da protagonista de *Girimunho* para um sertão cujo fim não é alcançado pela lente. Serão considerados, na análise, elementos que integram todos os “segmentos do campo” (BURCH, 2015, p. 37) para além da “pirâmide imaginária” (idem, p. 37) formada pelo olhar espectral, ou seja, aquilo que se faz presente mesmo não estando no quadro nem no que, presume-se, seja a sua continuação espacial (a pirâmide imaginária), incluindo aí o segmento “atrás da câmera” (ibidem, p. 37) – afinal, parte dos negociadores (o Eu) está nessa posição, e sua presença muitas vezes é perceptível, inclusive pelas reações em meio à fabulação, que incluem reenquadramentos e movimentos de câmera.

A estratégia metodológica de aproximação às imagens leva em conta esse tensionamento que escancara a volubilidade do discurso. Os “sintomas” (DIDI-HUBERMAN, op. cit., p. 214) que buscamos estão inevitavelmente atrelados a essa volubilidade. Porque advêm da negociação.

A análise vai observar, portanto, aspectos inerentes à negociação. A partir do discurso que as imagens dão a ver, vamos olhar para cada um dos três filmes observando movimentos e atitudes, tanto do Eu quanto do Outro, que se mostram determinantes para a configuração e a reconfiguração desse discurso, durante o processo, no sentido de potencializar as revelações que as imagens

contêm. É importante ressaltar que o processo recém-referido não está restrito às filmagens: as escolhas no momento da montagem e também a construção visual, que inclui da seleção dos cenários a eventuais efeitos fotográficos de pós-produção, também estão entre os movimentos e as atitudes fundamentais para a conformação do discurso e, por isso, serão igualmente observados.

A referência, para a efetiva constatação das mudanças no processo, será sempre o que veio antes, do ponto de vista cronológico, no seguinte sentido:

- Ao abordar *A falta que me faz*, vamos analisar como a entrevista começou a ser deixada de lado em prol da captura da intriga mostrada, e não inventada, e como, para isso, instaurou-se a observação da ação, constatando diferenças formais para com filmes lançados anteriormente e já citados nesta pesquisa – os de Cao Guimarães (*Andarilho*, sobretudo) e da própria Marília Rocha (*Aboio*), além de títulos realizados no âmbito do *DOCTV*;
- Ao abordar *O céu sobre os ombros*, vamos analisar como a observação da ação, agora já substituindo por completo a entrevista, captura a intriga a partir do afastamento e do consequente esvaziamento do sujeito da câmera e, em função disso, insere o personagem no espaço que ele habita de maneira diferente daquela vista em *A falta que me faz*;
- Ao abordar *Girimunho*, vamos analisar de que modo essa reinserção no espaço modifica a relação do personagem fabulador com o lugar que ele habita de forma a aprofundar o recurso da câmera observadora da ação, instaurada em *O céu sobre os ombros*.

É nesse sentido que a consolidação da tendência realista-fabular pós-2010 no cinema brasileiro se deu essencialmente *em processo*: *A falta que me faz* registrou procedimentos diferentes do que fora visto filmes anteriores, assim como *O céu sobre os ombros* registrou procedimentos diferentes de *A falta que me faz* e *Girimunho* registrou procedimentos diferentes de *O céu sobre os ombros*. A tendência se moldou pelos filmes e ao longo deles, inclusive no ato de realização (que registrou reenquadramentos e outras mudanças executadas

em meio à fabulação, como reação a esta), porque suas características estão inexoravelmente ligadas às negociações entre o Eu e o Outro.

A análise será concentrada em uma sequência de cada filme, sequência esta considerada exemplar dessas mudanças de procedimentos. Serão, assim sendo, três sequências, uma de cada um dos três longas-metragens. Para escolhê-las, foram levadas em conta a duração dos planos, o enquadramento (a saída de planos mais fechados para o plano geral) e demais elementos da linguagem que tenham atuado para reconfigurar as relações entre o Eu e o Outro e, sobretudo, entre os personagens e os espaços que eles habitam – e, assim, potencializar as revelações contidas nas imagens. Como essas reconfigurações se evidenciam a partir de registros que em geral mantêm sua unidade espacial, com a recorrência à fragmentação do corte apenas para a inserção de planos isolados e mais curtos, serão destacadas sequências com planos alongados obtidos com a câmera observadora cada vez mais distante (e esvaziada).

Bazin (2014) associa a intensidade da imagem à distensão do tempo fílmico – que é obtida com a manutenção da unidade espacial do registro, ou seja, sem as elipses advindas dos cortes. É como procederemos aqui: olhando para toda a narrativa, buscaremos as imagens potencialmente intensas – por isso, também, há a predileção pelas sequências compostas de planos longos.

Didi-Huberman (2010), por sua vez, associa a intensidade das imagens à sua forma – ou “geometria fundamental” (p. 243), na qual penetramos tornando carne nosso olhar e, assim, estabelecendo a presença que é inerente à fruição. *Estar na imagem*, portanto, em uma transmutação que configura o próprio efeito de presença, é uma intenção da análise. É esse estado que nos fará tomar (e tornar-nos) parte do discurso, atualizando-o com o nosso olhar, e, assim, conseguindo depreender dele as suas potenciais revelações.

As imagens intensas, no entanto, só se deixam revelar em seus significados para a conformação da dramaturgia do filme a partir do conjunto que compõem com as demais imagens. É por isso que, embora a concentração em uma sequência, será necessário recorrer a outros trechos em alguns pontos da análise. É só a inter-relação de recortes temporais do interior de cada

narrativa que permitirá alcançar certas revelações das relações estabelecidas – que por sua vez evidenciam o processo de mudança em curso.

Ao fim do olhar para cada um dos três filmes, a análise se concluirá com um novo olhar, desta vez de conjunto para o trio, vislumbrando esse processo de mudança, já estabelecido, a partir do *distanciamento* (agora do pesquisador), em busca de uma interpretação do todo que as três partes conformam. Se Aumont e Marie (2004) defendem que a análise fílmica se faz decompondo o todo de um filme para depois recompô-lo interpretando-o, aqui nos permitiremos decompor a tendência realista-fabular pós-2010 em suas três partes fundamentais (*A falta que me faz*, *O céu sobre os ombros* e *Girimunho*), com as respectivas evidências que levaram à sua conformação, para, ao final, recompô-la interpretando-a.

Esse olhar de conjunto, que atualiza o que se vê à medida que reinterpreta as imagens reunindo-as em um coletivo para além do que seus discursos indicavam individualmente, é um olhar emancipatório, conforme Rancière (2012b), para quem o ato de interpretar está atrelado a uma ação (de quem olha): “olhar também é agir. [...] Ao observar, selecionar, comparar, interpretar, [...] participa-se da performance artística refazendo-a à sua maneira” (p. 17). Sob certo aspecto, é o que faz os filmes serem vetores infindáveis de sentido, pois a interpretação que reaviva as imagens acaba por reescrevê-las, dotando-as de novos significados. Isso ocorre, segundo Rancière, porque as imagens dos filmes contêm outras em si: elas têm como que “uma pele descolada da superfície, que substitui as aparências da semelhança e dribla as táticas do discurso que quer fazê-la expressar uma significação” (RANCIÈRE, 2012a, p. 18). O ato de olhar, assim sendo, produz um novo discurso. E, por isso, ele é por si só revelador. O que se quer propor aqui é esse novo discurso. Se há um outro encontro do Eu com o Outro, indicado pelas mudanças vislumbradas em *A falta que me faz*, *O céu sobre os ombros* e *Girimunho*, há também um outro tipo de encontro do espectador (e do pesquisador) com as imagens desses filmes. O sentido resulta daí.

Já será possível interpretar o que a decomposição-recomposição indicou filme a filme, mas ficará mais claro que mudanças de discurso ocorreram ao final, com o olhar de conjunto sobre o processo como um todo. Porque o que ocorreu

em *A falta que me faz* ressoou em *O céu sobre os ombros*, e o que ocorreu em *O céu sobre os ombros* ressoou em *Girimunho*. E tudo isso só se atualiza se olhado a uma distância que permite reunir esses filmes-fragmentos de um todo. É o que será feito a seguir, em etapas – primeiro filme a filme, depois com a efetiva reunião desse todo que é a tendência realista-fabular pós-2010.

3.2. *A falta que me faz*

O Outro é múltiplo no terceiro longa-metragem de Marília Rocha: a narrativa de *A falta que me faz* acompanha o dia a dia de cinco garotas de Curalinho (Alessandra, Paloma, Priscila, Toca e Valdênia) intercalando entrevistas com elas e sequências de observação da ação, nas quais as personagens interagem entre si ou executam tarefas rotineiras, indo a festas, conversando para passar o tempo com mães, filhos e amigas, descontraindo à beira de um rio, de uma barragem e dos penhascos serranos da região de Diamantina. Elas não narram histórias de revisita ao passado, como os vaqueiros de *Aboio* e o personagem-título de *Acácio* – um etnólogo que estudou costumes antigos dos povos remotos de Angola. Mas seu vínculo com outro tempo que não o presente é inexorável, tanto pela reiteração dos planos que apresentam ao espectador esse lugarejo de características geográficas e históricas marcantes³⁵ quanto pelo desejo de fuga que elas revelam quando fabulam diante do Eu.

O enquadramento que as põe a fabular diante de fundos como os paredões de rochas quartzíticas e a montagem que insere imagens desses paredões em meio à fabulação são o que Kracauer (1997) chama de “propriedades técnicas da linguagem”³⁶ (p. 28) – em *A falta que me faz*, essas

³⁵ A mineração na região, polo de extração de pedras como o diamante, teve seu auge nos séculos XVIII e XIX, deixando marcas na paisagem – marcas estas ressaltadas pela fotografia de *A falta que me faz*, que registra as personagens andando em meio às montanhas rochosas, banhando-se na barragem construída para a mineração e dando entrevista ante esses cenários.

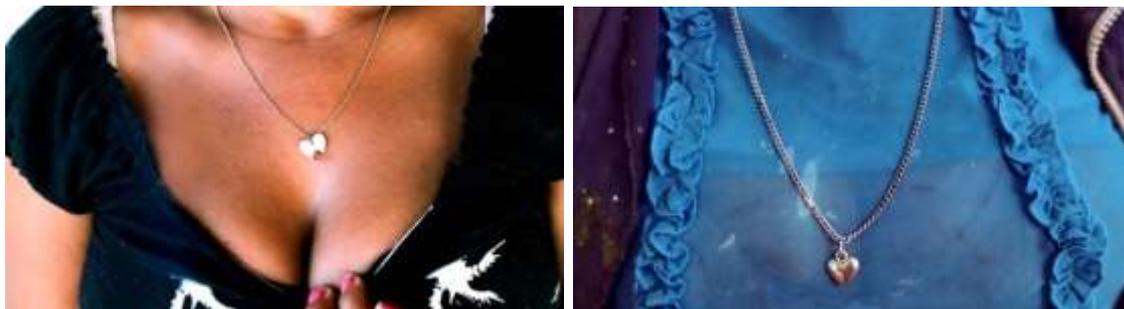
³⁶ No original, em inglês, “*technical properties of the medium*”.

propriedades são usadas de modo a estabelecer o vínculo entre as personagens e o espaço que elas habitam, com suas memórias e o imaginário coletivo construído ao longo dos anos. Mas há um tema predominante na narrativa: os relacionamentos amorosos. Marília Rocha deixa isso claro desde o princípio, iniciando o filme com planos estáticos de partes dos corpos das jovens, decotes, braços, ombros, uma perna tatuada e gargantilhas com pingentes em formato de coração, que reaparecem em diversos desses planos, indicando, por meio desse ícone associado ao amor, algo que as une além de habitar o mesmo espaço.

É aí que está a importância da entrevista na conformação da estrutura do filme: há observação da ação e comentários visuais ao longo dos 85 minutos da narrativa, porém, a revelação das perspectivas e aspirações das meninas de Currallinho surgem quando elas relatam histórias amorosas que estão vivendo ou já viveram – e fazem isso sentadas à frente da câmera, respondendo às perguntas formuladas pela cineasta e sua equipe. São as entrevistas que moldam o eixo que estrutura a trama, evidenciando seu tema central – aquele que leva o espectador a conhecer melhor esse Outro múltiplo de *A falta que me faz*.

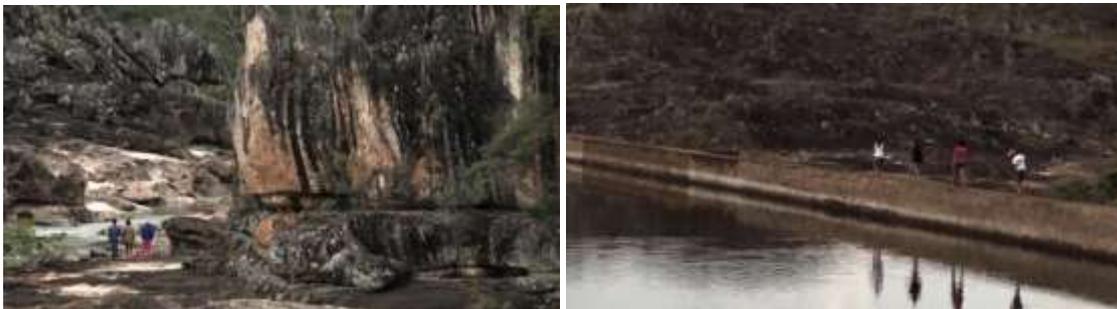
Uma questão que surge é por que, então, Marília Rocha não compôs o filme essencialmente de entrevistas, deixando de lado a observação da ação. O que responde essa dúvida é a própria resposta ao “dilema genuíno” (KRACAUER, op. cit., p. 213) inerente ao registro: na entrevista, ela registraria apenas o relato e, conseqüentemente, a *intriga inventada*; com a observação da ação pontuando a trama, pôde também trabalhar com a *intriga mostrada*.

*Figuras 38 e 39 – Duas das primeiras imagens, estáticas, do filme:
fotos de garotas com pingentes de coração sobre o peito.*



Fonte: reproduções de cópia digitalizada do filme / acervo próprio.

Figuras 40 e 41 – Planos gerais de observação da ação, vinculando as personagens ao espaço que elas habitam: os paredões de rochedos locais (à esquerda) e uma caminhada pela barragem de Curralinho (à direita).



Fonte: reproduções de cópia digitalizada do filme / acervo próprio.

3.2.1. O esgotamento da entrevista

A sequência escolhida para a análise se inicia aos 13'20". É uma entrevista com a personagem Valdênia. Em primeiro plano, a vemos falando, sem corte, até os 14'38", quando, aí sim, a montagem quebra a unidade temporal para inserir o registro de uma ação – dois homens trabalhando em uma obra em outro cômodo da mesma casa enquanto conversam com Priscila, outra das cinco protagonistas, sobre o mesmo tema abordado na conversa com Valdênia: o suicídio decorrente de frustrações em algum relacionamento. A observação dos movimentos e do diálogo desses dois com Priscila dura até os 16'10", quando há novo corte e voltamos a ver Valdênia, desta vez a partir de uma câmera móvel, que lentamente sai de um plano fechado que mostra suas mãos postas sobre a mesa para, subindo pelo blusão de lã branca que ela veste, reencontrar o seu rosto, em um plano mais fechado – um *close-up*. Esse movimento dura 20 segundos, findando aos 16'30", quando voltamos a um plano estático, parecido com aquele que deu início à sequência, aos 13'20", porém, um pouco mais afastado. A câmera, agora, está enquadrando Valdênia, mas distanciando-se dela de modo a conseguir capturar, além da personagem que concede entrevista,

também e simultaneamente a ação que ocorre ao lado dela e no cômodo atrás dela – a cozinha. Assim, pode-se ver, ao fundo, a passagem de um dos homens que trabalham na obra, e depois o outro. É igualmente possível enquadrar Priscila e Toca, outras das cinco protagonistas, quando estas se aproximam de Valdência em meio à entrevista, para fazer interações com ela, e ainda outras pessoas que passam por perto da entrevistada, incluindo uma criança, filha de alguma das protagonistas da narrativa. Até a sequência terminar, aos 19'10", não há mais movimento de câmera. O plano final, portanto, dura dois minutos e 40 segundos. Imóvel, posicionada sobre uma base fixa, mais afastada, na comparação com o começo do registro da conversa com Valdência, a câmera captura a entrevista com a personagem e, ao mesmo tempo, observa o seu entorno. Observa o que ela sugere em sua fala, ao chamar outras garotas para fazerem acréscimos ao seu depoimento, ou mesmo os movimentos que acontecem de maneira paralela, sem relação direta com o que ela está dizendo. Há entrevista, mas há também observação da ação, tudo simultaneamente, tudo em torno de Valdência, conforme as revelações de sua fabulação – conforme ela responde às perguntas de Marília Rocha, conforme chama suas amigas a interagir, conforme conduz a reflexão a partir dos questionamentos do Eu.

Figuras 42, 43, 44 e 45 – O enquadramento de Valdência no início da sequência (a partir de 13'20"); o plano de observação da ação inserido em meio à entrevista, que mostra Priscila (de bermuda branca) e dois homens conversando sobre o mesmo tema (suicídio por amor) na mesma casa (a partir de 14'38"); a volta da câmera à Valdência, primeiro para registrar detalhes de sua mão e subir pelo seu corpo (a partir de 16'10"); e, depois, reenquadrá-la a uma distância maior (a partir de 16'30"), que possibilita observar a ação em torno dela ao mesmo tempo em que transcorre a entrevista (dos 16'30" aos 19'10").





Fonte: reproduções de cópia digitalizada do filme / acervo próprio.

A entrevista de Valdênia começa com a seguinte questão, proferida pela diretora: “fala a verdade, você acha que alguém se mata por amor?”. É que, na sequência anterior, Toca e Alessandra estavam diante de um pôr do sol, mostrando-se divididas entre o compromisso de ir à missa (sinal da presença da religião em suas vidas) e a vontade de ficar ali, relaxando e compartilhando um conhaque com Priscila (sinal, em contrapartida, da proximidade do profano). Nessa conversa despretensiosa sobre aspectos de seu cotidiano banal, Toca e Alessandra revelaram que Valdênia havia dito, certa vez, que se enforcaria se Derley, seu então namorado, a abandonasse. “Vou mostrar para aquele desgraçado. Vou enforcar aqui”, contou Alessandra, apontando para um lugar do extracampo localizado nas proximidades. As duas amigas, então, riram da atitude extrema da outra. “Que é isso? De onde que vou me matar só por causa de um homem?”, perguntou, retoricamente, Alessandra. “Eu ri demais, gente”, complementou Toca, desdenhando da ameaça da amiga e, de alguma forma, naturalizando o anúncio dessa sua atitude extrema.

Afinal, alguém se mata por amor? À pergunta de Marília Rocha, Valdênia também responde rindo. “Ah, não sei, não. Deve matar. Ah, deve matar.” Em seguida, a entrevistada grita: “se mata por amor, não se mata, Priscila?”. Ao que, fora de quadro, na cozinha ao fundo – que ainda pouco aparece na imagem –, Priscila responde, em tom igualmente alto para se fazer ouvir: “mata. Minha filha, só eu já tentei umas três vezes. Mas não deu, não”. Valdênia gargalha: “Priscila tentou”. É um riso de nervoso, talvez não levando tão a sério as tentativas, talvez indicando uma desvalorização da vida – naquele lugar, daquele jeito que elas

vivem. Valdênia prossegue: “Priscila tomou comprimido; a irmã dela, Deisiene, parou no hospital; minha prima tomou água sanitária”. A diretora pergunta por quê, e a resposta é direta: “por amor. Porque o namorado largou dela, uai”.

Valdênia mais uma vez questiona outras pessoas que não estão no quadro, mas que se fazem presentes naquele ambiente: “ô, Zorro, você já tentou se matar alguma vez?”. A voz masculina, em uma das raras vezes em que é ouvida em todo o filme, sentencia: “nunca tentei, mas, quando for, vai ser para valer mesmo”. Zorro é um dos dois homens da obra que está sendo realizada em outro cômodo que não a sala onde Valdênia está, nem a cozinha de onde se ouve Priscila. Há um momento de introspecção, com a entrevistada baixando cabeça e sussurrando, para si mesma: “se matar...”. Marília Rocha valoriza esse momento, capturando o silêncio e esse sussurro durante alguns segundos para só depois, com o primeiro corte da sequência, inserir os dois homens em cena. Vemos os dois trabalhando, em uma imagem que cobre um diálogo ao fundo, diálogo este entre Valdênia, Toca e a diretora, no qual ouve-se o relato de que um homem se enforcou após estuprar a enteada e a namorada – “deve ter pesado na consciência”, comenta Valdênia. Há um posicionamento marcante de Marília Rocha, que decide “ilustrar” esse relato com a imagem de dois homens da comunidade – uma das raras imagens, se não a única em toda a narrativa, nas quais veem-se figuras masculinas. E é justamente quando uma das protagonistas conta sobre um caso de violência doméstica cometida por um homem.

É um comentário visual de Marília Rocha – um indício de que, mais do que a intriga relatada em meio à entrevista de Valdênia para a diretora, ela almeja a intriga mostrada – pelas protagonistas em suas interações com outras pessoas.

