



A falta que me faz

DIRIGIDO POR MARILIA ROCHA

DOI: 10.5380/2238-0701.2022n23.02

Data de Recebimento: 27/07/2021

Data de Aprovação: 28/09/2021

02

Da entrevista à observação da ação:
como o cinema brasileiro mudou para capturar a
opressão do contexto sobre os personagens





Da entrevista à observação da ação: como o cinema brasileiro mudou para capturar a opressão do contexto sobre os personagens

*From interview to action observation:
how brazilian films changed to capture the environment
oppression over the characters*

*De la entrevista a la observación de la acción:
como el cine brasileño cambió buscando registrar la
opresión del contexto sobre los personajes*

DANIEL FEIX¹

Resumo: O documentário de entrevistas, proeminente no Brasil dos anos 2000, apresentou diversos personagens fabuladores. Porém, na virada da década de 2010, tomou forma no país outro tipo de filme, caracterizado não mais unicamente pela entrevista, no qual a fabulação passaria a se dar pela observação da ação. Essa hipótese é aqui examinada levando em consideração o afastamento da

¹ Jornalista graduado pela PUCRS (2000), mestre em Comunicação Social pela mesma universidade (2019), atualmente é doutorando na UFRGS com pesquisa realizada sob orientação da Profª. Drª. Miriam Rossini. Foi editor da revista *Aplauso*, atua como editor e crítico de cinema do jornal *Zero Hora* e integra as associações de críticos do Rio Grande do Sul (ACCIRS) e do Brasil (ABRACCINE). É autor da biografia *Teixeirinha – Coração do Brasil* (Ed. Diadorim, 2019), finalista dos prêmios Minuano (do governo do RS) e AGES (da Associação Gaúcha de Escritores) como melhor livro de não ficção de 2019. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6844155295030442>. E-mail: danielfeix7@gmail.com. Este artigo é uma decorrência da pesquisa iniciada no mestrado sob orientação da Profa. Dra. Cristiane Freitas Gutfreind.

câmera, que permitiu a inserção da intriga à trama (KRACAUER, 1997), levou ao esvaziamento da presença (RAMOS, 2008) e reconfigurou a relação personagem-espaco (BURCH, 2015), dando a ver a opressão do contexto sobre o personagem. Várias produções do período exemplificam essa mudança, mas a análise se concentra em três filmes da produtora *Teia* que a sugerem *em processo*: *A falta que me faz* (2009), *O céu sobre os ombros* (2010) e *Girimunho* (2011).

Palavras-chave: Cinema brasileiro; Documentário; Espaço; Fabulação; *Teia*.

Abstract: Very common in Brazil in the 2000s, the documentaries with interviews had shown us lots of characters who fables. However, when the next decade approached, another kind of film emerged. In these, featured not only by interviews, the fabulation would also come by character's action observation. This hypothesis is explored considering the camera afar, which allowed attaching the intrigue to the story (KRACAUER, 1997), draining out the presence (RAMOS, 2008), and resetting up the character-space relationship (BURCH, 2015), displaying the oppression of context over people. Lots of Brazilian films of this period show this charge, but the analysis is focused on three films from *Teia* in which it is suggested in progress: *A Falta que me Faz* (2009), *O céu sobre os ombros* (2010), and *Girimunho* (2011).

Keywords: Brazilian movies; Documentary; Screen space; Fabulation; *Teia*.

Resumen: El documental con entrevistas, prominente en Brasil en los años 2000, les presentó muchos personajes fabuladores. Pero con el comienzo de los años 2010, emergió otro tipo de películas en el país, en las cuales no hay más únicamente entrevistas y en las cuales la fabulación se daría mediante la observación de la acción. Esta hipótesis es estudiada en este artículo considerando que la cámara se queda muchas veces lejos, lo que posibilitó se insertar la intriga a la trama (KRACAUER, 1997), se drenar la presencia (RAMOS, 2008) y se reconfigurar la relación personaje-espacio (BURCH, 2015), evidenciándose la opresión del contexto sobre el personaje. Muchas películas de este período evidencian este cambio, pero el análisis vá

a se concentrar em três producciones de la empresa cinematográfica *Teia* que la sugerencian en proceso: *A falta que me faz* (2009), *O céu sobre os ombros* (2010) e *Girimunho* (2011).

Palabras clave: Cine brasileño; Documental; Espacio; Fabulación; *Teia*.