“Vocês não valem nada, mas eu gosto de vocês”, cantarola Priscila³⁷ nesse plano no qual aparece junto aos dois homens na obra, agora oferecendo um café a eles. Essa frase descontraí o ambiente, ao mesmo tempo em que os insere na conversa. O que eles fazem é comentar o suicídio do estuprador – da mesma forma que as personagens mulheres: rindo. “A moda em Diamantina, agora, é se matar com corda no pescoço”, um dos dois diz. Eles bebem café. Fumam um

³⁷ Referência ao forró *Você não vale nada (mas eu gosto de você)*, de Dorgival Dantas.

cigarro em uma rápida pausa no trabalho. Todos dão risada. As protagonistas sabem que eles não valem nada, mas gostam deles. As jovens mulheres de Currálinho tentam se matar por eles. Eles se enforcam depois de estuprá-las. Há um novo silêncio carregado de tensão antes do novo corte, agora para as mãos de Valdênia passeando delicadamente sobre a toalha clara com motivos florais, unhas pintadas de cor-de-rosa claro. O movimento lento da câmera leva o espectador a fixar-se em detalhes do corpo e do figurino da personagem – o blusão de gola alta com um furo à altura do peito, o boné vermelho e branco sobre o cabelo que é naturalmente crespo mas que ali se mostra alisado. São comentários visuais por sobre a entrevista – esgotada porque apenas sugere a invenção da fabulação, e não a apresenta, materializada.

Esses comentários são reveladores da atenção que a câmera de Marília Rocha entrega à personagem. Na verdade, afeição, mais do que atenção, afinal, a mesma Valdênia, recordemos, já no ato final de *A falta que me faz* (em outra sequência, já citada nesta dissertação), diz cogitar convidar a diretora para ser a madrinha da criança que ela está esperando – sinal da proximidade estabelecida entre elas. Quando a cineasta se posiciona *ao lado* de suas personagens, trazendo homens à cena justamente para ilustrar um relato de opressão que acomete as mulheres daquele contexto, está ressaltando essa afeição. Está comunicando *estar junto* delas. Quando ela se mostra inquieta dando *zoom out* na câmera para poder capturar a ação para além da entrevista, faz todo o sentido lembrar essa afeição. Porque, conforme Kracauer (1997), é “só o envolvimento pessoal que nos torna aptos a perceber” certos aspectos da realidade potencialmente visível³⁸ (p. 212). É o envolvimento pessoal que instiga os cineastas a irem além do registro do transcorrer do mundo e, interferindo nesse transcorrer, introduzirem a ação dramática a esse registro.

O movimento seguinte de Marília Rocha, ao afastar a câmera, saindo do primeiro plano na direção de um plano mais aberto, é justamente em busca da observação da ação para além do relato de sua entrevistada, movimento este

³⁸ A frase original está neste trecho: “*confined, by definition, to the rendering of our environment, it misses those aspects of potentially visible reality which only personal involvement is apt to summon*”.

realizado *durante* esse relato. É importante observar que se trata de uma reação: há homens presentes, e eles se inserem naquele imaginário que estamos acessando por meio da entrevista; porém, se ficássemos restritos à entrevista, apenas com aquele enquadramento inicial, mais aproximado da entrevistada, não os veríamos e não veríamos, ainda, as interações deles com as personagens. A observação da ação, mesmo que não ilustre exatamente o que se está dizendo (Marília Rocha não inseriria uma imagem de estupro seguido de suicídio), está ilustrando esse imaginário do qual o estupro seguido de suicídio faz parte. Com a inserção deles em cena – e com o registro de algumas de suas palavras sobre o tema, inclusive. A fabulação indicou a presença masculina do imaginário da protagonista, e a câmera foi atrás deles, mostrando-os de fato, para que não surgissem apenas por meio do relato da entrevistada.

Mesmo que Marília Rocha não tenha deixado a entrevista completamente de lado – ela reenquadrou Valdênia e inseriu planos ilustrativos em meio à fabulação, mas voltou a entrevistá-la nos últimos dois minutos e 40 segundos dessa sequência –, fica escancarada a limitação desse recurso no registro da intriga. Só com entrevista, a presença masculina seria totalmente diferente nessa sequência e, conseqüentemente, na narrativa como um todo – embora, o fato de ser um filme que tem os relacionamentos como tema central ateste, os homens são parte fundamental do imaginário do quinteto de protagonistas.

Se, portanto, o comentário visual com a inserção das figuras masculinas havia se mostrado um primeiro indício de que o *dilema genuíno* ganharia uma resposta diferente por parte da cineasta, esse posterior afastamento da câmera, que permitiu, nos dois minutos e 40 segundos finais da sequência, registrar a ação, revelou-se um passo decisivo para superar as limitações da entrevista.

Em *Aboio*, Marília Rocha havia reagido de outra maneira diante da fabulação de seus personagens. Na sequência em que, nesse filme, vaqueiros compartilham histórias e cantos em torno de uma fogueira, ela mantém a câmera em um plano ainda mais próximo de seus entrevistados. Insere comentários visuais que, ao contrário daqueles de *A falta que me faz*, parecem querer ressaltar a transcendência daquele imaginário: enquanto no filme sobre as

garotas de Curralinho sua intenção é vinculá-las àquele lugar e àqueles homens, em *Aboio* ela recorre às inserções que indicam que aquela intriga inventada tem referenciais menos palpáveis – planos da Lua cheia, do fogo estilizado em chamas que parecem borrões na tela escura, do próprio entrevistado olhando para o céu como quem não consegue vislumbrar, materialmente, aquilo que descreve. Também não há afastamento da câmera; tudo ocorre em primeiro plano, inclusive quando dois vaqueiros usam seus chapéus de couro como caixa de ressonância enquanto entoam juntos a história de um famoso cordel, o *ABC*, que narra a saga fantástica de um boi brabo “incapturável” chamado Pedro Veneno (uma história, de fato, difícil de materializar em imagens naturalistas).

Figuras 46, 47, 48 e 49 – Em Aboio, o vaqueiro dá entrevista e, em meio à fala, há a inserção de sua imagem olhando para o céu. Logo em seguida (abaixo), ele e um parceiro cantam, e a inserção, agora, é a de um borrão que faz referência à fogueira em volta da qual eles estão.



Fonte: reproduções de cópia digitalizada do filme / acervo próprio.

Invariavelmente, em *Aboio*, Marília Rocha ilustra a fabulação com a inserção de imagens não naturalistas (ela trabalha, nesse filme, ora com granulação muito ressaltada, ora com Super-8, ora com preto e branco ou

filtragens buscando indicar tratar-se de imagens de um passado remoto), demonstrando recorrer à ação que vai além da entrevista não com uma intenção de registrar a intriga materializada, mas apenas buscando fortalecer o caráter transcendental dos relatos. Há uma diferença clara quando, em *A falta que me faz*, a diretora recorre à observação que, além de registrar atos do presente, comunica algo sobre as relações ali estabelecidas, como se quisesse flagrar essas relações, materializando-as em imagens. Em ambos os filmes, evoca-se o passado. Mas, se em *Aboio* esse passado surge como algo imaterial, perdido no olhar do personagem fabulador quando este vislumbra o céu, em *A falta que me faz* o tempo pretérito é palpável: está no cenário por onde as protagonistas circulam, inclusive mostrando-as incorporando-o em suas idiossincrasias – quando, por exemplo, a câmera se afasta para indicar que a paisagem histórica moldada desde mais de dois séculos atrás está como que engolindo-as.

Essa diferença de procedimento também existe na comparação com os filmes de Cao Guimarães. Em *Acidente* e *A alma do osso*, o formato da entrevista já se revelava insuficiente para alcançar o drama contido nas relações entre personagem e espaço habitado – tanto que as conversas entre o Eu e o Outro são entremeadas com silêncios e a observação dos cenários visitados, devidamente registrados em planos gerais das paisagens. Em *Andarilho*, mesmo nas longas sequências de entrevista, a câmera já se afasta em busca do esvaziamento, além de complementar o registro com a observação da ação (a estrutura do filme é basicamente formada por entrevistas seguidas do distanciamento da câmera para observar a rotina do personagem que acabara de fabular, como a ilustrar, ou materializar, a sua fabulação). Contudo, a relação formal entre os planos obedece a uma lógica essencialmente sensorial. Este é o diferencial: os filmes de Cao Guimarães e *Aboio* escancaram o esgotamento da entrevista ao buscar alternativas para o registro por meio da observação da ação que vai flagrar a intriga materializada, mas, ao fazerem uso das “propriedades técnicas da linguagem” (KRACAUER, 1997, p. 28), especialmente a fotografia repleta de filtros e texturas e a montagem que segue a lógica sensorial, conformam dramaturgias rarefeitas. Assim, a intriga, mesmo que materializada, ainda soa como inventada. Só que, graças a essa lógica de aplicação das

propriedades técnicas da linguagem, inventada mais pelo Eu do que pelo Outro – porque reflete o processo de mentalização do Eu em sua interpretação do encontro com o Outro, mais do que a própria imaginação desse Outro.

Kracauer usa os termos “prevalência das relações formais” e “prevalência da realidade mental”³⁹ (idem, p. 207) ao caracterizar filmes que se moldam em uma montagem que evidencia interpretações dos realizadores sobre determinados contextos. Segundo o autor, as relações formais estabelecidas na montagem refletem uma mentalização do próprio realizador, que interpreta o real observado. É a forma que restaura o sentido daquele contexto visitado por diretor e equipe. Ocorre que, conforme a observação da ação vai sendo incorporada à entrevista, esse sentido adquire outra característica – porque está moldado em imagens que contêm a intriga; que a mostram, e não a relatam. Se, em filmes como os de Cao Guimarães e *Aboio*, as relações formais entre os planos seguem essa lógica sensorial, sob certo aspecto ensaística, em *A falta que me faz* a lógica passa a ser outra: a interpretação de Marília Rocha (sua mentalização) leva a relações formais que indicam intrigas bastante específicas, objetivas (as frustrações amorosas das garotas, sua reação extrema diante disso ao falar em suicídio), e não abstratas, subjetivas (as relações entre as pessoas e a estrada, em *Andarilho*, ou entre os vaqueiros e a tradição secular de seu ofício, em *Aboio*, ou ainda a solidão humana, em *A alma do osso*). Tanto nos longas de Cao Guimarães quanto em *Aboio* e *A falta que me faz*, é o recurso à ação que mostra a intriga e, assim, faz as imagens reestabelecerem a realidade física como esta se apresenta na natureza (levarem-na à “redenção”⁴⁰, conforme Kracauer [ibidem, p. 300]). Em *A falta que me faz*, no entanto, a forma está a serviço de especificidades das vidas das cinco personagens fabuladoras de Currelino – o que leva a uma montagem menos abstrata. Não estamos mais diante de um filme de dramaturgia rarefeita, sensorial – Kracauer usa como exemplo de longa com “prevalência das relações formais” *Berlim: a sinfonia de uma capital* (Walter Ruttmann, 1927) (ibidem, p. 207) –, mas, agora sim, diante de um filme que restitui

³⁹ No original, em inglês, “prevalence of formal relationships” e “prevalence of mental reality”.

⁴⁰ No original, “the redemption of physical reality”.

a materialidade física do real a partir do “ressurgimento da trama”⁴¹ (ibidem, p. 211), com seus conflitos especificados pelo registro da intriga. É uma diferença entre a estrutura poética (o ensaio sobre a solidão humana de Cão Guimarães em *A alma do osso*) e da prosa (a rotina comezinha de cinco garotas de Currálinho segundo Marília Rocha). Para capturar o drama, ambas buscam algo além do registro do transcorrer do mundo – no entanto, dando passos distintos.

Está nessa diferença de procedimento que faz ressurgir a trama – para além da mentalização dos realizadores –, a primeira característica mais notável da tendência realista-fabular do cinema brasileiro pós-2010.

Figuras 50 e 51 – No filme de Cao Guimarães, o andarilho dá entrevista e depois é observado caminhando e descansando à beira da estrada, em um processo semelhante de afastamento da câmera para a observação da ação, porém, a partir de planos encadeados de modo mais abstrato, na comparação com A falta que me faz.



Fonte: reproduções de cópia digitalizada do filme / acervo próprio.

A entrevista se esgotou porque ela passou a remeter mais ao cineasta do que ao personagem, ou seja, mais ao Eu do que ao Outro, além do fato de que, com o plano fechado e o foco sobre as perguntas e respostas, a verbalização do personagem tomava conta da cena, desprezando os gestos e atitudes – inclusive os silenciosos – que o plano geral poderia capturar. Além disso, concentrada na relação entrevistador-entrevistado, a câmera deixava de capturar traços das relações entre o personagem e seu entorno, aí incluídos os outros personagens e

⁴¹ No original, “re-emergence of the story”.

o próprio espaço habitado. Ao chamarem a atenção para essas limitações do formato, Lins e Mesquita (2008) notaram que um primeiro movimento para construir a representação do Outro para além da entrevista se deu na direção de “formas mais plásticas, numa tendência documental contemporânea que dialoga com a videoarte” (p. 29), para, depois, construir narrativas que mostram objetivamente “a rotina invisível dos personagens” (p. 31). As autoras associam esse primeiro movimento a *Estamira* (Marcos Prado, 2006), e, o segundo, a um trecho de *À margem da imagem* (Evaldo Mocarzel, 2008) no qual se vê o personagem, após ter assistido às imagens do filme, reclamar por não ter aparecido nessa sua rotina invisível – que vem a ser ir de casa em casa, pedir comida, ser humilhado (trata-se de um sem teto)⁴². Ora, é algo semelhante ao que constatamos nos filmes de Cao Guimarães, com sua associação às formas plásticas (primeiro movimento de saída da entrevista), e, depois, em *A falta que me faz*, com seus registros de ações rotineiras das jovens de Currálinho. Seguindo o que Mocarzel não fez – e que foi reclamado pelo seu próprio personagem –, Marília Rocha deu o passo inaugural de uma nova tendência no cinema nacional.

“Teria sido o caso de abandonar ou matizar a metodologia centrada em entrevistas, nesse caso insuficiente, em privilégio de uma postura de observação filmada do cotidiano” (idem, p. 31): é assim que Lins e Mesquita interpretam a reclamação do personagem de *À margem da imagem*, indicando o que faltou ao filme. Trata-se de uma observação, como estamos notando, que pode ser associada ao que fez Marília Rocha durante a realização das entrevistas de *A falta que me faz*, pois seu movimento de saída desse recurso se deu no *set*, em meio à realização do projeto, na direção dessa observação da ação cotidiana.

E, sim, é o caso de usar *entrevistas* no plural: a diretora repetiu o procedimento em outros momentos da narrativa de *A falta que me faz* – revelando inquietações semelhantes às já aqui descritas, ainda que reagindo de maneiras nem sempre idênticas. Observemos rapidamente duas outras sequências que indicam outros tipos de reação, complementando assim a

⁴² Em *À margem da imagem*, vemos uma série de registros de entrevistas e, ao final, uma sequência em que os personagens entrevistados assistem a esses registros e os comentam – em novas entrevistas realizadas pelo diretor no último ato da narrativa.

análise que estamos fazendo da sequência de entrevista com Valdênia ao escancarar, de formas complementares, o esgotamento desse formato.

A primeira delas é a sequência seguinte à da entrevista com Valdênia, portanto, inicia-se aos 19'10": desse ponto até os 30'20", Marília Rocha resolve só observar a ação, justamente de atividades rotineiras do quinteto (pintar as unhas, vender bijuterias), culminando com o registro de uma conversa entre as personagens, conversa esta filmada sem que a diretora tenha proferido perguntas (pelo contrário: só observado), na qual elas novamente naturalizam episódios de violência masculina, rindo após o relato de uma agressão sofrida por Priscila. A cineasta tem uma presença distinta na cena, mostrando a intriga que, na sequência anterior (a da entrevista com Valdênia), havia sido inventada. A correlação entre as duas sequências é evidente pelo tema tratado – ambas falam de violência contra a mulher e opressão masculina; a primeira a partir da entrevista (intriga inventada), que se revelou insuficiente, tanto que Marília Rocha inseriu comentários visuais em meio ao depoimento, além de reposicionar a câmera, afastando-a em busca do registro da ação ao redor da entrevistada; e a segunda a partir da observação da ação (intriga mostrada), na qual fica claro como essas questões (violência contra a mulher, opressão masculina) são parte do dia a dia das protagonistas, sendo inclusive naturalizadas no relato.

A segunda sequência que, complementando a análise da entrevista de Valdênia, reitera o esgotamento desse formato, se dá entre os 46'20" e os 52'50". É uma sequência de entrevista com Priscila, que é focalizada com a câmera imóvel, em plano médio, mas aberto o suficiente para enquadrar os morros ao fundo por inteiro (ampliando o alcance da lente nos "segmentos" do espaço [BURCH, 2015, p. 37] e, assim, vinculando a figura ao fundo). Priscila é instigada a falar, primeiro sobre a briga que ela e Valdênia tiveram (motivada por um namorado), depois sobre a "má fama" de Alessandra na comunidade – dois temas que incomodam a entrevistada. Priscila reclama que, quando a mulher engravida, "casamento desanda", e que o povo não perdoa mãe solteira – caso de Alessandra. Revela-se tão incomodada que, enquanto fala, coleta pedras do chão e as arremessa com força contra a água. A câmera está mais interessada nesse gesto do que em sua expressão facial, tanto que a enquadra de lado, em alguns

instantes sequer permitindo que vejamos todo o seu rosto: o que a lente parece estar em busca é a ação de seu corpo, e não as palavras que sua boca profere. A inconformidade da entrevistada para com a moral opressora daquela sociedade está melhor descrita nessa sua atitude enérgica de jogar pedras (a intriga mostrada) do que em suas palavras (a intriga inventada). Seu desajuste social está escancarado em seu gestual – e as palavras são meros acessórios para demonstrar essa condição. Em sua fabulação, a personagem está revelando seu desconforto com o presente e, conseqüentemente, uma vontade de fuga – mesmo que diga que não saberia como viver em outro lugar que não Currealinho, o que, em última instância, escancara sua falta de perspectivas: a felicidade utópica dificilmente será alcançada, naquele lugar ou fora dele, até por isso não adianta sair dali. A câmera captura esse desconforto concentrando-se na ação – ainda que durante a entrevista. É mais uma evidência do esgotamento desse formato.

Comolli (2007) indica que a fabulação revela a personagem nas “ambigüidades” e “metamorfoses” desveladoras de suas “múltiplas faces” (pp. 127-128). Marília Rocha parece ter identificado essa revelação na ação, mais do que na entrevista. Por isso, recorreu a esse tipo de registro. E o que seu filme desvela são personagens com um sentido de inadequação – que foi mostrado, mais do que inventado pelo relato, a partir de uma atitude da personagem (o Outro), influenciada pelo encontro com a cineasta (o Eu).

Figuras 52 e 53 – Priscila na sequência em que é entrevistada (entre 46’20” e 52’50”), sendo enquadrada de perfil, para que vejamos mais seu gestual do que suas palavras (à esquerda), e as cinco personagens reunidas, falando sobre a agressão a Priscila (na sequência entre 19’10” e 30’20”) e sendo observadas pela câmera sem que haja perguntas da diretora (à direita).



Fonte: reproduções de cópia digitalizada do filme / acervo próprio.

3.2.2. Uma nova presença

A consequência mais clara da incorporação da observação da ação, com o afastamento da câmera que sai do primeiro plano buscando reenquadrar a personagem em meio à entrevista – o que ocorre na sequência de entrevista de Valdênia –, é uma substancial mudança no efeito de presença.

A presença, lembremos Ramos (2008), é garantida por imagens que, graças à sua “transparência” (p. 84), permitem uma sensação de “atravessar a figura na imagem e, assim, tocar a circunstância da tomada” (idem, p. 84). É o sujeito da câmera, conforme o autor, o responsável pelo registro. Na entrevista, ele incorpora o que Ramos chama de “acidente” (ibidem, p. 96), absorvendo o imprevisível como quem “interage com o acidente do transcorrer” (ibidem, p. 96). Marília Rocha não faz outra coisa quando, após elaborar perguntas para Valdênia, movimenta sua lente reagindo às respostas da personagem, tentando reenquadrá-la – procedimento que a diretora adota na primeira parte da sequência em que Valdênia se põe a falar, em primeiro plano, sobre suicídio por amor (dos 13’20” até os 14’38”). O corte para a observação da ação de Priscila com os dois homens que estão trabalhando em uma obra em outro cômodo da casa quebra a unidade temporal do registro e permite que outro sujeito da câmera se instale quando, a partir dos 16’30”, voltamos a ver Valdênia, agora em plano levemente mais afastado. Desse ponto até o fim da sequência, aos 19’10”, a câmera é posta sobre uma superfície fixa e deixa de reagir ao que a entrevistada revela. Marília Rocha até reage, pois segue perguntando, muitas vezes instigando Valdênia a completar o que havia dito antes. Mas a câmera não mais se movimenta. Fica totalmente parada. Está ali para ouvir a personagem e, agora, paralelamente, imóvel, observar a ação ao redor e atrás dela.

Instala-se, assim, o sujeito da câmera que, além de recuado, ao dispensar o acidente, caracteriza-se como “esvaziado” (ibidem, p. 95). Dado que as tipologias do sujeito da câmera determinam as diferenças da mediação que incide sobre o efeito de presença experimentado pelo espectador (ibidem, p. 94),

pode-se concluir que a nova presença, quando a tendência realista-fabular se instala no cinema nacional com *A falta que me faz*, é uma *presença esvaziada*.

A sequência de entrevista com Valdênia, assim sendo, é exemplar da afirmação dessa tendência porque, diferentemente de filmes anteriores que já haviam indicado o esgotamento do recurso da entrevista, como *Aboio* e os longas de Cao Guimarães, demonstra como se dá o esvaziamento do sujeito da câmera que acaba por moldar um novo efeito de presença. O registro da intriga materializada, e não mais inventada, indica um novo tipo de transmutação para a circunstância da tomada. A imagem que conduz o espectador a *estar ali*, presente, para acompanhar a intriga se materializando, não é a mesma daquela que o levava a acompanhar a intriga inventada característica da entrevista. A maneira com que *A falta que me faz* procede essa passagem, de um tipo de registro a outro, é a partir do esvaziamento do sujeito da câmera.

Outra forma de identificar a passagem de um tipo de imagem ao outro e, conseqüentemente, o novo efeito de presença, é comparar a “assertividade” (CARROLL, 2005, p. 69) e a “anterioridade” (XAVIER, 2005, p. 62) das imagens de *A falta que me faz* com as dos filmes anteriores que indicaram o esgotamento da entrevista. A fotografia não naturalista de *Aboio* e a dramaturgia rarefeita de *Andarilho*, por exemplo, estabelecem outros parâmetros de padrões de evidência e, portanto, atravessamento para a circunstância da tomada – fundamental para o estabelecimento da presença conforme Ramos (op. cit., p. 84). A imagem que contém a intriga objetiva do presente (Valdênia interagindo com as amigas e os homens de Currealinho) tem uma *transparência* que não existia nem no registro do vaqueiro vislumbrando o céu ao contar a história do mítico boi brabo Pedro Veneno (em *Aboio*), nem no processo de “mentalização” (KRACAUER, 1997, p. 207) usado por Cao Guimarães para apresentar as relações sensoriais entre o homem e a estrada infinita que é ao mesmo tempo um não lugar e um lugar de pertencimento (em *Andarilho*).

Em *Aboio* e *Andarilho*, as relações transcendentais entre o tempo vivido e aquele sugerido pelo imaginário do personagem ou pela mentalização do diretor não permitiam o estabelecimento da transparência que conformou a presença

esvaziada vislumbrada em *A falta que me faz*. Os casos de *As vilas volantes* e *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, dois outros filmes realizados pouco antes do processo de passagem da tendência do documentário de entrevistas da década de 2000 para a tendência realista-fabular pós-2010, são semelhantes: as imagens do primeiro conectam personagens e espaço habitado apostando na sensorialidade (a lógica do encadeamento dos planos se faz mais para ressaltar a volatilidade dessa relação estabelecida na comunidade forçada a se mudar a todo instante devido à ação das marés e das dunas) e as do segundo alternam suportes e características da construção visual restabelecendo continuamente os parâmetros do discurso (a volatilidade é a característica primordial dos registros que apresentam os sertanejos com os quais o protagonista-narrador depara) e, com isso, impedindo a transparência das imagens.

Entretanto, há algo em comum entre todos esses filmes (*A falta que me faz*, *Aboio*, *Andarilho*, *As vilas volantes* e *Viajo porque preciso, volto porque te amo*). É a incorporação do vídeo digital. Mesmo que Marília Rocha trabalhe com o 35 milímetros em várias sequências (parte do filme foi rodada com 35mm, parte com vídeo), ela é herdeira de uma versatilidade e maleabilidade que o equipamento introduziu de maneira irrestrita na produção ao longo da década de 2000, mudando parâmetros da observação – facilitando, por exemplo, que os realizadores se desloquem por todos os segmentos do *set*, inclusive em meio à entrevista. Os discursos de Cao Guimarães, Alexandre Veras (o realizador de *As vilas volantes*) e Karim Aïnouz e Marcelo Gomes (de *Viajo porque preciso...*) têm natureza, usando o termo de Bellour (1997), “híbrida” (p. 14). O vídeo, escreve o autor, tem como características a “multiplicidade de sobreposições” e as “configurações pouco previsíveis” de elementos da fotografia, do cinema e da TV (idem, p. 14). Com esse suporte, essas configurações podem se estabelecer de vários modos, ora naturalizando um encadeamento improvável de texturas, ora dando ao cineasta a possibilidade de mudar seu procedimento em pleno transcorrer da tomada. Ao variar o suporte, os diretores dos filmes citados nos últimos parágrafos, incluindo *A falta que me faz*, reconfiguram parâmetros do registro – na direção do hibridismo que passou a fazer parte do cinema nacional de maneira quase irrestrita, incluindo os encontros do Eu com o Outro.

Recordando Bellour, o vídeo apresentava uma “vontade de escapar [...] de três coisas: a onipotência da analogia fotográfica, o realismo da representação e o regime da crença da narrativa” (p. 176). Quando há o advento do vídeo digital, muitos cineastas escancaram sua própria vontade de escapar de algumas dessas características inerentes à linguagem – são os casos de *Andarilho*, *As vilas volantes*, *Viajo porque preciso*, *volto porque te amo* e mesmo *Aboio*. Já outros, como o também aqui citado Eduardo Coutinho, aproveitaram a novidade tecnológica sem essas mesmas intenções. Utilizando as possibilidades do vídeo, a partir de *Santo forte* Coutinho trabalhou com fotografia naturalista e narrativas que, se não apostavam no plano-contraplano, faziam da linearidade uma regra – isso até *Jogo de cena*, filme de 2007 que redirecionou sua carreira inclusive retrabalhando o formato da entrevista. Nesse sentido, *A falta que me faz* se afasta dos filmes de Cao Guimarães, Alexandre Veras, Karim Aïnouz e Marcelo Gomes para, em contrapartida, se aproximar das estratégias usadas por Coutinho uma década antes. É isso o que faz com que esse terceiro longa de Marília Rocha trabalhe a fabulação de suas personagens de maneira semelhante à dos protagonistas contadores de histórias de filmes como *Santo forte*, *Babilônia 2000* (2011) e *Edifício Master* (2002): aproximando-se delas para ouvi-las e, assim, minimizar a mentalização do cineasta que media os seus relatos, a diretora valoriza o imaginário delas – mais do que o seu próprio, como ocorre com os filmes de Cao Guimarães, Alexandre Veras, Karim Aïnouz e Marcelo Gomes.

A falta que me faz revaloriza a fabulação despertada a partir do encontro com o Outro, tanto que potencializa as revelações advindas dela – no caso, o desejo de fuga para outros tempos que não o presente opressor. O que acontece é que o longa que inaugura a tendência realista-fabular aqui abordada muda a maneira de captura dessa fabulação, deslocando-a para a observação da ação – ainda, no entanto, sem deixar totalmente de lado a entrevista, algo que seria feito logo a seguir, em *O céu sobre os ombros* e *Girimunho*. Para registrar a intriga mostrada, e não mais apenas a inventada, e, conseqüentemente, modificar o efeito de presença de suas imagens, Marília Rocha remodelou o encontro com o Outro, o que se pode ver de maneira sintética e, por isso, modelar, na sequência em que entrevista a personagem Valdênia. Sem, contudo, tolher a fabulação

desse Outro e, assim, limitar as revelações do registro – o que havia acontecido com outros filmes que, realizados pouco antes de 2010, vinham dando amostras de que a entrevista, tão usada na ascensão documental brasileira com o uso do vídeo digital, encontrava-se em processo de esgotamento.

Figuras 54 e 55 – Dois frames de outro plano que resume a estratégia de Marília Rocha: Alessandra (à direita), sua filha Ingrid e Valdênia (à esquerda) agem e são observadas por uma câmera posicionada ao longe, em outro cômodo da casa; a diretora não as entrevista, mas elas dialogam entre si, preservando a fabulação que desvela sonhos, medos e ambições.



Fonte: reproduções de cópia digitalizada do filme / acervo próprio.

3.3. O céu sobre os ombros

Um ano após *A falta que me faz*, no mesmo ambiente de criação coletiva da *Teia*, o diretor Sérgio Borges lançou *O céu sobre os ombros* – o filme que deu o passo seguinte na afirmação da tendência realista-fabular pós-2010 abolindo por completo a entrevista para registrar a fabulação dos personagens a partir de suas ações, com a câmera afastada e, assim, a presença ainda mais esvaziada.

Ele havia realizado outro longa anteriormente – em codireção com João Flores. Trata-se de *Joãos* (2003), filme que incorpora a errância e o acidente, aos moldes de *Andarilho*, *As vidas volantes* e *Em trânsito*, encontrando o Outro (no caso, personagens chamados João) em andanças que conformam uma narrativa cuja dramaturgia, volúvel, muda a todo instante – de acordo com o que ocorre a

cada encontro. *O céu sobre os ombros* tem volubilidade semelhante, à medida que seus três protagonistas circulam por Belo Horizonte sem que se sobressaia um tema central – que vêm a ser, e isso o espectador descobre conforme o trio vai se revelando, suas próprias contradições e ambiguidades, ou seja, suas metamorfoses, flagradas tanto em suas palavras quanto em suas ações.

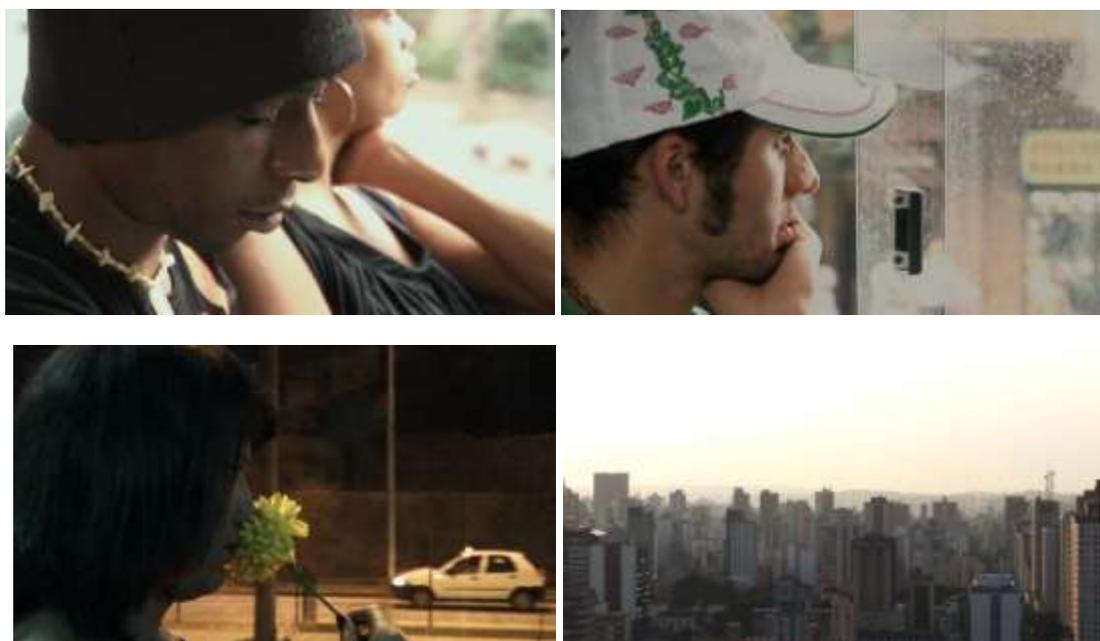
Eles são chamados Don Lwei, Everlyn Barbin e Murari Krishna, embora tenham recebido outros nomes quando nasceram: nos créditos finais, descobre-se que, originalmente, eram Edjucu Moio, Sarug Dagir e Márcio Jorge – o que constitui um indicativo da inadequação potencializadora do desejo de fuga do tempo vivido. São três sujeitos cujo caráter extraordinário se dá a ver a partir de sua capacidade de se metamorfosear: Lwei é um escritor maldito vivendo experiências como escrever sobre suas visitas a uma área de prostituição; Everlyn, uma transexual solitária que se prostitui e, na universidade, estuda a obra epistolar do poeta clássico romano Ovídio; Murari, um integrante da torcida organizada Galoucura, do Atlético Mineiro, e, ao mesmo tempo, devoto do movimento religioso Hare Krishna. Entretanto, o que a câmera observadora destaca são suas rotinas – no que elas têm de ordinário: eles escrevem, trabalham, cozinham, dão aulas, andam de *skate* etc. Sérgio Borges intercala essa observação entre os três, com sequências alternadas dedicadas a cada um deles, inicialmente apostando no silêncio, mas, a partir da metade dos 71 minutos da narrativa, flagrando-os em conversas com outros personagens – tipo de interação que havia ficado de fora de muitos dos filmes de entrevista pré-2010 e que fora retomado com *A falta que me faz*.

Nas sequências sem diálogos, já há a intriga mostrada, mais do que a inventada. Porém, é quando eles interagem verbalmente com amigos, cônjuges e colegas que a fabulação é potencializada, pois acaba revelando sua inadequação – por meio de um imaginário fértil, típico da “função criadora” (GUIMARÃES, 2001, p. 85) que é vinculada ao ato de fabular. É nas atividades ordinárias, diante da câmera, que essa função é ativada – e eles se mostram extraordinários.

Também é justamente nas sequências com diálogos, na segunda metade do filme, que o diretor afasta a câmera e procede o esvaziamento que dá ao registro o efeito de presença característico da tendência realista-fabular pós-

2010. Uma das mais significativas entre essas sequências – porque tem um dos planos mais longos, o sujeito da câmera mais esvaziado e a conversa reveladora de monstros interiores atormentadores a ponto de instigar o personagem a se suicidar – constitui-se de um único plano, sem cortes, no qual vemos Lwei e dois amigos, em um bar, tomando cerveja e conversando, dos 42’49” até os 46’56” de projeção. É nessa sequência que nos concentraremos a seguir.

Figuras 56, 57, 58 e 59 – Lwei (à esquerda), Murari (à direita) e Everlyn (abaixo, à esquerda) como são apresentados, ou seja, em ação, movimentando-se por Belo Horizonte. Por fim, uma das duas panorâmicas da cidade que entremeiam a narrativa, vinculando-os a esse lugar.



Fonte: reproduções de cópia digitalizada do filme / acervo próprio.

3.3.1. A ação e os corpos no espaço

“Não verei 2010”, diz Lwei, dando início à conversa da sequência, aos 42’49”, cerveja sendo servida por um de seus dois amigos presentes, prato de

petiscos sobre o balcão, à frente dos três. O filme foi rodado no fim da década de 2000, ou seja, o personagem está afirmando uma intenção de suicídio iminente. “Você está louco?”, retruca a amiga, enquanto o outro se levanta para abraçá-lo. Se o início do diálogo já desvela o extraordinário da fabulação ao escancarar um desejo extremo, um monstro interior, a ambientação sugerida pela cenografia e fotografia naturalistas ressalta a precariedade do bar, comunicando tratar-se de um lugar que nada tem de especial: é um boteco, espécie de pé-sujo, com copos, garrafa, cartaz na parede, objetos sobre a mesa, tudo em quadro graças à distância acentuada da câmera. Paradoxalmente, esse afastamento que muito mostra, em conjunto com o alongamento do plano que dispensa a fragmentação do registro, indica a distinção da imagem em meio ao bombardeio visual do cotidiano, ou seja, mais especial a transforma diante da banalidade das imagens com as quais estamos acostumados em nossa rotina ordinária. O procedimento de Sérgio Borges indica que ele quer capturar o extraordinário no banal.

Nisso, o diretor acaba criando um registro dotado de unidade espacial (são quatro minutos e sete segundos, dos 42’49” até os 46’56”, sem quebra de continuidade temporal), o que facilita a percepção dos padrões de evidência que, nesta pesquisa, estamos associando aos “rastros do real” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 215) que garantem a assertividade, a anterioridade e a presença.

Ocorre que a presença, agora, é ainda mais esvaziada. Porque, em primeiro lugar, a câmera foi ainda mais afastada, conseguindo com isso inserir mais elementos em quadro e reorganizando definitivamente a relação personagem-espaco. E, em segundo, o plano foi ainda mais alongado, evitando toda e qualquer elipse temporal, algo que ainda se podia notar em *A falta que me faz*, dado que o longa de Marília Rocha seguiu recorrendo à entrevista, aos cortes e aos movimentos de câmera que buscavam novos enquadramentos durante a fabulação e, também, aos comentários visuais que seguiram sendo inseridos, em planos curtos, em várias sequências do filme.

Figuras 60 e 61 – O início da sequência (a partir de 42’49’): no bar ordinário, a imagem extraordinária revela Lwei em conversa com dois amigos (à esquerda) na qual o protagonista de O céu sobre os ombros diz pensar em suicídio, o que leva um dos dois a se levantar

para abraçá-lo. Nesse momento, fica claro o radical afastamento da câmera: a distância entre a lente e a ação observada é grande o suficiente para permitir que outras pessoas, incluindo garçons, atravessem o olhar do espectador (à direita).



Fonte: reproduções de cópia digitalizada do filme / acervo próprio.

Como se pode ver pela figura 61, o distanciamento da câmera que havia sido esboçado por Marília Rocha em *A falta que me faz*, em meio à entrevista de Valdênia, se radicaliza nessa sequência de observação da ação centrada em Lwei. É como se Sérgio Borges tivesse aprendido com a experiência do filme anterior, planejando antes da filmagem o afastamento que a diretora demonstrou intenção de realizar durante o registro. E Marília Rocha não apenas deu *zoom out* na parte final da sequência analisada no capítulo anterior: ela firmou a câmera sobre uma superfície fixa e alongou o plano para proceder a observação ao redor de sua personagem (são dois minutos e 40 segundos se corte depois que ela afasta a lente e deixa o equipamento imóvel), conseguindo assim observar a ação mesmo que simultaneamente à realização da entrevista. Essa mudança reativa aos acontecimentos do registro ainda fazia o sujeito da câmera ser associado ao “acidente” (RAMOS, 2008, p. 96) – e é isso que termina por completo em *O céu sobre os ombros*, especialmente nessa sequência em que Lwei conversa com dois amigos no bar a partir dos 42’49” de projeção: não há mais reação nessa câmera imóvel e distanciada; não há mais acidente, apenas “esvaziamento” (idem, p. 95).

“Por que você não tem vontade de ver 2010?”, pergunta a amiga de Lwei, ainda em resposta à afirmação chocante do personagem que marcou o início da sequência. O protagonista hesita por um instante, mas logo responde: “não adianta falar de luz com vocês, se vocês só veem a escuridão”. A resposta pode

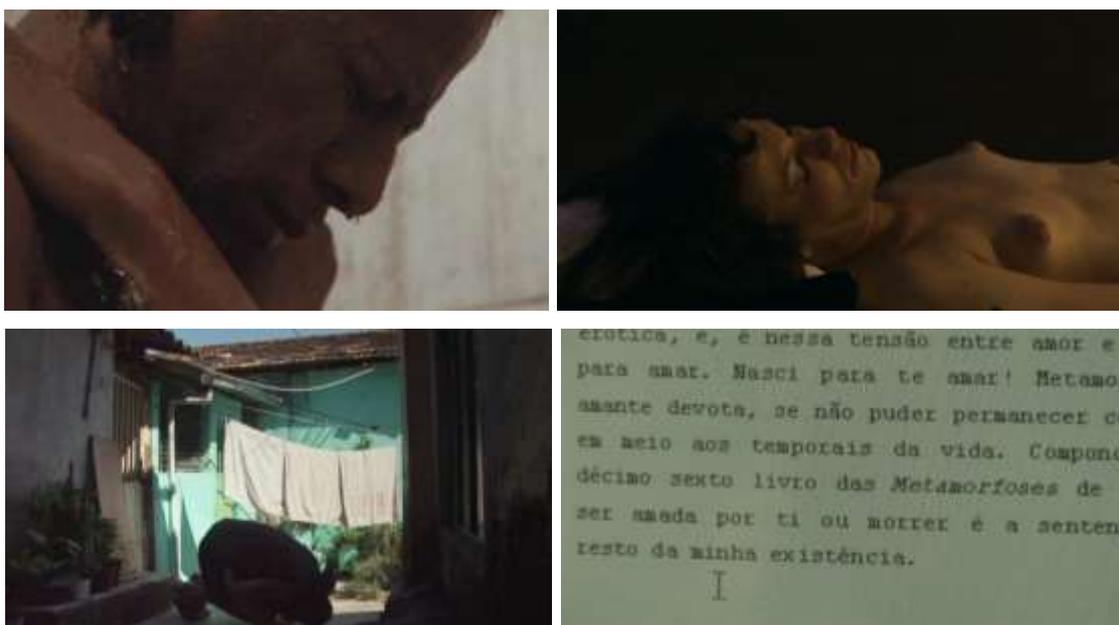
ser vaga, mas ajuda a desvelar o personagem: ele acredita viver em um mundo muito particular, incompreensível para os demais – que habitariam o obscurantismo. “Não adianta eu ficar dando explicações, porque mesmo ele [o amigo que está no bar], com quem me permito dizer certas coisas, não vai concordar comigo. Então, geralmente, eu guardo essas coisas para mim.” A amiga demonstra estar realmente interessada em entendê-lo: depois de mais algumas palavras dizendo não gostar de compartilhar sensações e intenções, Lwei é confrontado por ela. “Mas, eu quero saber, o que te leva a falar que não verá 2010?”, pergunta. O discurso do escritor maldito aparece: “minha paciência com as pessoas tem diminuído. [...] Não faço amigos novos. Nem quero conhecer gente diferente. [...] Os que estão aqui, comigo... Já é suficiente para mim. Bons ou maus, é com eles que vou até o final”, diz Lwei. Ele desenvolve em seguida: “tenho colocado pontos finais em algumas questões sobre família, sobre amor, sobre felicidade, sobre desejo. Estou meio que encerrando os capítulos do livro da minha vida”. Suas palavras são coerentes, porque a observação silenciosa, nas cenas anteriores, permitiu compreender esse derrotismo e como ele o processa – mesmo sem o recurso da entrevista. Podemos entendê-lo pelo que ouvimos dele agora, mas também pelo que a câmera observadora de sua rotina havia comunicado desde antes.