Em busca do Outro

O encontro do Eu (o cineasta e sua equipe) com o Outro (o sujeito transformado em personagem) é uma constante no cinema brasileiro, no documentário e também na ficção. Foi assim quando o Cinema Novo visitou o sertão do Nordeste e os morros do Rio de Janeiro, nos anos 1950 e 1960, com a chamada Caravana Farkas, na mesma época, e, antes disso, no momento em que Humberto Mauro plantou a semente da série *Brasilianas* com longas-metragens como *Favela de meus amores* (1935). É verdade que muitos desses exemplos históricos levam a vislumbrar um Outro marginalizado ou excluído socialmente, mas não precisa ser assim: trata-se simplesmente de alguém distinto do Eu – é a interlocução que escancara a diferença que resulta na alteridade.

Os encontros que conformam a alteridade já levaram o Eu a “apropriar-se da cultura popular” (BERNARDET, 1967, p. 139), a implementar “modelos sociológicos” para caracterizar o Outro (BERNARDET, 2003, p. 15) e a promover uma “catarse do oprimido” (XAVIER, 2012, p. 453). Na contemporaneidade, esses encontros se diversificaram, segundo Guimarães (2001), em “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).

Foi em meio à diversificação, já na virada do século XXI, que os documentários cresceram no país, particularmente um tipo de documentário, com narrativas estruturadas em entrevistas (com o Outro) e cuja forma faz referência à obra de Eduardo Coutinho *pós-Santo forte* (1999): um cinema “de atenção ao encontro [...], um cinema conversa²” (LINS e MESQUITA, 2008, p. 29), moldado na busca de “filmar a palavra” (LINS, 2004, p. 97).

2 Grifo das autoras.

Constituiu-se o que, ainda sobre Coutinho e sua influência, Xavier (2010, p. 67) chama de um cinema calcado na “filosofia do encontro”, no qual o entrevistado, escreve Lins (2004, p. 190), no curto-círculo da fabulação, “torna-se um personagem criado no ato de falar”. Importante destacar que fabulação, aqui, é definida como o processo anterior à ficcionalização, segundo Aumont e Marie (2003, p. 115), sendo “a sequência de acontecimentos representados tal como eles teriam se desenrolado na vida”.

Guimarães (2001, p. 83) cita *Santo forte* como exemplo de filme no qual “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”. É uma substituição: em vez de criar personagens e inseri-los em uma história, o Eu entrevista quem já existe, pondo este a fabular – na negociação que é inerente à construção da alteridade. Esse personagem “criado no ato de falar”, para repetir os termos de Lins (op. cit.), moldado na “filosofia do encontro”, conforme Xavier (op. cit.), é um Outro desvelado em suas perspectivas e aspirações mais profundas e reveladoras. Prossegue Guimarães (idem, p. 85), citando Deleuze & Guattari: “a fabulação [...] se atualiza em todos e quaisquer sujeitos que são ultrapassados pelas forças que excedem o vivido e dispõem de um meio expressivo que permita [...] liberar a vida lá onde ela é prisioneira³”. Fabular é, assim, libertar-se da prisão do vivido e, segundo Deleuze (2013), dar a ver mais do que seus aspectos objetivos e subjetivos (p. 183), o que afirma o personagem fabulador não como real ou fictício (idem, p. 184), mas como um sujeito “que vence passagens e fronteiras porque inventa enquanto personagem real e torna-se tão mais real quanto melhor inventou” (ibidem, p. 184). É como disse Jean Rouch em *Mosso mosso, Jean Rouch comme si* (de Jean-André Fieschi, 1999): “fazendo de conta, ficamos mais perto da realidade”. Quanto mais um personagem inventa, escreve Deleuze (idem, p. 184), usando os filmes de Rouch como exemplos, “mais real ele se torna”. Quanto mais faz de conta, mais dá a ver perspectivas e aspirações profundas e reveladoras dele mesmo.

Coutinho pôde se aproximar do Outro graças às facilidades de manipulação dos equipamentos digitais portáteis – ele não teria conseguido realizar seus filmes pós-*Santo forte* sem as câmeras de vídeo digital, como afirmou em entrevista para Lins (2004, p. 101). Esse é

3 Grifo do autor.

outro ponto fundamental de conexão entre sua obra e a de Rouch, que meio século antes aproveitara novidades técnicas de então, como o som direto e as câmeras mais leves, para chegar mais perto do Outro, estimulando-o a fabular.