Vale acrescentar: nesse ponto da narrativa, já o havíamos visto perder um jogo de xadrez em uma praça de Belo Horizonte, comentar ao telefone a dor de ver a gravidez de sua mulher ser interrompida com a morte da criança, elaborar uma justificativa, também ao telefone, para nunca conseguir ter finalizado um livro: “quando escrevo, escrevo para mim mesmo. [...] Sempre haverá algum veado para ler a porra do trem, e daí opinar, e eu vou ter que ficar ali ouvindo”. Há insegurança e há insociabilidade em sua personalidade. Sérgio Borges dá a ver essas características de sua personalidade flagrando-o em casa, diversas vezes, despido (Everlyn também surge sem roupa em muitas sequências), o que ressalta sua fragilidade diante do contexto social no qual está inserido. Essas características são de fato atestadas quando, a partir de 42’49”, Lwei está no bar, com dois amigos, avisando qual pode ser o ponto culminante dessa trajetória de medos e opressões acumuladas: o suicídio. Tudo é observação da ação, desde

o primeiro plano de *O céu sobre os ombros*. Mas esse ponto culminante ganha características distintas, especiais, que potencializam suas revelações – o afastamento mais acentuado da câmera e o alongamento mais radical do plano, que, juntos, vão conformar a presença esvaziada.

A fuga, no caso de Lwei, é a própria morte. No caso de Everlyn, está ligado ao mergulho na obra de Ovídio, um autor muito remoto – viveu na Roma Antiga, entre 43 a.C. e 18 d.C., e que fora conhecido pelas elegias, um tipo de poema invariavelmente triste e historicamente associado a atos fúnebres. Já no caso de Murari é a espiritualidade: o vemos rezando em casa e, depois, meditando em um templo Hare Krishna. Para os três, em diferentes níveis, a rotina se revela opressiva, seja pelo preconceito, pelas pressões sociais, pela necessidade de se reinventar ou se autoconhecer. Também sob esse aspecto, é a sequência de Lwei com os amigos no bar que sintetiza esse sentimento – pois é nela que um dos personagens fala objetivamente em pôr um fim definitivo à sua dolorida trajetória.

Figuras 62, 63, 64 e 65 – Vontades de fuga: Lwei revela tristeza ao tomar banho (à esquerda), Everlyn chora, deitada, falando sozinha sobre sua vida (à direita), Murari busca transcendência em ritual místico-religioso no quintal de casa (abaixo, à esquerda) e, por fim, um plano que flagra o texto de Everlyn sobre o caráter fatalista da obra de Ovídio (abaixo, à direita).



Fonte: reproduções de cópia digitalizada do filme / acervo próprio.

Diante do desabafo de Lwei, nos instantes seguintes da sequência do bar, os dois amigos presentes revelam-se cada vez mais preocupados e carinhosos. Há um momento de especial conexão entre os três quando, após ouvir que o protagonista pensa em se matar “desde os 11 anos de idade”, a mulher o inquirir: “mas o que, afinal, te fez não ter se matado desde então?”. Lwei é suscito: “você, ele, eu”. E fala mais alto e rápido, argumentando de forma mais enfática: “o difícil é saber que tua vida é uma merda. Que daqui a dois ou três anos talvez tu consiga um emprego um pouco melhor, talvez, um carro um pouco melhor, mas vai continuar tudo uma merda”. A resposta dela: “mas a vida é isso mesmo. A vida é uma bobagem. Não tem nada de mais. É isso aí”.

Também há afeição na câmera de Sérgio Borges. Não houvesse, lembrando Kracauer (op. cit., p. 212), aspectos do drama humano só acessíveis a partir do envolvimento pessoal seriam impossíveis de capturar. Entre esses aspectos está a intriga que faz a trama ressurgir para revelar os monstros interiores tão assombrosos que capazes de levar a cogitar o fim da vida. Uma questão, levantada nesse ponto do diálogo entre Lwei e seus amigos, é que essa atitude extrema, a exemplo do que ocorria em *A falta que me faz*, também se mostra de algum modo naturalizada – mas, com a resposta da amiga (“a vida é uma bobagem”), de uma maneira bem diferente daquela vista no filme de Marília Rocha: em *O céu sobre os ombros*, a interlocutora do protagonista busca minimizar seu fatalismo indicando que as frustrações fazem parte (“a vida é isso mesmo”) e, por isso, ele deve se acostumar a elas, em vez de fugir delas.

Tanto em *A falta que me faz* quanto em *O céu sobre os ombros*, a câmera responde ao dilema genuíno inerente ao registro do real recorrendo à afeição que leva a capturar a intriga. A grande diferença é que, no filme de Marília Rocha, a intriga inventada ainda está presente, de modo concomitante à intriga mostrada – pois a entrevista está lá, nos momentos-chave da narrativa, servindo de base para a sua estrutura. Já no filme de Sérgio Borges, em contraposição, os personagens são postos a fabular ao interagirem uns com os outros, por meio da ação, e não mais ao interagirem com o cineasta, por meio da entrevista. A fabulação persiste. E, com ela, a revelação de sonhos e aspirações do Outro. O processo de passagem do Eu, na negociação que

culmina com o acesso ao imaginário do Outro, é que foi reconfigurado – para buscar outro tipo de registro dessas revelações.

Os amigos seguem cavoucando a intimidade de Lwei na tentativa de dissuadi-lo de se matar, ou ao menos tentando confortá-lo em seus dramas. E a câmera de Sérgio Borges segue distante, imóvel, completamente esvaziada. O plano se arrasta, sem cortes. Mais gente atravessa entre a lente e a ação propriamente dita. É como se o equipamento afastado fosse uma testemunha invisível, com sua *presença* disfarçada de *ausência* – dois lados de um mesmo conceito, conforme Didi-Huberman (2010), que ressalta que uma revelação sempre vem acompanhada de uma ocultação à medida que, fazendo descobertas, inevitavelmente deixa-se escapar alguma coisa: “ver é perder [...]”. É sentir que algo nos escapa” (p. 34). De tão esvaziado, o sujeito da câmera está lá, mas é como se não estivesse. E é essa ausência, por paradoxal que possa parecer, que conforma o efeito de presença – do modo como ele se configura, particularmente, na tendência realista-fabular do cinema nacional pós-2010.

Marília Rocha buscou a ausência com seu *zoom out* em meio à entrevista. Seu esvaziamento, no entanto, ainda mostrava-se limitado – porque a entrevista persistia e o afastamento não era tão acentuado. A câmera de Sérgio Borges, livre da amarra de um formato esgotado, apenas observa. De longe. Continuamente. E Lwei, instigado pelos dois companheiros de bar, prossegue no compartilhamento de suas angústias existenciais. “É razoavelmente prazeroso estar aqui tomando uma cerveja com vocês”, ele diz, com ênfase na palavra *razoavelmente*, que é pronunciada pausadamente, indicando alguma ironia (no caso, autoironia) ou, no mínimo, dúvida (no que diz respeito à ameaça de suicídio). O que, de certo modo, naturaliza suas palavras da mesma forma que elas foram naturalizadas segundos antes pela amiga que havia dito que “a vida é uma bobagem. Não tem nada de mais”. “É razoavelmente prazeroso foder, dormir, comer”, emenda o protagonista, como quem, agora, está esnobando essas ações cotidianas – indicando desejo de fugir delas, escapar, buscar transcendência. “Mas é isso mesmo”, insiste a interlocutora, ela própria subindo o tom de voz. “A vida é razoavelmente prazerosa. Você quer mais o quê?” Lwei, então, se levanta. E berra: “eu quero mais. Eu quero o sumo. Eu quero o néctar. Eu quero o néctar!”.

É assim, no auge do desabafo que mostra a urgência da vontade de fuga do protagonista fabulador, que termina a sequência. O corte desse trecho do filme o encerra de um jeito brusco, com uma interrupção repentina após essa fala gritada, o que quebra a unidade temporal abruptamente de maneira – novamente – a naturalizar o comportamento que está transformando o extraordinário em ordinário. Isso porque, ao passar de um ambiente a outro com rapidez (o plano seguinte mostra Everlyn nua, preparando-se para sair à noite para se prostituir), a montagem está demonstrando que aquilo que foi dito não tem um final. É parte de uma continuidade. Em sua extraordinariedade, insere-se no banal do cotidiano que a câmera escolheu observar.

Figuras 66, 67, 68 e 69 – Diferenças que evidenciam o processo de afirmação da tendência realista-fabular: em A falta que me faz, a câmera se afasta em meio à entrevista, para capturar alguma ação em paralelo (à direita, quando Alessandra intervém brincando com Valdênia e passando a mão em sua cabeça⁴³); em O céu sobre os ombros, a câmera acentua o afastamento para observar as ações durante os diálogos entre os personagens, e não mais a entrevista (abaixo, um garçom atravessa a imagem e Lwei se levanta para falar ao fim da conversa).



Fonte: reproduções de cópias digitalizadas dos filmes / acervo próprio.

⁴³ A cópia disponibilizada para esta pesquisa continha legendas quando os diálogos são mais baixos, como, por exemplo, na ação paralela à entrevista com Valdênia na sequência citada.

Na figura 69, é notável a expressão de riso do amigo (à esquerda no *frame*, com o cotovelo sobre o balcão, segurando a própria cabeça) no momento em que Lwei se levanta para dizer, alto, “eu quero o sumo!”. Trata-se de mais um exemplo de como as revelações, mesmo que de desejos extremos, em certos momentos, aparecem naturalizadas na narrativa de *O céu sobre os ombros*.

Mas essa naturalização, que fica ainda mais escancarada ao término da sequência, com o corte brusco para a imagem de Everlyn nua, mostra-se oposta aos procedimentos da diretora de *A falta que me faz*. Tanto que, quando a sequência analisada do filme de Marília Rocha termina, o corte leva a um plano geral da casa cujas imagens internas acabamos de ver, e essa casa aparece diminuta em meio à paisagem imponente das rochas, ressaltando a inserção das personagens nesse espaço amplo e marcante que elas habitam. No filme de Sérgio Borges, com a câmera afastada, o espaço, incluindo o “quadro vazio” (BURCH, 2015, p. 46) que antes aparecia apenas nas inserções rápidas em meio à entrevista, agora já está dentro da imagem. Ao fim de um diálogo no qual vemos o personagem fabular, não é mais necessário usar algum tipo de plano geral contextualizador da ação. De algum modo, o espaço foi inserido na composição e agora faz parte dela. Está naturalizado. Usar algum tipo de plano extra para dar informações sobre o lugar habitado soaria redundante.

Figuras 70 e 71 – Planos seguintes às sequências analisadas: a casa de Valdênia em A falta que me faz, como que engolida pelos paredões de Curralinho (em uma inserção do quadro vazio pós-entrevista), e o corpo nu de Everlyn, em plano fechado que se segue ao desabafo de Lwei em O céu sobre os ombros (o quadro vazio já estava no plano anterior; agora, não há necessidade de contexto).



Fonte: reproduções de cópias digitalizadas dos filmes / acervo próprio.

A diferença dessas duas imagens (figuras 70 e 71) é muito significativa. Em meio à dúvida suscitada pelo dilema genuíno que acomete o cineasta no instante do registro, Marília Rocha responde introduzindo de maneira recorrente planos que demonstram como os personagens se inserem no espaço habitado, ou seja, a cineasta indica a relação personagem-espaço a partir da montagem. Sérgio Borges, por sua vez, apenas pontua seu filme com duas panorâmicas da cidade de Belo Horizonte. Fora isso, sintetiza o pertencimento dos personagens ao lugar em que eles vivem invariavelmente em um mesmo plano, único, contínuo, que, capturado à distância, incorpora o espaço dispensando a necessidade de inserções que demandam o corte – e, por consequência, a elipse. Ao fim da fabulação, sua opção é pelo corpo – e não pelo lugar. Não é, ainda, o corpo incorporando esse espaço – isso ficará mais claro apenas em *Girimunho*. É o corpo como um elemento de socialização, que carrega marcas do vivido e, sobretudo, que apresenta o sujeito que vai fabular. Marília Rocha vinculava os corpos à geografia do lugar; Sérgio Borges valoriza a geografia dos corpos. *A falta que me faz* demonstrava alguma hesitação na alternância entre os planos dos personagens e os do espaço para construir as relações de pertencimento entre esses dois elementos; mais afirmativo, *O céu sobre os ombros* concentra-se no registro da ação sem essa alternância de planos porque as relações de pertencimento estão todas ali, no mesmo quadro capturando ação que socializa os corpos dos sujeitos movimentando-se pelo espaço.

A reiteração dos corpos nus, além disso, demonstra a fragilidade do sujeito diante do espaço que o oprime. Em *A falta que me faz*, é a geografia do lugar que oprime (porque o lugar é imponente; ele engole os personagens e suas casas). Em *O céu sobre os ombros*, o corpo, solitário e desprotegido, é suficiente para demonstrar a opressão. Também faz sentido, assim, que haja recorrência de planos nos quais os personagens tomam banho: para além do clichê da água purificadora escorrendo sobre a pele sob o chuveiro, fica claro o interesse pela intimidade dos protagonistas – foi em busca de seus segredos mais íntimos (a vontade de se matar, por exemplo), revelados pela fabulação, que a câmera observadora mudou e ganhou a nova configuração na tendência aqui analisada.

Figuras 72 e 73 – O banho e a geografia dos corpos: Lwei (à esquerda) e Everlyn (à direita).



Fonte: reproduções de cópia digitalizada do filme / acervo próprio.

3.3.2. O paroxismo do esvaziamento

Ao distanciar-se, reenquadrando o personagem no espaço, a câmera reconstrói a relação entre esses dois elementos. Mas o afastamento é progressivo também em *O céu sobre os ombros*: na primeira metade do filme, na qual predomina o silêncio, o registro não se dá tão radicalmente ao longe. Nem todos os planos são tão longos quanto o da sequência de Lwei com os amigos no bar.

A unidade espacial será de fato preservada nos atos finais da narrativa. Quando há o corte e saímos do bar para ver Everlyn começando a se vestir antes de ir se prostituir, adentramos a sequência com planos mais longos e câmera mais afastada de todo o filme. A personagem sai de casa, e a câmera a observa pelas ruas a dezenas de metros de distância, no breu noturno da cidade – revelando, em sua aparente ausência, a presença esvaziada característica da tendência brasileira pós-2010. A interação de Everlyn com um cliente num carro é capturada a um quarteirão de distância, pelo menos. O plano da transa, dentro do veículo, é registrado com *zoom in*, todavia, a granulação altamente pronunciada indica que o distanciamento se mantém. Pode-se depreender que, após a longa observação silenciosa e mais fragmentada dos atos iniciais, Sérgio Borges encontrou a nova maneira de responder ao dilema genuíno do registro. E essa resposta, evidente a

partir do plano-sequência que flagra Lwei e seus dois amigos no balcão do bar – e, depois, nas imagens que se seguem, com Everlyn se prostituindo –, acabou reconfigurando o vínculo entre os personagens e o espaço que eles habitam.

Outro diferencial de *O céu sobre os ombros*, na correlação com *A falta que me faz*, é a mixagem de som que, no filme de Sérgio Borges, trabalha no sentido de reunir os elementos mais distintos dispersos no espaço, amalgamando-os. Essas duas sequências, de Lwei e amigos no bar e de Everlyn prostituindo-se na rua, são exemplares nesse sentido: os ruídos se misturam de maneira improvável (as conversas dos protagonistas, outras vozes e sons ao fundo que não sabemos de onde vieram, gemidos durante o sexo, carros passando nas proximidades), anunciando também do ponto de vista sonoro que há um amálgama entre o lugar e quem (e aquilo que) o habita. Outro exemplo disso se dá quando vemos Murari meditando, no templo Hare Krishna: sua boca parece não se mexer, porém, em *off*, uma voz sussurra “Hare Krishna/ Krishna Krishna/ Hare Hare”; ficamos sem saber quem está cantando baixinho e, em meio à dúvida, surge um homem vestindo *dhótis* (peça de roupa indiana longa), sentado em uma espécie de trono, a encarar a lente, sem piscar; o som que acompanha o corte e essa nova imagem vai misturando progressivamente o sussurro dos versos com o cantar de pássaros, que entra no ambiente através da janela; nesse amálgama, o que fica ressaltado é que tudo coabita o mesmo espaço – a cidade, com seus microcosmos particulares, caracterizados pelos universos próprios de cada ser que nela vive.

Sob os pontos de vista visual e também sonoro, *O céu sobre os ombros* ressalta uma união entre o espaço e tudo o que há nele, incluindo os personagens.

Figuras 74 e 75 – Everlyn na rua, à noite: distância radical e zoom in na cena de sexo que, pela granulação, também foi capturada de longe, com a ausência que sugere a presença esvaziada.



Figuras 76 e 77 – Murari medita (à esquerda) e outro homem aparece no plano seguinte, vestindo dhótis (à direita), trecho apresentado com uma mixagem de ruídos bastante distintos, como a ressaltar, também pelo aspecto sonoro, o amálgama entre o espaço e quem o habita.



Fonte: reproduções de cópia digitalizada do filme / acervo próprio.

Essas sequências aqui evocadas para complementar a análise da sequência-chave de *O céu sobre os ombros* deixam claro: trata-se de um filme no qual a figura é integrada ao fundo, em um amálgama que faz repensar a relação entre as duas partes nas quais a diegese é dividida, segundo Burch (2015) – o que está dentro e o que está fora de quadro (p. 37). Isso porque, quando trabalha com a unidade espacial, desfragmentando o registro e, além disso, dispensando as inserções de planos de detalhe em detrimento dos planos gerais (nos quais o quadro vazio é incorporado à imagem), o filme torna tudo o que está no set e no seu entorno, ou seja, em qualquer um dos segmentos do campo, “enquadrável”. Basta pensar no garçom que atravessa o olhar na cena do bar, com Lwei e dois amigos, aqui analisada. É por isso que Sérgio Borges recorre, também reiteradamente, às panorâmicas – não só de Belo Horizonte: ora a câmera passeia por um painel publicitário de um parque até chegar a Murari, que está sentado à frente dele; ora passeamos pelo apartamento de Lwei enquanto ele cozinha, depois come, depois lê. Há elementos entrando e saindo do quadro – que só são visíveis devido ao alongamento do plano (que dá tempo para que os vejamos) e ao afastamento da câmera (que dá espaço para eles surgirem).

Nesse ponto, há semelhanças com *A falta que me faz*, que já prenunciava essa característica, nos últimos dois minutos e 40 segundos da sequência analisada no capítulo anterior: enquanto Valdênia concedia entrevista, víamos Alessandra entrar em quadro e interagir com ela, e ouvíamos Priscila, da cozinha,

falar algo, ou mesmo percebíamos a comunicação dela com Zorro, um dos homens da obra que estava sendo realizada em sua casa. Ao abdicar do corte nesse trecho, buscando registrar a ação para capturar a intriga em volta da personagem entrevistada, Marília Rocha antecipou outra das características notáveis da tendência realista-fabular, que viria a afirmar-se definitivamente logo depois, com *O céu sobre os ombros*: o uso de imagens que mostram, a partir da evidência da unidade espacial, que o espaço identificado pelo quadro vazio está vinculado ao personagem, e não apenas sugerem esse vínculo, por meio da inserção rápida de planos desse espaço via montagem. Quando, antes desse trecho, a diretora de *A falta que me faz* inseria tomadas dos rochedos durante a fala de Valdênia, ela sugeria o vínculo personagem-espaço; quando, ao fim da sequência, ela alongou o plano e afastou a câmera, passou a mostrar esse vínculo. E isso Sérgio Borges fez em todo o seu filme, demonstrando que o espaço está vinculado ao personagem – o que ele faz a partir da captura da intriga.

Ao introduzir o quadro vazio na sequência, explica Burch, o cineasta o “torna concreto” (idem, p. 46). Isso pode ser feito por meio da montagem, que sugere a relação do quadro vazio com a ação a partir dos cortes e da inserção de novos planos rápidos (como faz Marília Rocha no início da entrevista com Valdênia), ou em um mesmo plano, alongado e capturado com a câmera distante (como Marília Rocha procede ao final dessa mesma entrevista e como Sérgio Borges procede ao longo de todo o seu filme, particularmente na sequência do bar aqui analisada). A diferença é a captura da intriga. Em *A falta que me faz*, Valdênia prosseguiu dando entrevista, o que limitou o registro, em parte, à intriga inventada. Em *O céu sobre os ombros*, o drama se estabeleceu, a partir da intriga mostrada. Mais do que sugerido, o amálgama personagem-espaço é *tornado concreto*.

Mas o personagem segue sendo diminuto diante do espaço – que, tal qual o filme anterior, surge imponente a emoldurar as ações dos corpos. Sérgio Borges reafirma essa premissa da relação indivíduo-lugar abrindo a lente inclusive em ambientes fechados – a sala de aula com Everlyn, o templo Hare Krishna, o escritório de telemarketing no qual Murari trabalha. Com ou sem o personagem em quadro (os segmentos do espaço fílmico não precisam aparecer para integrar a diegese, como vimos), o espaço impõe sua grandiosidade.

Figuras 78 e 79 – O escritório de telemarketing onde Murari trabalha (o fundo é infinito) e Everlyn sentada na sarjeta em meio à uma noite de trabalho (há poste, árvore e um muro interpostos entre a lente e a personagem): a imponência do espaço na observação distanciada.



Fonte: reproduções de cópia digitalizada do filme / acervo próprio.

O escritório de telemarketing, inclusive, parece um labirinto (figura 78) ao qual Murari está vinculado. É outro sinal do caráter opressivo do espaço, imponente, grandioso, em sua relação com os sujeitos que por ele se movimentam. Trata-se de um paradoxo: é ao afastar-se para observá-los que Sérgio Borges acaba dando a ver segredos mais íntimos, no caso da sequência de Lwei no bar representados pelo monstro do desejo de se suicidar. Quando mais longe, a câmera parece mais próxima. Quanto mais distanciada, mais clara é a imagem do labirinto sem saída que está posto nas vidas dos protagonistas.

O paradoxo é próprio do estilo que acompanha o “sujeito da câmera recuado esvaziado”, de acordo com Ramos (2008): “pode-se aproveitar a potencialidade da imagem que aderiu ao transcórrer banal do cotidiano, trabalhando-a estilisticamente” (p. 95). No seguinte sentido, explica o autor: o afastamento que se confunde com a ausência “nega a interação com o mundo, atuando no limite da imagem puramente maquínica” (idem, p. 95), o que leva a imagem a tornar-se – adjetivo de Ramos – “fria (sem a camada quente do estilo)” (ibidem, p. 95). Ocorre que “há graus distintos de esvaziamento, com resultados estilísticos diversos” (ibidem, p. 95), ele pondera, abrindo a possibilidade de que, potencializado pelas revelações contidas na imagem, o esvaziamento pode significar, na verdade, preenchimento – de informações, de intrigas, de afeição. Em outros termos, ao não interferir no que mostra, preferindo apenas a observação distanciada, a câmera de *O céu sobre os*

ombros mostra a sua interferência. É algo semelhante à ausência que significa presença: para negar a interação com o mundo, é preciso fazer escolhas, entre as quais como interagir com o mundo. É um paroxismo do esvaziamento, retornando ao adjetivo usado por Ramos: a camada quente de estilo pode ser desvelada quando se opta pelo procedimento identificado com a *frieza*.

Marília Rocha iniciou o processo de esvaziamento, que Sérgio Borges potencializou ao radicalizar a mudança da entrevista que enquadra o personagem em primeiro plano para a observação da ação que o enquadra em um plano mais afastado. E, nessa radicalização, o cineasta levou o procedimento ao seu paroxismo. Sobretudo porque, com o afastamento, conseguiu penetrar a intimidade de seus personagens, desvelando-os como os personagens dos filmes de entrevistas eram desvelados em suas fabulações.

Seguindo uma analogia usada por Ramos, máquinas-câmeras estáticas ligadas 24 horas por dia produzem imagens completamente esvaziadas. A camada quente de estilo vai depender do que essas imagens mostrarem. Pensemos em um equipamento de vigilância de um prédio posicionado em frente ao portão de entrada. Ao longo de 23 horas e 59 minutos do dia, ele terá registrado o cotidiano mais ordinário, com a passagem de transeuntes, visitantes tocando o interfone, eventuais entregas, saídas e entradas de moradores. Mas é possível que, em um minuto do dia, algo extraordinário seja capturado – um assassinato, um atropelamento, uma interação improvável, um raio em uma tempestade. Essa revelação terá sido responsável por demonstrar que *frieza* passa a ser um adjetivo inadequado. Ou, ainda: e se, mesmo nessas 23 horas e 59 minutos, houver sequências instigantes justamente pela repetição dos acontecimentos registrados – estaremos diante de outro tipo de apropriação estilística, de imagens que indicam sua aproximação do banal do transcorrer justamente em seu distanciamento; uma potência justamente estabelecida no que à primeira vista parecia passividade. Em qualquer um desses casos, trata-se do paroxismo do esvaziamento como ele se apresenta nessa tendência realista-fabular.

Pois, em *O céu sobre os ombros*, as revelações da fabulação garantem a estilização que leva ao paroxismo do esvaziamento. E não são apenas as

revelações de Lwei, cansado e deprimido, confidenciando-se um suicida em potencial no bar. Nas últimas sequências do filme, também vemos Everlyn – no plano que sucede a cena de sexo no carro – chorando à medida que se dá conta das dificuldades para alcançar seus objetivos e, conseqüentemente, a satisfação pessoal: ela, que algumas sequências antes já havia dito estar sozinha, sem amigos, agora confessa que sua família não sabe de sua atividade como prostituta. É como se, nessa que é sua penúltima aparição na narrativa, ela já estivesse em processo de fuga, afinal, demonstra esconder parte significativa de sua vida de pessoas que, como ela mesma diz, chorando, deitada, sozinha, importantes para ela. Quanto a Murari, talvez seja mais adequado falar em *fugas*, no plural: ele já tentou muitas coisas em sua busca por realização pessoal – incluindo espiritualizar-se – e, naquela que também é sua última aparição, anda velozmente pelas ruas de madrugada, impulsionando o *skate* com força (já o havíamos visto praticando corrida e gritando no estádio de futebol), em um ato simbólico de liberação de energia até chegar a um muro em uma rua deserta para pichar.

Em sua última aparição, Everlyn ainda é vista escrevendo sobre a utopia que é a felicidade na obra elegista de Ovídio e, depois, fumando um baseado e experimentando o alívio momentâneo trazido pelo ventilador em um dia quente em seu quarto. Esses seus atos finais, solitários e rebeldes, tanto quanto o ato final de Murari, pichando, indicam solidão – e inconformidade diante disso. Os espaços em que seus corpos se movimentam são um só (a cidade de Belo Horizonte), mas o registro da ação evidenciou seus dramas de sentirem-se isolados nessa coletividade. Lwei, como vimos na sequência do bar, sente-se só. Mas não se trata mais apenas de um relato: pela observação de suas ações, sabemos que, mesmo com mulher, filho e amigos, ele de fato está só.

Essa é a opressão que leva ao desejo de fuga em *O céu sobre os ombros*. Um filme que reafirma esse desejo indicado em *A falta que me faz*, aprofundando-o a partir do desenvolvimento da estética realista-fabular iniciada com o filme de Marília Rocha – algo que Sérgio Borges realiza reconfigurando a relação entre os personagens escapistas e o espaço que eles habitam.

Uma última referência sobre a relação entre o espaço e o desejo de fuga em *O céu sobre os ombros*: em meio ao trabalho no escritório de telemarketing (espaço labiríntico, cuja saída não é alcançada pela lente), Murari sai para o que, presume-se, seja um intervalo. A câmera inicia outra panorâmica, agora de um parque verde, tranquilo. Ao final do movimento, vemos o personagem sentado, à frente desse parque, que, na verdade, revela-se um painel publicitário. Trata-se de uma imagem desveladora de que a saída do labirinto rumo à paz, ao bem-estar e à liberdade simbolizados pela natureza, para o personagem oprimido, é artificial. Está na publicidade. É inacessível, a não ser em sonho. Irreal.

Em *O céu sobre os ombros*, as reinvenções dos personagens, em suas ambiguidades e metamorfoses, se dão, em grande parte, em sonho. Eles mudam suas identidades, renovam suas atividades e, ao fim, veem-se sós. Cansados, deprimidos, deparando com o labirinto do qual é impossível sair.

Figuras 80 e 81 – A peça publicitária que simboliza a utopia de Murari e, ao lado dela, o personagem cujos sonhos revelam-se frustrados.



Fonte: reproduções de cópia digitalizada do filme / acervo próprio.

3.4. Girimunho

Em *Girimunho*, também é efetivamente impossível fugir. Mas por outro motivo: o espaço foi incorporado pelo imaginário da personagem; está nela, faz

parte dela de tal modo que nem a morte concretiza o escapismo – pelo contrário, a morte é o amálgama definitivo da união personagem-espço.

A sequência a que vamos nos deter é a última da narrativa. Ela começa aos 80'22" e vai até o *fade* final, aos 84'28", quando começam os créditos de encerramento (o filme só termina de fato aos 90'00"). Um corte seco a inicia, mas o som que ecoa ainda é o da sequência anterior, na qual a protagonista, Bastú, uma mulher de 82 anos, havia soltado os longos cabelos grisalhos e começado a pedalar em uma velha bicicleta ergométrica ao mesmo tempo em que entoava os seguintes versos: “nesta noite eu não dormi/ só pensando em ti/ vou deixar de te amar/ para poder dormir”. Sorridente, a cara da felicidade, ela está anunciando a própria libertação. Que tem a ver com “deixar de amar” Feliciano, seu marido, que morrera dias antes. Livrando-se dele, cujo fantasma insiste em atormentá-la, ela poderá dormir. É o que seguimos ouvindo quando a câmera sai dela para uma estrada de chão batido na qual vemos o vento formando um redemoinho – um *girimunho*, neologismo local que carrega uma sofisticação léxica advinda da cultura oral: incorpora a ideia de *giro*, deixando mais explícito seu caráter circular, de um turbilhão sem fim, nem saída, que faz sentido se compreendido como um ciclo, o que, dado o contexto da trama, é uma alusão ao ciclo da vida. Bastú está encerrando o seu ciclo. O *girimunho* de sua existência.

Figuras 82 e 83 – Bastú pedala, festejando a sensação de liberdade (à esquerda, no plano de encerramento da sequência que termina aos 80'22"). É seu fim – o fim do girimunho de sua vida (à direita, no plano que dá início à última sequência do filme, a partir de 80'22").



Fonte: reproduções de cópia digitalizada do filme / acervo próprio.

Estamos no sertão mineiro. Bastú vive na cidadezinha de São Romão⁴⁴, às margens do Rio São Francisco – oásis de água em meio à aridez da região. Ela está incomodada com a perda de Feliciano, mas, mais do que isso, com a insistência do marido em não abandoná-la: ela “aparece” para ela em sonhos, o que a incomoda tanto até que, pouco antes da sequência final, na tentativa de livrar-se dele, ela havia decidido livrar-se de roupas e objetos dele, jogando-os no rio, como quem simbolicamente o expulsa de vez de sua vida. As imagens fantasiosas da aparição do morto até são demarcadas com mudanças fotográficas (uma filtragem azul em um trecho no qual ela fala com seu espectro, sem que ouçamos a voz dele, em nenhum momento), mas nada que faça com que a construção visual deixe o naturalismo totalmente de lado. Essa característica só muda pontualmente, em dois instantes nos quais Bastú está sonhando – com uma garota, que, presume-se, seja ela própria mais jovem, num desses instantes andando sobre águas límpidas, noutra relaxando em uma paisagem bucólica com um homem que chegou montado em um cavalo branco. Fora isso, *Girimunho* concentra-se no registro da rotina banal – vivenciada com o incômodo de quem acabou de perder o companheiro de uma vida, mas, paralelamente à sua ausência, sente a sua presença, como se ele a estivesse chamando para que ela também encerre seu ciclo, o que, no entanto, só será possível quando ela “deixar de pensar em ti” para, finalmente, “poder dormir”.

3.4.1. O espaço dentro da personagem

A canção que Bastú entoa tem a ver com os rituais de dança e música realizados na região e valorizados pela trama desde a sequência de abertura.

⁴⁴ Município a noroeste do Estado de Minas, localizado a 178 quilômetros do Parque Nacional Grande Sertão: Veredas e habitado por 10.276 pessoas, segundo o censo de 2010 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Visto em <<https://censo2010.ibge.gov.br/sinopse/index.php?dados=21&uf=31>>. Acesso: 20 dez. 2018.

São rituais de batuque, como a própria personagem define, portanto, de matriz religiosa africana, liderados por Maria do Boi, conterrânea e confidente da protagonista, e cujas letra cantadas evocam a transcendência possível da vida no lugar. Também uma senhora idosa da localidade, Maria do Boi em geral cria versos em cima de relatos do cotidiano fazendo referência a termos locais e às próprias raízes ancestrais do povoado. A complexidade do vocabulário contrasta com a simplicidade da estrutura musical. É o caso, por exemplo, da quarta (estrofe de quatro versos, medida usada em parte dos cantos de improviso, como o repente) entoada por Bastú à entrada do ato final de *Girimunho*: com seus trechos infantilizados referenciando a vida de menina, plantações de guariroba (palmito) e pés de coqueiro, essa canção parece também falar do início da vida, e não só do fim. Ou seja, do ciclo.

Após o plano do redemoinho e o final da música, uma colagem de imagens do pôr do sol sertanejo indica o fim da tarde e a chegada da noite – um visual que indica, simbolicamente, o encerramento do ciclo. Há uma festa pelas ruas de São Romão. A população é animada por uma banda chamada Corpo Suado (nota de humor de *Girimunho*, traço que o distingue dos filmes anteriores da tendência e que indica outra forma de naturalização das questões reveladas pelas fabulações – questões que não deixam de ser sérias à medida que indicam desejo de fuga de um ambiente opressor). Enquanto isso, em casa, Branca, a neta que mora com Bastú, arruma a mala. Vai passar dois anos estudando em uma cidade maior. Alheia à viagem da jovem, e também à surpreendente agitação na cidadezinha, a protagonista octogenária sai de casa. Dispensando o movimento todo, vai até o rio. Sobe em uma canoa. Entra na água e começa a remar. Vemos essa cena, como de resto todo o filme, sem planos tão radicalmente alongados, mas que estão muito longe de serem curtos. O distanciamento da câmera é invariavelmente acentuado. Essas escolhas formais, somadas à exploração dos silêncios do pacato povoado, deixam a narrativa com a sensação de arrastamento, em um ritmo que emula aquilo que havia sido internalizado desde *O céu sobre os ombros*: o tempo, para a fruição, é lento. O espectador pode absorver cada plano pacientemente – o que diferencia as imagens do filme em meio ao bombardeio visual característico da contemporaneidade.

Branca arruma a mala para a sua “fuga”. A câmera a espia, de longe, posicionada sobre uma base fixa em outro cômodo da casa – um procedimento semelhante àquele visto em *O céu sobre os ombros* e outros longas-metragens da tendência realista-fabular e, além deles, um procedimento coerente com tudo o que se havia visto nos 80 minutos iniciais de *Girimunho*, quando, com muita frequência, a câmera se afastou em busca da presença esvaziada instaurada desde *A falta que me faz* e, sobretudo, *O céu sobre os ombros*.

Figuras 84, 85, 86 e 87 – Branca arruma a mala, em um dos primeiros planos a sequência final de Girimunho (iniciada aos 80’22”). Em seguida, planos de sequências anteriores, todos exemplares do afastamento da câmera para a observação da ação em busca da presença esvaziada que é característica da tendência realista-fabular do cinema nacional pós-2010.



Fonte: reproduções de cópia digitalizada do filme / acervo próprio.

Quando Bastú está na canoa, remando, na penumbra da noite, luzes da cidade em festa ao fundo, surge uma mulher a observá-la. É Maria do Boi, que a olha de longe, fumando um cachimbo. Sua figura evoca a de uma sábia, onipresente tal qual um Deus sertanejo que tudo vê e que, em sua imaterialidade (Maria do Boi também é uma espécie de espectro), acaba materializando o

sertão infinito. Sabemos que as duas são amigas, mas Maria do Boi exerce o papel de líder espiritual para todos na localidade. Ela é alguém capaz de abençoar o ciclo de vida e morte de cada um dos corpos em movimento por lá.

Bastú vai remando. A escuridão da noite primeiro é interrompida pelos fogos de artifício ao fundo: celebração. Depois, pela iluminação de um barco maior, de onde emana uma música alta. Trata-se de *Leva eu (sodade)*, um clássico do cancionero regionalista do nordeste brasileiro, composição de Tito Neto e Alventino Cavalcante: “leva eu, minha saudade/ eu também quero ir, minha saudade./ Quando eu chego na ladeira/ tenho medo de cair, minha saudade. [...] Nas noites de São João, minha saudade/ no terreiro, uma bacia, minha saudade./ Só para ver se o nosso amor/ para o ano ainda vivia; leva eu, minha saudade”.

A mixagem sonora nada tem a ver com o caos da de *O céu sobre os ombros*. É que, em *Girimunho*, não é mais preciso vincular os personagens ao espaço que tudo abriga. O vínculo é orgânico: como ocorre com Riobaldo, protagonista de *Grande sertão: veredas* (Guimarães Rosa, 1956) – o cânone do sertanejo mineiro fabulador que narra causos a atestar a onipresença do ambiente na personalidade de quem o habita –, o sertão está em Bastú. Ela o carrega com ela.

Para ambos, Riobaldo e Bastú, a proximidade da morte traz delírios que se confundem com memória e sonhos de um passado por vezes idealizado, em construções dramáticas típicas da fabulação – porque mais instintivas do que a ficcionalização, “anteriores à elaboração da trama” (AUMONT e MARIE, 2003, p. 185). Na função criadora que é o ato de fabular, esses dois personagens reinventam-se a si próprios, em uma passagem na qual põem-se em “flagrante delito de criar lendas” (DELEUZE, 2013, p. 183). No caso de Riobaldo, sua trajetória toda é reconstruída, pontuada pela inventividade do relato – a intriga inventada. No caso de Bastú, também há essa reconstrução (quando ela se revê, mais jovem, em um ambiente lúdico com um homem que chegou em um cavalo branco), mas, mais do que isso, há projeção: ela quer, como havia cantado anteriormente, “poder dormir”; ela quer escapar, fugir, pôr fim ao ciclo de sua existência. Seria, também, a intriga inventada, mas o que vamos acompanhar, nessa viagem de canoa que ela agora realiza, é a materialização desse escapismo.

Riobaldo relatou, ou seja, inventou, que “o sertão está em toda parte” (ROSA, 2001, p. 24), e também que “ele [o sertão] é do tamanho do mundo” (idem, p. 89), e que “sertão é quando menos se espera” (ibidem, p. 302), e ainda que “sertão: é dentro da gente” (ibidem, p. 325) e que “o sertão é sem lugar” (ibidem, p. 370). Bastú está *mostrando* tudo isso, para além da invenção. Está mostrando que ela é o sertão. Que ela e o sertão se amalgamam em uma coisa só.

Com a morte, tanto Riobaldo quanto Bastú estão se libertando. Estão “liberando-se lá onde a vida é prisioneira” (GUIMARÃES, 2001, p. 85). Bastú, especificamente, está materializando a fuga sonhada pelas cinco garotas de Currálinho e frustrada, porque impossível, nas vidas de Everlyn, Lwei e Murari. A despeito de que, em *Girimunho*, mesmo que materializada, a fuga não se concretize: a protagonista não escapará do sertão, porque o sertão está nela.

Também a exemplo do personagem-narrador de *Grande sertão: veredas*, Bastú tem lembranças (e delírios) que surgem fragmentadas – sempre demonstrando o vínculo com o seu entorno, sempre tentando libertar-se dele. Sensações contraditórias, como o medo (assustada com os fantasmas, ela busca o revólver de Feliciano para se proteger) e a saudade (seus “diálogos” com o morto ausente-presente escancaram a conexão dos dois), misturam-se fortalecendo sua incompreensão diante do que está ocorrendo. Essa incompreensão a deixa desconfortável. Fortalece a vontade de finalizar o ciclo. Buscando entender o que acontece, ela recorre a Deus. Quando sua canoa desliza pelo São Francisco rumo ao infinito (o fim do espaço, rumo a um *segmento* que a lente não alcança), os fragmentos criados, ou lembrados, como que se unem. Deus supervisiona tudo, acredita Bastú. Daí porque associar a figura divina ao espaço – no caso, o sertão: é a partir do amálgama com a paisagem que todas as partes antes dispersas de sua vida, vivida ou imaginada, vão se conectar, encontrando o sentido que ela, até então, não havia encontrado.

Sodade levou Bastú. Há silêncio. De repente, um corte. Amanheceu. As águas estão calmas. Ela remou até chegar a um trecho raso, uma ilha, aparentemente. Lá, olha para o horizonte. Ouvem-se apenas pássaros e o vento. Paz, silêncio, tranquilidade: o sertão em sua plenitude. Bastú começa a caminhar

em direção à água. Vai afundando aos poucos. Vai sendo engolida pela imensidão do espaço – de uma forma agora literal, não apenas simbólica, como havíamos visto em *A falta que me faz* e *O céu sobre os ombros*. É a intriga final – mostrada.

A voz *over* da protagonista de *Girimunho* pronuncia: “fui me banhar. Como um peixe. Fui procurar o lugar mais fundo que tinha. E fui nadando. E veio um medo. Um frio no lombo”. Ela está experimentando o fim. Prossegue, agora com um delírio mais fantasioso: “como um caranguejo, pulei fora. Fiquei em pé, olhando. Quando então apareceram os dois [peixes] dourados. Os dois dourados eram tão dourados que mataram a luz do sol. Os matos ficaram iguaizinhos a eles, bem amarelinhos. A luz do sol ninguém mais via”. Nos instantes seguintes da narração, a referência ao *girimunho* da vida – que está chegando ao fim: “passou, fez aquele redemoinho, e eles desceram. Aí a menina disse: eu nunca vi esse peixe aqui. Eu também fiquei calada. Não quis falar nada, não”. A menina pode ser a Bastú do passado, figura recorrente em seus sonhos. No momento da fuga, é possível que ela tenha voltado. Que tenha havido o reencontro com o passado – em um tempo que já não sabemos mais qual é.

Ela também não sabe. O mistério a instiga. “A finalidade disso?”, pergunta. “Quem quer que seja que falou, contou que eu havia contado sobre os peixes. Por quê? Não sei”. Há uma pausa mais longa. Ela segue de costas, câmera muito distante, fundo infinito a incorporá-la. “A gente não começa nem acaba. A gente não é velho, nem novo.” Dá uma gargalhada. E conclui: “a gente vive”. E a personagem, enfim, some no espaço, como se ambos fossem uma coisa só.

Figuras 88 e 89 – Na sequência final de Girimunho, luzes da cidade ao fundo, Bastú rema na canoa, adentrando a noite (à esquerda). Maria do Boi surge, fumando cachimbo, a observá-la, como um espectro que personaliza a ausência de uma entidade onipresente (à direita).



Figuras 90 e 91 – Em seguida, ato final de Girimunho e de Bastú. A protagonista olha o rio (à esquerda) antes de andar rumo às águas profundas para ser incorporada por elas (à direita).



Fonte: reproduções de cópia digitalizada do filme / acervo próprio.

Em *O céu sobre os ombros*, a intriga já era materializada, de modo a mostrar a fabulação para além da sugestão – um diferencial com relação a *A falta que me faz*. Em busca dessa materialidade, Sérgio Borges afastara a câmera, reinserindo os seus personagens no espaço habitado. Pois, na passagem para *Girimunho*, completando o processo de afirmação da tendência realista-fabular do cinema brasileiro pós-2010, o que ocorre é que essa reinserção é ainda mais aprofundada – é orgânica: a personagem literalmente mergulha no espaço em que vive, adentrando-o e se confundindo com ele.

Ela faz isso motivada pelo desejo de fuga. No caso, para a morte – justo o que Lwei ameaçou fazer em *O céu sobre os ombros*. Pois Bastú o fez.

O espaço não é mais um elemento fundamental que precisa ser vinculado à fabulação do personagem; o espaço está tão imbricado na personalidade da personagem que acaba moldando a sua fabulação. Para, depois, engoli-la.

É importante lembrar que *Girimunho* tem também outro tipo de fuga – anunciada nessa mesma sequência final: a saída de Branca, a neta que cuida de Bastú, para estudar em uma cidade maior. Essa, no entanto, é uma fuga concreta, para levar outro tipo de vida, e não para o mundo imaterial, como é o caso da protagonista octogenária. O sertão limita as possibilidades das duas – mas a reação, diante disso, é diferente, na comparação entre a avó e a sua neta.

O fundamental é que a fuga final, e a consequente consolidação da tendência realista-fabular do cinema brasileiro pós-2010, se dá no sertão. Esse

espaço físico, mas também mítico, que inspira a criação de lendas que libertam do cotidiano banal e, ao mesmo tempo, constitui a própria materialização desse cotidiano em sua banalidade, é um local simbólico pelo que representa para a cultura nacional – serviu de cenário não apenas para *Grande sertão: veredas*, mas para a realização de obras que pensaram a identidade do país a partir de várias linguagens. Como essa tendência cinematográfica se afirma revelando uma nova configuração das relações entre as pessoas e os espaços que elas ocupam, ou seja, trata-se de uma tendência, acima de tudo, calcada na relação personagem-espaço, esse lugar se mostra especialmente marcante para demonstrar a onipresença dos corpos – a partir de suas ausências.

Figuras 92 e 93 – Em uma sequência anterior à aqui analisada, Bastú repete o procedimento de olhar para o São Francisco (à esquerda). Vislumbra, no rio, a pequenez da figura diante do fundo (à direita), antecipando o que vivenciaria ela própria ao ser incorporada pelas águas.



Fonte: reproduções de cópia digitalizada do filme / acervo próprio.

3.4.2. O extracampo incorporado

Antes de dirigir *Girimunho*, Clarissa Campolina e Helvécio Marins Jr. já haviam dirigido *Trecho* (2006), curta-metragem sobre a errância de um sujeito que viaja entre o Recife e Belo Horizonte, caminhando e perdendo-se em pensamentos nos quais o presente e o passado se confundem – tudo, ao fim, era

experiência do vivido. Sozinho, ele havia realizado outros curtas, entre os quais *Nascente* (2005), sobre a viagem final da vida de um homem que desce um rio, de barco, de onde o curso d'água surge à sua foz, até que sua figura amalgamasse com o fundo como se ele tivesse sido engolido pela magnitude do espaço que o cerca – algo muito parecido com o que acontece com Bastú. A diretora, por sua vez, pensara a relação personagem-espaço no média-metragem *Notas flanantes* (2009), no qual, mapa da capital mineira em mãos, saía a descobrir as cidades invisíveis dentro da cidade em que vivia. Sobre esse filme, Clarissa Campolina escreveu, no *site* da *Teia*, um texto cuja epígrafe cita Fernando Pessoa: “o que vemos não é feito daquilo que estamos vendo, mas daquilo que somos”⁴⁵.

Trata-se de um pensamento que, após alguns exercícios em curta e média-metragem, parece ter sido apurado em *Girimunho*. Ao incorporar nosso olhar, em um processo de transmutação que lembra o efeito de presença, a paisagem se conforma de acordo com aquilo que nela projetamos – e não apenas com o que ela seria sem essa projeção. É como se a criássemos segundo nossa própria experiência – que é a experiência de, olhando para essa paisagem, estar nela. Didi-Huberman (2010) pensa essa condição a partir de uma reflexão sobre a relação olhar-imagem: diante da imagem, conforme o autor, assumimos uma dupla condição, “diante-dentro” (pp. 242-243): “as imagens são lugares [...], se abrem a nós e acabam por se abrir em nós, para nos abrir e com isso nos incorporar” (idem, p. 247). Nossa presença na imagem se dá de modo semelhante à presença na paisagem para a qual miramos: ao mesmo tempo em que a vislumbramos, nos incorporamos a ela, tornando carne nosso olhar. A paisagem não é se não aquilo que a fazemos ser. Como o discurso: ele não é se não aquilo que depreendemos dele, impondo suas significações à medida que nos fazemos presentes nele – mesmo que pela ausência.

No caso de Bastú, ao final de *Girimunho*, há uma simbologia evidente da relação personagem-paisagem que vai além do olhar: são seus atos que fazem com que o espaço a incorpore – o que vemos a partir da observação da ação. Mas

⁴⁵ Trecho de *O livro do desassossego* (PESSOA, 2006, p. 451). Disponível em <<http://www.teia.art.br/br/obras/notas-flanantes/nota-da-direcao>>. Acesso: 10 jan. 2019.

também isso é algo que se dá em processo: Bastú se transforma no espaço ao longo de uma vida inteira; seu ato final apenas conclui aquilo que ela foi criando anteriormente. Não é por outra razão que Clarissa Campolina e Helvécio Marins Jr. a põem a olhar para a paisagem (em diversos planos, seja na varanda de casa, seja à beira do Rio São Francisco) e, também, a refletir sobre o espaço (quando rearranja os móveis, em uma sequência com vários planos de quadro vazio em meio à ação, ou quando sonha estar voando, ou, ainda, quando caminha diante de velhas habitações que o passar do tempo transformou em ruínas, símbolo de sua relação com outro momento que não o vivido). Chamam especial atenção os planos em que Bastú olha para o extracampo para interagir com algo que o espectador não vê. São os casos de suas “conversas” com o espectro de Feliciano – que antes dela havia se transformado ele próprio em paisagem, em um processo que lhe garantia a perturbadora (para Bastú) onipresença.

Figuras 94, 95, 96 e 97 – Bastú olha para o extracampo para “conversar” com Feliciano (à esquerda); deitada na rede, a personagem acorda e diz ter sonhado que voava (à direita); em outro delírio, este ilustrado por uma imagem do sonho, vemos a Bastú do passado, menina, olhando para a paisagem em um trecho raso do São Francisco (abaixo, à esquerda); depois, ela anda por São Romão, passando em frente a uma série de casas em ruínas (abaixo, à direita).



Fonte: reproduções de cópia digitalizada do filme / acervo próprio.

Em *Girimunho*, morrer é ganhar uma consciência de sua própria forma. Trata-se de uma geopoética conformada na e pela nova relação personagem-espaco, por sua vez estabelecida na tendência realista-fabular do cinema nacional pós-2010. Enquanto *A falta que me faz* era o filme da descoberta de possibilidades dessa relação para além do primeiro plano típico da entrevista, e *O céu sobre os ombros* materializava essas possibilidades a partir de uma geografia dos corpos em movimento pela cidade, vistos à distância, é em *Girimunho* que o processo se completa: o espaço literalmente incorpora a protagonista, tornando-se carne ao mesmo tempo em que a personagem deixa de ser matéria. O “diante-dentro” de Didi-Huberman (op. cit., pp. 242-243) adquire essa feição particularizada: tanto quanto estar diante da imagem ou ser a própria imagem, pode-se olhar a paisagem e ser transformado nela. É a nova presença, que se desenhava desde *A falta que me faz*, atingindo seu ponto culminante nesses filmes de encontro de um Eu que é coletivo (à medida que se alterna entre os diretores da *Teia*) com um Outro que é igualmente variável (está em uma velha região de mineração, na metrópole ou no sertão, três lugares diferentes dentro de um mesmo lugar, Minas Gerais), em um processo de passagens diversas que não poderiam terminar de outro modo senão com a morte.

É a morte que leva à plena consciência das formas, que é a consciência, mais do que do próprio corpo, do espaço ocupado por ele. Como se a consciência do ciclo da vida, que surge com a iminência do fim, fosse a consciência da própria forma de existir. O sertão está em Bastú porque ela viveu o sertão, *no* sertão. E foi incorporando-o aos poucos. É uma consciência adquirida – com seus medos (pega o revólver para se proteger), perturbações (o desconforto com as “visitas” de Feliciano), ameaças impulsivas (quando diz que vai se jogar da ponte para ser levada pelo rio), alívio final (cantando sobre a bicicleta ergométrica). A morte liberta da vida, fazendo Bastú reconfigurar a sua própria presença (esvaziada), em um processo parecido com o de Riobaldo porque, diante do fim de seu ciclo, o personagem roseano também adquire uma consciência de sua forma à medida que a relaciona ao espaço habitado.

O que chama muito a atenção – e diferencia *Girimunho* dos filmes da mesma tendência que vieram antes, abrindo o caminho para a sua consolidação

– é que, ao mostrar esse processo, Clarissa Campolina e Helvécio Marins Jr. trataram de incorporar o extracampo ao imaginário. Seja conversando com um fantasma (olhando para o que está fora de quadro), seja mirando o infinito do horizonte (lá onde o olhar não alcança, nem a lente da câmera), Bastú vai adquirindo ela própria essa imaterialidade do sertão – até que, na sequência aqui analisada, sua transformação nesse extracampo se completa. É fazendo referência à figura mais conhecida desse imaginário que a imagem que marca a consolidação definitiva da tendência realista-fabular pós-2010 é apresentada.

Em sua ausência, Bastú se tornou onipresente (assim como Feliciano, que nunca de fato é mostrado em *Girimunho*), sintetizando as inquietações de fuga do Outro como elas se apresentavam nos filmes anteriores dessa tendência. Em suas fabulações, Alessandra, Priscila e Valdênia davam a ver seu desconforto com o presente à medida que não vislumbravam futuro no lugar em que viviam. Lwei e Everlyn, por sua vez, eram mais assertivos na busca de superar esse desconforto, tanto na ameaça de suicídio do primeiro quanto nas transformações radicais da segunda. Bastú não podia se livrar do espaço. Mas ela dá um jeito – tornando-se ela própria o vazio, ou o quadro vazio, e, assim, assumindo essa nova condição de (oni)presença. Se, em *O céu sobre os ombros*, a questão era a captura da intriga (mostrada, não mais inventada) para escancarar o desejo de fuga, em *Girimunho* o que a intriga passa a mostrar é a própria fuga – ainda que esta seja impossível. O dilema genuíno é capturar esse paradoxo, que constitui o drama mais íntimo de Bastú. Clarissa Campolina e Helvécio Marins Jr. o fazem procurando dar sentido ao amálgama do vivido com o imaginado, o que é sugerido a partir da relação da personagem com o quadro vazio: quando ela olha para o infinito, o plano que se segue é o do infinito; quando ela conversa com o fantasma, o plano seguinte é o do mesmo ambiente desabitado. É um outro tipo de incorporação do quadro vazio, na comparação com *O céu sobre os ombros*: agora, é o personagem, especificamente, que o incorpora. Quando, ao morrer, Bastú é engolida pelo espaço, ela própria já o havia engolido, ao longo da vida. Trata-se de um aprofundamento da noção de presença iniciada por Marília Rocha e

desenvolvida por Sérgio Borges – o que foi feito, paradoxalmente, para constatar o desejo de ausência de seus personagens oprimidos pelo seu contexto.

Burch (2015) aponta que, a cada vez que se sugere a inserção do quadro vazio na cena, “o espaço ganha corpo na imaginação do espectador” (p. 39). Em *Girimunho*, isso é feito seja com a entrada e a saída da personagem em quadro (como nos momentos em que Bastú atravessa a tela à frente das casas em ruínas, em planos que começam e terminam sem ninguém enquadrado), seja com o encadeamento de dois planos, um com a personagem e outro com o espaço desabitado (como aqueles em que Bastú olha o horizonte e depois vemos esse horizonte olhado). Clarissa Campolina e Helvécio Marins Jr. estão indicando, reiterativamente, a importância do espaço na dramaturgia do filme, particularmente na conformação do imaginário da personagem – que, ao fim, está tão impregnado desse espaço que a leva a se transformar nele.

O quadro vazio, portanto, é sugerido em *Girimunho*, diferentemente de *O céu sobre os ombros*, não mais pela câmera afastada que dá unidade espacial ao registro indicando o pertencimento do personagem ao lugar que ele habita, mas, isso sim, em planos que, pelo seu sequenciamento, mais do que pela duração e pelo distanciamento, demonstram que o espaço impregnou na personagem. E vice-versa. No filme anterior da tendência, houve a reinserção do personagem no espaço. Agora, há a impregnação do espaço na personagem.

De algum modo, era o amálgama personagem-espaço que Marília Rocha buscava ao dar *zoom out* na lente em meio ao registro ou ao inserir quadros vazios em meio à entrevista. Também era isso que Sérgio Borges almejava com o alongamento e o distanciamento radicais, inclusive inserindo elementos visuais diversos entre a câmera e a ação. *Girimunho* efetiva e finalmente consegue o amálgama ao buscar a todo o instante o extracampo, pensando a relação personagem-espaço a partir desse novo uso do quadro vazio – que, trazido reiteradamente para a cena, sugere a impregnação de um elemento noutro.

É por conta dessa impregnação que o imaginário torna-se transcendental, e tudo passa a ser simultâneo – sonho e realidade, cotidiano banal e delírio fantástico, o presente vivido, o passado lembrado e o ideal

fantasiado. “Para mim, qualquer lugar é bom”, Bastú afirma, em um momento da trama em que olha para o rio (plano seguido de uma imagem do São Francisco). Em outro, sentada na praça central de São Romão, com um neto, ela diz: “o tempo não para; quem para somos nós” (e um silêncio se segue, com a inserção de novo plano do horizonte). Ela está pensando para além da vida material e do tempo vivido, adquirindo uma consciência das formas, incorporando o sertão. Quando, enfim, transforma-se no sertão, completando esse processo de conscientização – e, assim, libertando-se –, ela vira algo como uma “vereda” (uma fenda), para usar o termo do romance canônico de Guimarães Rosa, através da qual o espectador pode acessar esse espaço ao mesmo tempo físico e mítico. O sertão está em toda parte, é do tamanho do mundo, é dentro da gente. Para percebermos isso, temos de visualizá-lo. O que podemos fazer, graças à nova presença estabelecida, através de Bastú.

Figuras 98, 99, 100 e 101 – Variações do quadro vazio: em A falta que me faz, plano com inscrições de amor em um paredão, inserido em seguida a um depoimento, como a ilustrá-lo (à esquerda); em O céu sobre os ombros, panorâmica anterior à sequência do bar, com Lwei, dando noção de contexto da ação a ser observada (à direita); em Girimunho, um plano mostra o sertão à noite, com um vulto, em contraluz, abrindo os braços para abraçar esse espaço, e, depois, vemos Bastú remando, no rio, para ser engolida por esse mesmo espaço (abaixo).



Fonte: reproduções de cópias digitalizadas dos filmes / acervo próprio.

3.5. A nova configuração do encontro

A análise filmica nos permitiu, até aqui, constatar como a saída da entrevista, desde *A falta que me faz*, mudou a relação entre o personagem e o espaço que ele habita. Observando a ação, o que Marília Rocha realizou paralelamente à entrevista, foi possível mostrar a intriga conformadora de dramas impossíveis de capturar no formato que só registrava a intriga inventada e, por isso, já vinha demonstrando esgotamento na cinematografia nacional – constituíam evidências desse esgotamento filmes como os de Cao Guimarães e *Aboio*, também de Marília Rocha, entre alguns outros. Dar *zoom out* em meio à conversa com Valdênia é exemplar da tentativa de mudar a resposta ao dilema genuíno inerente ao registro do transcorrer do mundo. Em *O céu sobre os ombros*, a mudança se mostra ainda mais elaborada, sobretudo nos atos finais do filme, quando a fabulação dos personagens, principalmente de Lwei na sequência do bar, é capturada a partir de seu diálogo com outros personagens, e não a partir do esquema pergunta-resposta característico da interação dos filmes de entrevista. Lwei está em ação, e a câmera do diretor Sérgio Borges se põe a observá-lo, de longe, pacientemente – realizando aquilo que Marília Rocha havia esboçado em *A falta que me faz*. A nova presença, que se estabelecia já nesse esboço, agora ficava evidente: a câmera de Sérgio Borges registra os acontecimentos estando lá, no instante do transcorrer, porém, como se não estivesse, tamanho distanciamento com que é posicionada. Essa ausência, que elimina o acidente, provoca o esvaziamento – que Ramos (2008) associa à frieza do registro maquínico. Entretanto, levado ao paroxismo, esse esvaziamento acaba causando efeito contrário – ele potencializa as revelações da fabulação, como fica claro no desabafo de Lwei. Em *O céu sobre os ombros*, o extracampo se insinuava em algumas sequências, pelas panorâmicas constantes, pelo alongamento do plano, que, ao mesmo tempo em que garantia a unidade espacial ao registro, permitia a entrada e a saída constante de elementos em quadro. Em *Girimunho*, isso se desenvolve ainda mais à medida que Bastú, a protagonista, interage a todo instante com o fantasma de seu marido morto, profere frases sobre o tempo

enquanto vislumbra o infinito da paisagem, até que, na sequência final, ela própria como que absorve o quadro vazio, sendo engolida pelo rio mítico que corta o sertão, no amálgama definitivo entre o personagem e o espaço que vinha se esboçando desde a hesitação de Marília Rocha no momento em que entrevistava Valdênia. Clarissa Campolina e Helvécio Marins Jr. levaram a presença em si ao seu paroxismo, transformando a morte (o fim, a ausência) em onipresença – à medida que Bastú foi incorporada por uma paisagem que segue ali, à disposição do olhar que se faz carne ao ser direcionado a ela, adentrando-a e, assim, projetando-se nela.

O que tudo isso ocasiona, em última instância, é uma reconfiguração do encontro do Eu com o Outro. Tudo começou, recordemos, com o desconforto com que esse encontro estava posto nos filmes de entrevista – Marília Rocha identificou suas limitações e buscou superá-las, tentando observar a ação. Tudo termina – e a tendência realista fabular se consolida – quando, mais do que uma mudança de procedimentos (executada por Sérgio Borges ao somente observar a ação), o pensamento sobre a relação personagem-espaço se mostra definitivamente alterado (o que acontece em *Girimunho*). Em *O céu sobre os ombros*, o encontro já havia mudado, na comparação com *A falta que me faz*: não havia mais entrevista, nem o sujeito da câmera recuado acidental. Mas é no filme de Clarissa Campolina e Helvécio Marins Jr. que a aproximação entre o Eu e o Outro ganha seu formato definitivo na tendência aqui estudada.

Para melhor compreensão dessa nova configuração do encontro, vamos abordá-la a partir de três características, que ocuparão os próximos parágrafos, derradeiros da análise dos três longas-metragens: a ausência que estabelece a presença, ou a onipresença; a fabulação a partir da relação personagem-personagem, e não mais personagem-diretor; e a quebra dos limites entre os segmentos do espaço no filme. Essas três questões já vinham sendo apontadas na análise até aqui realizada. Agora, serão lembradas de modo conjunto – reunidas conforme a premissa antes anunciada de decomposição-recomposição interpretativa (AUMONT e MARIE, 2004).

3.5.1. A ausência que leva à (oni)presença

O efeito de presença pode se estabelecer quando há ausência. Trata-se de duas faces de um mesmo conceito, portanto, duas sensações complementares que incidem sobre a imagem, uma atestando a outra.

Metz (1972) apontava que a narração é construída obrigatoriamente de um distanciamento do vivido, em uma irrealização. Só saindo do real há condições de conformação de uma nova realidade (diegética), ou seja, para sentir-se presente na imagem, é preciso afastar-se dela, o que faz com que a presença seja “uma posição privilegiada em relação a dois parâmetros, o espaço e o tempo” (p. 36). Ao não ver-se no filme, ou seja, ao não perceber a imagem como um espelho de sua própria figura, Metz aponta em outra obra (1980), o espectador acaba tendo condições de se projetar no Outro que está em cena. “Sua ligação mais afastada de toda a experiência do real não impede o sentido de se constituir, porque [o espectador] sabe que está no cinema” (p. 58). Em outros termos, aponta o autor, a fruição espectral, nos filmes, se dá “a partir da ausência” (idem, p. 58). É o indício de uma ausência que leva ao estabelecimento da presença.

Ramos (2008) aponta que a fruição é uma mistura de experiências: diante da imagem, o espectador se dispõe a viver o transcorrer do registro “através do sujeito da câmera” (p. 81), o que indica adesão, ao mesmo tempo em que o estranha, pois está “encarnando” em algo que não a si próprio – é “a estranheza de reconhecer a si enquanto outro” (idem, p. 81). Trata-se de uma “experiência radical de alteridade” (ibidem, p. 81), como Ramos define, moldada na presença que constitui a transmutação do espectador para o instante do transcorrer e, paralelamente a isso, na ausência que é não ser, de fato, o sujeito da câmera.

Didi-Huberman (2012) é ainda mais enfático, indicando que a oposição entre presença e ausência “é falsa” (p. 204): são, isso sim, os dois lados de uma dialética da imagem, que garantem suas significações a partir do olhar. “As imagens são lugares” (idem, p. 247), o autor escreve, nos quais adentramos “dando duplo sentido à palavra *a*” (ibidem, p. 247). Ele especifica:

no encontro do espectador com a imagem, as distâncias objetivas sucumbem, e o 'aí' se ilimita, [...] se separa do 'aqui', mas subitamente 'se apresenta', e, com ele, vem o jogo paradoxal de uma proximidade visual que se estabelece em uma distância não menos soberana, uma distância que 'abre' e faz aparecer. [...] As imagens são paradoxos em ato, nos quais as coordenadas espaciais se rompem. (ibidem, pp. 246-247)

O que queremos indicar é que o efeito de presença se dá a partir de um tensionamento, que é indicado por esse paradoxo inerente à sensação de *estar na imagem*: ao mesmo tempo em que a distância entre o espectador e a imagem parece se quebrar, há algo a indicar que ela persiste. Pois é esse tensionamento que adquire feições muito particularizadas no processo de estabelecimento da presença esvaziada característica da tendência realista-fabular do cinema nacional pós-2010. Quando Marília Rocha esboça o afastamento da câmera para capturar a ação, podemos observar o que está acontecendo de maneira ampla, porque além do jogo limitado de perguntas e respostas característico da entrevista. Ao mesmo tempo, no entanto, estamos na imagem sentindo o efeito de uma câmera que não quer intervir no que acontece, afastando-se também da potência sugerida pelo acidente: é em busca da ausência, que, paradoxalmente, fortalece a presença, que Marília Rocha dá *zoom out* enquanto Valdênia responde as suas perguntas. Quando, em um filme lançado um ano depois, Sérgio Borges radicaliza esse afastamento, levando o esvaziamento ao paroxismo, ele está potencializando a ausência que, por sua vez, significa presença. E, quando Clarissa Campolina e Helvécio Marins Jr., um ano após essa reorganização da relação personagem-espaco determinada pela câmera de *O céu sobre os ombros*, recorrem de modo mais incisivo ao quadro vazio, em um outro afastamento, para observar como o espaço engole a personagem, estão demonstrando como a própria ausência do personagem indica sua presença no espaço – sua transformação em um espectro, persistente, imaterial, ausente porém onipresente.

É a (oni)presença de Bastú – obtida por meio da ausência – que conclui o movimento que reconfigura o encontro do Eu com o Outro e, assim, consolida essa tendência que é característica de parte significativa dos longas-metragens brasileiros lançados a partir da virada da década de 2010.

3.5.2. A fabulação sem entrevista

De algum modo, as palavras de Valdênia indicavam incompletude ao registro que buscava revelar aspectos da vida das jovens adultas de Currálinho. Para mostrá-las em seus dramas, Marília Rocha precisou capturar mais do que essas palavras – algo que fosse além da intriga inventada característica de suas fabulações. Acabou encontrando seus dramas – potencializados à medida que reveladores de sonhos, delírios e frustrações – na observação da ação.

O registro hesitante de *A falta que me faz*, entre a entrevista e a ação, indicava ora a intriga inventada, ora a intriga mostrada. Foi a mesma Marília Rocha, ainda no mesmo filme, que apontou a possibilidade da coexistência de ambas – quando, ao entrevistar Priscila, enquadrava-a comunicando-se mais pelo gestual (jogando pedras no rio) do que propriamente pela sua fala. Todavia, foi apenas Sérgio Borges que concluiu o movimento de passagem de um tipo de registro ao outro, especificamente quando, já na metade final de *O céu sobre os ombros*, deixou de lado a observação silenciosa para dedicar-se às sequências em que o diálogo está mais presente – que são justamente aquelas em que a câmera se afasta mais, e o plano se alonga, aumentando o esvaziamento e fortalecendo a ausência que vai dar novo sentido à presença.

A essa câmera que mudou, que se distanciou e esvaziou o registro, Lwei e Everlyn não falam em entrevistas. Eles estão, isso sim, dialogando com outros personagens, que no entanto os inquirem buscando compreender seus dramas – igualmente representados por sonhos, delírios e, mais ainda, frustrações. Principalmente na sequência do bar, o que o espectador vê é um Lwei desnudo (desta vez, não no sentido literal), disposto a compartilhar seus fantasmas mais íntimos a partir das perguntas de seus dois amigos.

Esse formato é uma espécie de entrevista terceirizada pelo diretor. Da mesma forma que ocorre com as entrevistas tradicionais, caracterizadas pela interação diretor-personagem, e não personagem-personagem, os entrevistados são postos em flagrante “função criadora”, para lembrarmos o termo de Guimarães (2001, p. 85), condição na qual se desvelam em construções

dramáticas “anteriores à elaboração da trama”, repetindo agora as palavras de Aumont e Marie (2003 p. 185). Diante da câmera esvaziada, que se afastou mudando seu sentido de presença, os personagens criam, ou melhor, recriam-se, em uma reinvenção que é instintiva – porque marcada pela instigação de seu interlocutor. É nesse tipo de reinvenção, pontua Comolli (2007), que o entrevistado se metamorfoseia a ponto de dar a ver suas “múltiplas faces” (p. 127). É esse o tipo de fabulação que persiste, mesmo na observação da ação.

Estamos, portanto, diante de uma câmera que ela própria se reinventou para registrar, além da intriga inventada, a intriga mostrada – sem, contudo, abrir mão de desvelar os personagens em sua capacidade de fabular.

Quando chegamos a *Girimunho*, podemos notar que as múltiplas faces da personagem fabuladora se revelam a partir de sua relação com o espaço. Não é mais a relação personagem-diretor, característica dos filmes de entrevista, nem a relação personagem-personagem, que se evidenciou a partir de *A falta que me faz*, e sobretudo em *O céu sobre os ombros*, particularmente em suas sequências finais. É, isso sim, a relação personagem-espaço. Após se afastar, e esvaziar-se, a câmera pôde capturar dramas que se conformam quando a personagem expõe fantasmas não apenas vinculados ao espaço que ela habita, mas que são o próprio espaço. É como se, em vez de o diretor ou de outro personagem, fosse o espaço que a inquirisse. É o sertão que a chama, é o São Francisco que a engole. É o ápice da tendência que foi sendo estabelecida conforme mudava a relação personagem-espaço – e que se consolidou quando o espaço virou um personagem.

3.5.3. O espaço em um só segmento

O espaço é um personagem. Essa frase é um clichê das análises de filmes que fazem da paisagem um pano de fundo de destaque em suas dramaturgias. De fato, no entanto, mesmo em produções nas quais a paisagem é marcante –

casos de Currealinho, em *A falta que me faz*, e Belo Horizonte, em *O céu sobre os ombros* –, o espaço não é um sujeito ativo tal qual o sertão de *Girimunho*.

No longa de Clarissa Campolina e Helvécio Marins Jr., Bastú olha a todo instante para o extracampo. Em algumas sequências, o quadro vazio é o plano a seguir, indicando para o que está direcionado o seu olhar. Em outras, esse plano complementar não é necessário: já sabemos o que está interagindo com ela, mesmo que seja com algo, para o espectador, invisível (o fantasma de Feliciano, com quem ela fala mirando para o fora de quadro, ou o rio, para onde ela olha quando se põe a falar sozinha, revelando sonhos, dilemas e frustrações). A protagonista também observa o horizonte acompanhada – ao dialogar com o neto, em uma sequência; e com a neta, em outra. Nessas conversas, assim como naquelas em que está só, Bastú envolve o lugar, falando sobre ele e com ele. Pensando alto, acompanhada ou não, olha a paisagem ao proferir frases sobre a vida e o tempo. Em uma sequência, sobre uma ponte, ela e Branca miram o São Francisco e, discorrendo sobre as possibilidades limitadas de futuro para a neta naquele lugar, falam sobre se jogar naquelas águas. “Quem vai banhar é eu”, diz a octogenária, revelando que, assim como a jovem, ela também nutre um desejo de fuga – em seu caso, uma fuga do tempo vivido, mais do que do lugar, fuga esta que se concretiza quando ela de fato se banha, no ato final. Suas palavras, sobre a ponte, são indicativas do que ocorreria depois: um outro tempo, representado pelo lugar cujo final não é alcançado pela visão e que, por isso, é imaterial, se faz presente na narrativa. E a absorve, agindo para dar onipresença à personagem.

Burch (2015) divide o espaço em dois – o que está em quadro e o que está fora dele. Mas ressalta o quanto essas duas instâncias são móveis – no sentido de que, conforme a câmera se movimenta, ou o corte é utilizado, o que está dentro pode sair, o que está fora pode entrar e o que está parcialmente dentro ou fora pode passar a estar parcialmente fora ou dentro. No caso de *Girimunho*, essa inserção sistematizada do que está fora de quadro, inclusive para repensar o tempo do registro (Bastú quer cair no rio para aderir a ele e, assim, fugir do vivido), o torna particularmente presente. É, de novo, uma ausência potencializadora da presença. A câmera se distanciou tanto, depois de *O céu sobre os ombros*, que

terminou por trazer o que estava ausente para a cena, demarcando sua presença e fazendo desses dois espaços (o dentro e o fora de quadro) um único.

O conceito de “segmento” (BURCH, op. cit., p. 37) permite compreender de maneira ainda mais clara esse pensamento sobre o espaço no filme de Clarissa Campolina e Helvécio Marins Jr. O fora de quadro engloba, segundo o autor, os quatro segmentos para além dos limites da tela, mais o que está atrás da câmera e, por fim, um sexto segmento constituído do que está fora do cenário ou escondido por este: “tem-se acesso a ele saindo por uma porta, contornando a esquina de uma rua, escondendo-se por detrás de uma pilastra ou, num limite extremo, ‘atrás’ do horizonte” (idem, p. 38). Esse sexto segmento, especialmente em sua definição do que o olhar não alcança porque vai além do que nossa visão é capaz de capturar (o horizonte) descreve o sertão como ele aparece nos quadros vazios de *Girimunho*. Quando Bastú vislumbra a paisagem, ela está tentando olhar para além do que pode capturar. É por isso que afirma, mirando a infinitude da aridez do terreno ou o curso do São Francisco que segue até onde não mais se vê, que “o tempo não para”. É assim que traz o extracampo para dentro do quadro. É assim que está transformando o espaço em personagem da narrativa.

Escreve Burch que, quando o fora de quadro entra na imagem, materializando-se, sua “existência é tornada primordial” (ibidem, p. 40). Essa característica encerra as especificidades da tendência realista-fabular pós-2010: depois de, por meio do esvaziamento, estabelecer uma nova presença, e de, saindo da entrevista, registrar a fabulação mesmo que observando a ação, essa tendência se consolidou ao materializar o espaço na imagem transformando-o, conforme Burch, em um elemento definitivamente *primordial* da narrativa.

Figuras 102 e 103 – Bastú mira a paisagem, com o neto e, sobre uma ponte, com a neta.



Fonte: reproduções de cópia digitalizada do filme / acervo próprio.

3.6. A fuga do Outro e o olhar do Eu

Bastú quer habitar outro tempo, assim como Lwei. Ambos sentem uma vontade de fuga, do mesmo modo que Everlyn e Murari. Todos, de alguma forma, são oprimidos pelo contexto vivido, tanto quanto as cinco garotas de Currealinho. Para construir narrativas que fizessem jus a esses sentimentos, os diretores de *A falta que me faz*, *O céu sobre os ombros* e *Girimunho* reconfiguraram o encontro com o Outro no cinema brasileiro contemporâneo. Essa reconfiguração teve como agente, como pudemos constatar, o Eu. Mas o que mudou, a partir dela, foi o discurso – que segue sendo originado das negociações com os personagens, portanto, tanto do Eu quanto do Outro. Em outros termos, quem dá o *zoom out* é o Eu, porém, com o objetivo de capturar a fabulação do Outro, o que quer dizer que o resultado segue sendo um produto compartilhado. O discurso segue sendo heterogêneo. E se atualiza quando o espectador impõe ele próprio a sua presença em cena – por meio da sua própria ausência.

Uma questão que se impõe, ao final da análise, é se o Eu mudou o procedimento buscando mostrar esse desejo de fuga, ou seja, se adaptou-se com o objetivo de capturar “a demanda, a exigência que paira no ar” (OMAR, 1978, p. 415), ou se, contrariamente a isso, foi a mudança que reconfigurou o encontro que acabou levando o Outro a revelar esse desejo. Trata-se de uma diferença sutil, porém, que indica um caminho oposto na formulação do discurso: as revelações dos personagens podem ter instigado as alterações do registro que formataram a tendência realista-fabular pós-2010 tanto quanto as alterações do registro podem tê-los instigado a revelarem essa sua faceta.

No princípio deste estudo, abordamos o encontro entre o Eu e o Outro destacando o processo de negociação marcado por desconhecimento e reconhecimentos a partir do qual conforma-se a alteridade. É a própria a existência da alteridade, nesse discurso essencialmente heterogêneo, que depende das duas instâncias – o Outro e o Eu. Na contemporaneidade, a negociação ganhou complexidade graças às possibilidades de registro com o vídeo digital, que, dada a mobilidade e a versatilidade do equipamento, permitiu

variações na aproximação entre essas duas instâncias, variações estas que acabaram absorvidas por filmes rodados em qualquer bitola, não apenas em vídeo. Ora, mobilidade e versatilidade sugerem movimento e, assim, uma nova dinâmica na relação quadro-fora de quadro. Pois foi ao distanciar-se e posicionar a câmera sobre uma base fixa que o fora de quadro adquiriu o protagonismo que acabamos de constatar, tornando-se “primordial” (BURCH, 2015, p. 40) para a captura do desejo de fuga dos personagens. A câmera recuou em mais de um aspecto – esvaziou-se, passou a intervir menos, sugerindo a ausência, e a movimentar-se menos, retendo o olhar do observador, em planos mais longos, para que este constatasse esse desejo de fuga.

São essas alterações em série do Eu que levam às revelações do Outro. São alterações que fazem parte da negociação conformadora do discurso heterogêneo. Mas não deixam de ser alterações agenciadas pelo Eu.

A TV brasileira que, segundo Hamburger (2005), no século XXI, aproximou-se do cotidiano das pessoas, “legitimando paisagens urbanas populares” (pp. 298-299), mas sem complexificá-las, e o cinema nacional, que, por meio de filmes como os documentários de entrevista, produziu discursos sobre essas paisagens e seus habitantes “sem apagamentos” (GUIMARÃES, 2005, p. 40), abriram o caminho lançando as bases sobre as quais os cineastas da tendência realista-fabular trabalhariam nos filmes lançados após 2010. Mas os cineastas dessa tendência, a começar por Marília Rocha, reconfiguraram o discurso justamente reconfigurando a relação entre os personagens e essas paisagens legitimadas nos anos anteriores. Fundamentalmente, os filmes da tendência que se instalou a partir de *A falta que me faz* e se consolidou com *Girimunho*, passando por *O céu sobre os ombros*, fizeram isso repensando o encontro com o Outro. Reorganizando-o, em novos tipos de negociação. A alteridade originada daí deu prosseguimento ao processo de legitimação não mais apenas das paisagens, mas dos imaginários inexoravelmente vinculados a elas. A reinserção do Outro no espaço em que vive redefiniu a própria relação entre personagem e paisagem, vinculando-os em um o discurso que aprofundou o entendimento de ambos – sendo a paisagem o lugar de onde o personagem quer escapar.

A reorganização do encontro é evidenciada pela câmera, no instante do registro, mas também pela montagem, ou seja, pela pós-produção. Observando essa aplicação das propriedades técnicas da linguagem, pode-se constatar como a tendência foi se assentando filme a filme. Primeiro Marília Rocha hesitou, depois Sérgio Borges se afastou e, por fim, Clarissa Campolina e Helvécio Marins Jr. usaram a ausência decorrente do afastamento para consolidarem o espaço como um elemento determinante na conformação do imaginário de quem vive nele. Usando enquadramento e montagem, os cineastas demonstraram a transformação pela qual passou a negociação que resultou nas fabulações reveladoras do desejo de fugir.

Nos documentários de entrevista da década de 2000, sobretudo os de Eduardo Coutinho, a montagem era minimizada (LINS e MESQUITA, 2008) para valorizar o instante da filmagem. Na tendência que a sucede, na virada para a década de 2010, o encontro do Eu com o Outro não deixa de ser importante, como se poderia presumir; pelo contrário: é a forma como o encontro é reconfigurado que vai potencializar as revelações advindas da fabulação. O que ocorre é que as propriedades técnicas da linguagem (enquadramento, montagem) são utilizadas de forma a modificar o encontro – e não a desvalorizá-lo. Tivesse menos valor, o encontro não seria tão revelador como se mostra nos filmes da tendência realista-fabular.

O Outro quer fugir. Aos olhos do Eu. Que repensou as negociações estabelecidas no encontro para capturar essa intenção escapista. A presença esvaziada, advinda da observação da ação, que leva à reconfiguração da relação personagem-espaço, foi a forma procedida para essa captura.

A questão persiste: a forma dos filmes pode ter incitado o desejo de fuga ou esse desejo estava pairando no ar, como uma demanda a ser capturada – dessa forma. Todavia, encontrar uma resposta que seja excludente, ou seja, que atenda a apenas uma dessas duas asserções (foi a forma dos filmes que escancarou o desejo de fugir ou foi o desejo de fugir que levou a essa forma), pode constituir uma armadilha. Justamente porque a construção do discurso é heterogênea: Lwei é diferente de Valdênia, que é diferente de Bastú, que é

diferente de Everlyn, que é diferente de Priscila. Suas fugas não são as mesmas, e a maneira como as demonstram, tampouco. Os procedimentos do Eu inevitavelmente influenciam esse Outro múltiplo, mas de modos distintos entre eles – talvez, inclusive, de modo distinto entre os mesmos agentes ao longo do processo, afinal, não se pode imaginar que a afeição entre Marília Rocha e as garotas de Currálinho seja a mesma no início e no final do encontro entre elas. O que se pode concluir é, de novo, que o instante do encontro, revalorizado, é que produz a alteridade a que o espectador tem acesso quando frui o filme. E o encontro é reconfigurado a partir da ação das duas partes. Não se pode ser excludente: a forma dos filmes se reorganizou para capturar o desejo de fuga à mesma medida que o desejo de fuga, para ser registrado por esses cineastas, demandou uma mudança da forma dos filmes.

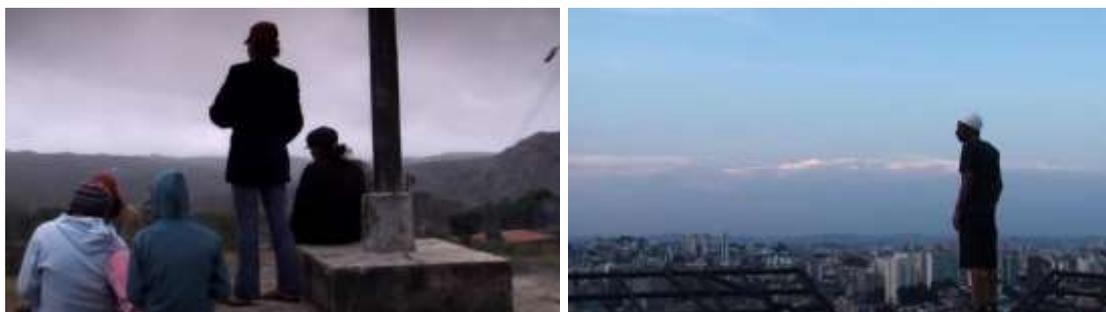
Escreveu Omar (op. cit.): “geralmente as perguntas [que pairam no ar] são percebidas concretamente apenas quando uma obra vem respondê-las. Geralmente é a obra como resposta que cria ou formula a pergunta a que veio responder” (p. 416). Isso responde à questão – de algum modo, não respondendo-a. No seguinte sentido: sem que o filme, na forma como os cineastas da tendência realista-fabular o conceberam, mostrasse ao espectador qual é a resposta dada à pergunta que paira no ar, talvez o espectador não percebesse a pergunta. Talvez os próprios cineastas não percebessem a pergunta – só o fizeram porque realizaram *A falta que me faz*, *O céu sobre os ombros* e *Girimunho*, longas que são, ao mesmo tempo, formuladores de questões fundamentais sobre o tempo vivido e de respostas a essas questões formuladas. E eles só o fizeram em conjunto com seus personagens, em um encontro reconfigurado entre esses Eus distintos com os Outros múltiplos.

A alteridade produziu uma resposta à pergunta que paira no ar. Ao fim da análise, podemos interpretar que foi a reorganização do encontro, para resultar na alteridade, que acabou produzindo as imagens indicadoras da vontade de fuga. As participações do Eu e do Outro no processo são ambas fundamentais.

O fato de o discurso ter sido elaborado em conjunto, em mais de um filme, e abranger diversos agentes distintos, aponta que o “universo do não dito” citado

por Omar (idem, p. 415) tem ampla representatividade. E isso indica que faz sentido associá-lo às coisas que estão pairando no ar e “normalmente não são vistas”⁴⁶, lembrando Kracauer (op. cit, p. 46): há um desejo de fugir para outro lugar ou para outro tempo, desejo este que está pairando no ar em meio à sociedade brasileira da maneira como ela se mostrava configurada à época das realizações de *A falta que me faz*, *O céu sobre os ombros* e *Girimunho*. É possível, portanto, que haja, ou houvesse, nos anos desses três títulos – e de outros citados ao longo desta pesquisa –, outros personagens fabuladores desejosos de escapar para outro lugar ou para outro tempo, à espera de câmeras distantes a observá-los em busca da presença distanciada desveladora de seus sonhos e aspirações. Apenas não os vemos, a não ser pela elaboração de imagens capazes de redimir a materialidade física do real a ponto de nos fazer depararmos com o que, usualmente, acabamos não vendo.

Figuras 104 e 105 – Eles querem fugir: as cinco garotas de Curralinho, protagonistas de A falta que me faz (à esquerda), e Lwei, personagem de O céu sobre os ombros (à direita).



Fonte: reproduções de cópias digitalizadas dos filmes / acervo próprio.

⁴⁶ “*Things normally unseen*”, no original.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS: A TENDÊNCIA CONSOLIDADA

O objetivo que orientou este estudo foi a identificação de como se dá a passagem da tendência dos documentários de entrevista da década de 2000 para os filmes nos quais há a observação da ação a partir da década seguinte. Tal objetivo atendia a uma inquietação que já era latente desde filmes anteriores à virada dos anos 2010, como os de Cao Guimarães e Marília Rocha – ambos mineiros. *Andarilho* e *Aboio*, entre outros longas-metragens lançados no país no final da primeira década do século XXI, davam sinais de que a entrevista havia se esgotado como recurso, passando a ser substituída por outras formas de registro – a exemplo da observação da ação. Esses longas esboçaram a mudança, que no entanto só começou a se concretizar, de fato, quando, em *A falta que me faz*, Marília Rocha passou a usar concomitantemente os dois formatos (a entrevista e a observação da ação), capturando, em uma mesma sequência, a intriga inventada (característica dos filmes de entrevista, calcados apenas no registro do relato) e a intriga materializada (possível somente a partir da observação da ação).

Essa simultaneidade foi possível porque a realizadora de *A falta que me faz* mudou seu procedimento durante o instante do registro. Em meio à entrevista com a personagem Valdênia, enquanto seguia fazendo perguntas a ela, Marília Rocha deu *zoom out* na câmera e buscou capturar, além das respostas da entrevistada, a ação que se desenrolava ao seu redor, paralelamente à sua fala. Ela estava, ali, alterando a resposta ao dilema genuíno inerente ao registro do transcorrer do mundo. E, com a captura da intriga materializada pela ação, passando a mostrar o que outrora só estava acessível pelo relato dos entrevistados.

Em uma única sequência, a cineasta sintetizava essas possibilidades distintas de resposta ao dilema do registro, que havia passado a ser respondido de maneira alternada conforme cada filme e os procedimentos de seus respectivos diretores desde que, alguns anos após a afirmação da metodologia de Eduardo Coutinho, o relato instintivo da entrevista, típico da fabulação porque anterior à elaboração a trama, revelava-se limitado – pela incapacidade de materializar os gestos, atitudes e interações dos personagens fabuladores. É

notável que, em *A falta que me faz*, o filme que altera a resposta ao dilema do registro, dando início à transição que levaria à tendência realista-fabular pós-2010, a relação entre o Eu e o Outro se apresentava pontuada por afeição. Tanto que podemos associar esse sentimento à própria transição, afinal, como indicou Kracauer (1997), é a “afeição” que leva o cineasta a alterar sua resposta ao dilema. A tendência realista-fabular pós-2010 do cinema brasileiro começou a ser moldada, efetivamente, portanto, a partir da afeição entre o Eu e o Outro.

Contudo, como pudemos identificar conforme este estudo se desenvolveu, esse foi apenas o primeiro passo para o estabelecimento da tendência. Sua consolidação se deu em filmes seguintes, quando, em decorrência do afastamento da câmera, as imagens registradas acabaram dotadas de um efeito de presença caracterizado pelo esvaziamento. Deixando de incorporar o “acidente”, como era usual nas entrevistas, estabeleceu-se uma presença que, seguindo a terminologia de Ramos (2008), resolvemos chamar de “esvaziada”.

Foi essa presença que se mostrou mais desenvolvida em *O céu sobre os ombros*, particularmente quando Lwei se senta, no balcão de um bar, com dois amigos, para conversar sobre a vida: postada sobre uma base fixa, imóvel, ao longe (a ponto de, entre a ação e a lente, atravessarem vários personagens e elementos), a câmera esvaziou-se radicalmente para capturar a intriga materializada naquele diálogo. É importante acrescentar, no entanto: essas duas sequências, de Valdênia e Lwei, são simbólicas do afastamento que resultou no esvaziamento, porém, outros trechos, tanto de *A falta que me faz* quanto de *O céu sobre os ombros*, mostram que a saída da entrevista rumo à observação da ação se deu de maneira ampla, indicando uma mudança de procedimento que reformatou o encontro do Eu com o Outro como um todo.

A identificação dessa reconfiguração pôde ser feita a partir da dialética presença-ausência trabalhada por Didi-Huberman (2010). No seguinte sentido. Ao afastar-se, a câmera afirmou a sua ausência. Mas, ao mesmo tempo, ao apostar no distanciamento radical, na supressão total dos cortes e na incorporação do quadro vazio à imagem, Sérgio Borges trabalhou estilisticamente esse afastamento. E, assim, acabou por caracterizar a presença – uma nova presença,

na comparação com aquela verificada nos primeiros planos característicos dos filmes de entrevista. Foi a ausência que levou à nova presença – esvaziada. É algo contrário ao que ocorria nos documentários de entrevista, que valorizavam o instante do encontro com o Outro a partir de reações que afirmavam a presença accidental: nos filmes nos quais predomina a observação da ação, a valorização do encontro se dá, por paradoxal que pareça, pela ausência de reação do Eu.

Isso porque é justamente com essa ausência de reação que a fabulação do personagem acaba sendo potencializada. Tanto que, em *O céu sobre os ombros*, é na sequência de esvaziamento radical da câmera que acompanhamos Lwei compartilhar seus desejos e anseios mais extremos – no caso, cometer suicídio. Foi por meio do afastamento que o Eu se aproximou do Outro em busca das revelações de sua fabulação. Daí porque, nessa relação ausência-presença, indicamos que o efeito de presença atingiu seu paroxismo: ao *se afastar*, a câmera do Eu acabou *se aproximando* do Outro. Ao trabalhar estilisticamente o esvaziamento, alcançou as revelações íntimas dos personagens.

Outro aspecto dessa nova formatação do encontro entre o Eu e o Outro é o fato de que a câmera, ao registrar a ação em detrimento da entrevista, passou a explorar as relações dos personagens com outros personagens – e não mais exclusivamente com o cineasta e sua equipe. Trata-se de uma forma de responder ao que antes identificamos como um sintoma do esgotamento da entrevista. Em certas sequências de *Andarilho* e *Aboio*, Cao Guimarães e Marília Rocha já prescindiam da entrevista, porém, era a “mentalização” do cineasta, conforme o termo de Kracauer (1997), que ainda predominava na conformação da realidade diegética – ora devido à inserção de planos contextualizadores que quebravam a unidade espacial do registro para criar a relação espaço-tempo da diegese, ora com enquadramentos que indicavam ao espectador quais detalhes, do contexto registrado, o realizador acreditava que deveriam ser observados. Com o esvaziamento da câmera e, também, o alongamento do plano, as propriedades técnicas da linguagem (enquadramento, montagem) eram agora usadas para minimizar a mentalização. O espectador passou a ser quem decide para qual detalhe do plano geral vai olhar, além de, livre da arbitrariedade do corte, construir ele próprio a relação espaço-tempo da diegese. E, nesse

afastamento que minimiza a mentalização do Eu, o Outro passou a interagir com os demais personagens. Também é exemplar dessa alteração a sequência em que Lwei revela-se confessional, no bar, pois é instigado por dois amigos, e não pelo cineasta, que ele faz isso – uma ação que é registrada por uma câmera tão distante que ausente. Com a presença esvaziada, as relações personagem-personagem foram valorizadas – em detrimento das relações cineasta-personagem. Tudo a partir da reformulação do encontro entre essas partes.

Nas relações com outros personagens, os protagonistas seguiram sendo postos na “função criadora” típica da fabulação, pois demonstraram libertar-se do que Guimarães (2001) referiu como a prisão da vida cotidiana – mesmo que revelando desejos não materializados, casos das vontades de fuga das garotas de Currealinho e da vontade de morrer de Lwei. A diferença fundamental é que suas “múltiplas faces”, citando a expressão usada por Comolli (2007), passaram a ser evocadas não mais por questões elaboradas diretamente pelo cineasta, como era o caso com as entrevistas, e sim pelas intrigas capturadas em interações com outros personagens. Trata-se da reinvenção do Outro diante da câmera, uma reinvenção ainda instintiva (e, portanto, característica da fabulação), porque marcada pela instigação de seu interlocutor. Só que, na tendência realista-fabular pós-2010 do cinema nacional, o interlocutor que instiga mudou – passou a ser outro personagem, e não mais o diretor e sua equipe.

Se *O céu sobre os ombros* aprofundou o que fora esboçado em *A falta que me faz*, desenvolvendo características que acabariam conformando a tendência, *Girimunho* fez algo semelhante com *O céu sobre os ombros*. Contudo, o que o filme de Clarissa Campolina e Helvécio Marins Jr. aprofundou, se comparado ao de Sérgio Borges, diz respeito não mais à relação personagem-personagem, nem à relação cineasta-personagem, mas, isso sim, à relação personagem-espço.

Enquanto a câmera de Sérgio Borges registrava saídas e entradas de personagens e outros elementos em quadro, permanecendo imóvel em meio às suas movimentações, e, além disso, incorporava o quadro vazio dispensando o corte para inseri-lo no plano, a câmera de Clarissa Campolina e Helvécio Marins Jr. tratou de absorver o extracampo sistematicamente à narrativa. Foi assim em

várias sequências, quando a protagonista Bastú olhou para fora do quadro para falar com o fantasma do marido morto, ou quando vislumbrou o infinito do horizonte ao proferir frases sobre a vida, a morte e o tempo. E foi assim, fundamentalmente, em seu ato final, quando ela caminhou rumo a esse horizonte infinito, sendo engolida pelo espaço e, assim, transformando-se ela própria no extracampo. Foi sua ausência que acabou levada ao paroxismo – transformando-a em onipresente, à medida que, morta, ela era incorporada pela paisagem do sertão, amalgamando-se ao espaço que habitou nos seus 82 anos de vida.

Diferentemente das fugas dos personagens dos dois outros filmes analisados, a fuga de Bastú se concretizou. Quando o extracampo foi definitivamente incorporado ao quadro – sinal de um afastamento ainda mais radical da câmera. E, assim, a tendência realista-fabular se consolidou – a partir de uma sequência modelar porque materializa a transformação da personagem no extracampo, mas também a partir de outras sequências que, se vistas em conjunto com essa, já carregavam indícios dessa materialização.

Observar essa consolidação ao longo de três filmes temporal e geograficamente tão próximos (todos mineiros, a exemplo de *Aboio* e *Andarilho*) reforça essa relação dos personagens e dos próprios encontros entre o Eu e o Outro com o espaço em que eles estão inseridos. Em última instância, *A falta que me faz*, *O céu sobre os ombros* e *Girimunho* são filmes que surgem de um mesmo espaço para, no conjunto que conformam, repensarem esse espaço.

O afastamento para a observação da ação também foi uma característica, entre outros filmes, dos citados *Morro do Céu*, *O grão* e *Os monstros*. Mas em nenhum deles vimos um *zoom out* tão radical como o que mostra a personagem sendo absorvida pelo espaço, em uma imagem simbólica do amálgama entre o imaginário do Outro e o do lugar em que ele vive. A consolidação da tendência realista-fabular se dá com esse amálgama. É do espaço habitado que o Outro quer fugir, mas é no espaço habitado que ele se transforma. Com um último e mais pronunciado *zoom out*. Com um caso extremo, a morte de Bastú, que demonstra o vínculo inexorável entre personagem-espaço, como a afirmar que o imaginário do personagem e do contexto em que ele vive, efetivamente, são um só.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, Jacques. *Moderno? Porque o cinema se tornou a mais singular das artes*. Campinas: Papyrus, 2008.
- AUMONT, Jacques. MARIE, Michel. *A análise do filme*. Lisboa: Armand Colin, 2004.
- _____. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.
- BARTHES, Roland. *O efeito de real*. In: vários autores. *Literatura e semiologia*. Petrópolis: Vozes, 1971.
- BAZIN, André. *O que é o cinema?*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens*. São Paulo: Papyrus, 1997.
- BENJAMIN, Walter. *Pequena história da fotografia*. In: *Obras escolhidas, vol. I – Magia, técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. *Conhecimento e verdade & O belo filosófico*. In: *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema – Ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- _____. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2013.
- BRASIL, André. *Teia: 2002/2012*. Belo Horizonte: Teia, 2012.
- BURCH, Noël. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- CAETANO, Maria do Rosário (org.). *DOCTV: operação de rede*. São Paulo: Instituto Cinema em Transe, 2011.
- CALIL, Carlos Augusto. *A conquista da conquista do mercado*. In: LABAKI, Amir. MOURÃO, Maria Dora. *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- CARROLL, Noël. *Ficção, não ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual*. In: RAMOS, Fernão. *Teoria contemporânea do cinema, vol. II – Documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Senac, 2005.
- _____. *Theorizing the moving image*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

CINE ESQUEMA NOVO. *História do Cine Esquema Novo*. In: <<https://cineesquemanovo.wordpress.com/2011/01/24/historia-do-cen-2-2004>>. Acesso: 12 dez. 2018.

COMOLLI, Jean-Louis. *Os homens ordinários, a ficção documentária*. In: GUIMARÃES, César; OTTE, Georg; SEDLMAYER, Sabrina. *O comum e a experiência da linguagem*. Belo Horizonte: ed. UFMG, 2007.

_____. *Ver e poder: a inocência perdida – Televisão, cinema, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Humanitas, 2008.

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

_____. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2013.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?*. São Paulo: Editora 34, 1992.

DIDI-HUBERMAN. *Quando as imagens tocam o real*. In: *Pós*, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, pp. 204-219, nov. 2012.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FILME B. *Database Brasil: ranking dos filmes nacionais por renda*. Em <<http://www.filmeb.com.br/database-brasil-20-anos>>. Acesso: 30 nov. 2018.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GUIMARÃES, Cao. *Obras*. In: <<http://caoguimaraes.com/obras/>>. Acesso: 14 dez. 2018.

GUIMARÃES, César. *A singularidade como figura lógica e estética no documentário*. In: *Revista Alceu*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, pp. 38-48, jul./dez. 2006.

_____. *O retorno do homem ordinário no cinema*. In: *Contemporânea, Revista de Comunicação e Cultura*, Salvador, v. 3, n. 2, pp. 71-88, jul. 2005.

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

HAMBURGER, Esther. *Políticas da representação: ficção e documentário em Ônibus 174*. In: MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir (orgs). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

IBGE: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. *Sinopse do Censo Demográfico 2010 – Minas Gerais*. Disponível em <<https://censo2010.ibge.gov.br/sinopse/index.php?dados=21&uf=31>>. Acesso: 20 dez. 2018.

INEP: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira. *Sinopses estatísticas da Educação Superior – Graduação*. Em <<http://portal.inep.gov.br/web/guest/sinopses-estatisticas-da-educacao-superior>>. Acesso: 10 dez. 2018.

KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler – Uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

_____. *Theory of film – The redemption of physical reality*. Princeton: Princeton University Press, 1997.

LEAL, Antonio. MATTOS, Tetê. *Painel setorial dos festivais audiovisuais*. Relatório produzido pelo Fórum dos Festivais, 2011. Disponível no site <<http://www.forumdosfestivais.com.br/guia-dos-festivais>> e no link <http://docs.wixstatic.com/ugd/ad023a_361a33219ac0492ab69fa0034bd38071.pdf>. Acesso: 10 dez. 2018.

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

LINS, Consuelo. *O cinema de Eduardo Coutinho: uma arte do presente*. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus Editorial, 2004.

_____. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

MACHADO, Arlindo (org.). *A arte do vídeo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. *Made in Brazil: três décadas de vídeo*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

MARIE, Michel. *Prefácio*. In: RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac, 2008.

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

METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. *O significante imaginário*. In: vários autores. *Psicanálise e cinema*. São Paulo: Global, 1980.

MIGLIORIN, Cezar. *O que é um coletivo?*. In: BRASIL, André (org.). *Teia: 2002/2012*. Belo Horizonte: Teia, 2012.

MOSTRA DO FILME LIVRE. *Apresentação*. In: <<http://mostradofilmelivre.com/18/pub.php?c=48>>. Acesso: 12 dez. 2018.

OBSERVATÓRIO DO CINEMA E DO AUDIOVISUAL. *Listagem dos Filmes Lançados entre 1995 e 2017*. Em <<https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2102.pdf>>. Acesso: 30 nov. 2018.

OMAR, Arthur. *O antidocumentário, provisoriamente*. Revista de Cultura Vozes. ano 72. v. LXXII, n. 6, 1978.

PESSOA, Fernando. *O livro do desassossego*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012a.

_____. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012b.

ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

TEIA. *Notas flanantes: nota da direção*. Em: <<http://www.teia.art.br/br/obras/notas-flanantes/nota-da-direcao>>. Acesso: 10 jan. 2019.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. *Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna*. In: MIGLIORIN, César. *Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010.

_____. *O discurso cinematográfico – A opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

6. FICHAS TÉCNICAS DOS FILMES

A falta que me faz

Duração: 85 minutos.

Primeira exibição em festivais: 2009.

Estreia no circuito comercial brasileiro: 26 de novembro de 2010.

Principais prêmios: prêmio especial do júri no *14º Forumdoc*; melhor filme latino-americano no *5º Festival Latino-americano de São Paulo*.

Direção: Marília Rocha.

Assistência de direção: Clarissa Campolina.

Produção: Luana Melgaço (*Teia*).

Produtor associado: Helvécio Marins Jr.

Fotografia: Alexandre Baxter e Ivo Lopes Araújo.

Montagem: Francisco Moreira e Marília Rocha.

Desenho de som: O Grivo.

Trilha sonora: Arthur H.

Personagens/elenco: Alessandra Ribeiro, Paloma Campos, Priscila Rodrigues, Shirlene Rodrigues e Valdênia Ribeiro.

O céu sobre os ombros

Duração: 71 minutos.

Primeira exibição em festivais: 2010.

Estreia no circuito comercial brasileiro: 18 de novembro de 2011.

Principais prêmios: melhor filme (e outros cinco troféus) no *43º Festival de Brasília*; melhor documentário no *29º Festival Internacional do Uruguai*; prêmio especial do júri no *7º Panorama Internacional de Cinema da Bahia*; melhor filme no *7º Festival das Ilhas Açores*.

Direção: Sérgio Borges.

Assistência de direção: Aline X.

Produção: Clarissa Campolina, Felipe Duarte, Helvécio Marins Jr., Luana Melgaço e Sérgio Borges (*Teia*).

Produtora associada: *Primo Filmes*.

Produção executiva: Luana Melgaço.

Roteiro: Manuela Dias e Sérgio Borges.

Fotografia: Ivo Lopes Araújo.

Montagem: Ricardo Pretti.

Som direto: Bruno Vasconcellos.

Edição de som: Gustavo Fioravante.

Mixagem de som: Ronaldo Gino.

Personagens/elenco: Edjucu “Lwei” Moio, Everlyn Barbin e Murari Krishna.

Girimunho

Duração: 90 minutos.

Primeira exibição em festivais: 2011.

Estreia no circuito comercial brasileiro: 27 de abril de 2012.

Principais prêmios: melhor filme no *4º Festival de Cinema Brasileiro de Hollywood*; prêmio especial do júri no *1º Olhar de Cinema*; prêmio do júri popular no *3º Festival de Montes Claros*; prêmio especial do júri no *33º Festival do Novo Cinema Latino-americano de Havana*; menção especial no *26º Festival de Mar del Plata*; prêmio Interfilm no *68º Festival de Veneza*.

Direção: Clarissa Campolina e Helvécio Marins Jr.

Assistência de direção: Mariana Pinheiro.

Produção: Gudula Menzolt, Luana Melgaço, Luis Miñarro, Paulo de Carvalho e Sara Silveira (*Teia e Dezenove Som e Imagens*).

Produção executiva: Luana Melgaço e Maria Ionescu.

Direção de produção: Felipe Duarte.

Roteiro: Felipe Bragança.

Argumento: Helvécio Marins Jr.

Fotografia: Ivo Lopes Araújo.

Montagem: Marina Meliande.

Direção de arte: Thaís Alberto.

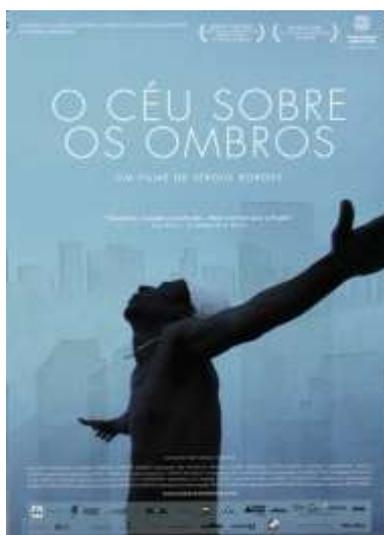
Figurino: Thaís Alberto.

Som direto: Gustavo Fioravante.

Design de som: O Grivo.

Mixagem: Ricard Casals e O Grivo.

Personagens/elenco: Bastú, Maria do Boi, Branca, Preta, Batatinha, Miltinho e Izadora Fernandes.





Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Pró-Reitoria de Graduação
Av. Ipiranga, 6681 - Prédio 1 - 3º. andar
Porto Alegre - RS - Brasil
Fone: (51) 3320-3500 - Fax: (51) 3339-1564
E-mail: prograd@pucrs.br
Site: www.pucrs.br