Novos olhares, outras fabulações

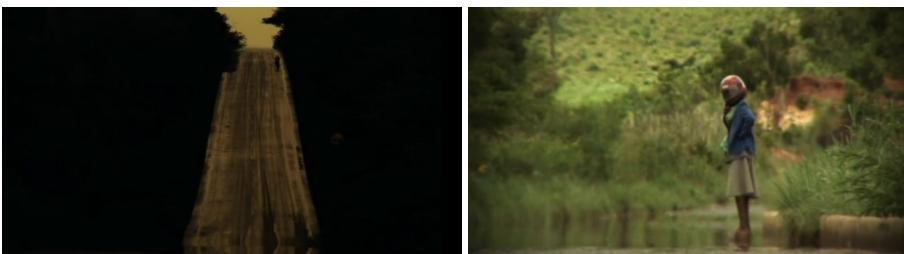
Ocorre que, conforme a década de 2000 transcorreu, a fórmula foi se esgotando. E o que se viu após os anos 1960 voltou a ocorrer perto da virada da década de 2010, com o Eu reinventando seu discurso para se aproximar do Outro. Coutinho tem como principal ponto de mudança *Jogo de cena* (2007), mas o cinema brasileiro deu outros indícios de que a entrevista não era mais suficiente para alcançar as revelações dos personagens fabuladores, alguns inclusive anteriores. São exemplos, entre outros, *As vilas volantes* (de Alexandre Veras, 2005), que afasta a câmera ampliando o olhar ora para os personagens, ora para o espaço que eles ocupam, e *Uma encruzilhada aprazível* (de Ruy Vasconcellos, 2007), no qual o lugar habitado é ainda mais definidor da fabulação. Nesses dois filmes, o personagem se reinventa no ato de falar, mas não apenas nele.

As vilas volantes e *Uma encruzilhada aprazível* foram realizados no âmbito do *DOCTV*, projeto de exercício do documentário no qual Cao Guimarães realizou *Acidente* (2006), codirigido com Pablo Lobato. Nesse filme, o próprio imaginário acessado é o dos locais em que os personagens vivem – sugestivamente batizados Abre Campo, Espera Feliz, Tombos etc. Persiste a “filosofia do encontro”, porém diferenciada: a reinvenção buscada pelo Eu diz respeito menos ao individual e mais ao coletivo; é menos verbal e mais contemplativa; olha menos para o interior do Outro e mais para o contexto a cercá-lo, como se suas aspirações mais profundas e reveladoras estivessem nesse contexto.

Em *A alma do osso* (2004) e, principalmente, *Andarilho* (2008), também de Cao Guimarães, o “cinema conversa” dá lugar a uma observação silenciosa da vida do Outro. Nisso, o espaço adquire protagonismo – em *A alma do osso* por escancarar o isolamento do personagem e em *Andarilho* por indicar pertencimentos menos estanques: o trio de protagonistas não se vincula a um lugar, mas à estrada que conecta vários lugares, ou ao próprio movimento, em um ensaio sobre a errância e a efemeridade nessas conexões.

A câmera se afasta tanto que, em algumas sequências, o Eu registra o Outro integrado à paisagem, em uma união figura-fundo que faz confundirem-se essas duas instâncias, como se tudo fosse um borrão em uma pintura impressionista (*figuras 1 e 2*).

Figuras 1 e 2 - Os personagens integrados ao espaço em *Andarilho*.



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

É necessário observar que, em meio à pluralidade da cinematografia brasileira, as tendências estéticas e as pesquisas de linguagem se acumulam e se sobrepõem, de modo que os filmes de entrevista coexistem com aqueles nos quais o encontro do Eu com o Outro se modifica para, em vez de só ouvir o personagem, observá-lo se movimentando. Mas algo aconteceu, dada a repetição de procedimentos, com consistência, conforme o fim dos anos 2000 se aproximava e a década de 2010 se iniciava.

Em busca da intriga

Uma resposta a essa mudança pode ser associada à leitura que Kracauer (1997) faz da criação ou da captura da “intriga”⁴. Segundo o autor, criar ou capturar a intriga, em um filme, é um “fardo” do qual “os documentários estão livres” à medida que se dedicam apenas a registrar o “transcorrer da existência física” (p. 212). Se o cineasta quiser registrar outros aspectos do “drama humano conforme este carrega suas intrigas”, terá, necessariamente, de “reintroduzir a ação dramática” (p. 212), em um processo definido como “o ressurgimento da trama”

4 “Intrigue”, no inglês original. Essa e as demais traduções a seguir são nossas.

(p. 211); se somente registrará o transcorrer ou, diferentemente disso, reintroduzirá a ação, esse é um “dilema genuíno” (p. 213) que acomete o realizador, dilema ao qual ele pode responder de modos distintos. É a mudança dessa resposta, com a predominância da observação do Outro em ação, em substituição às entrevistas, buscando o registro da intriga, que reconfigura os encontros e a construção da alteridade a partir da fabulação, indicando a passagem de um tipo de filme (documentário de entrevistas) a outro (as produções que observam o Outro em ação).

Nos documentários de entrevistas, predominavam primeiros planos e *close-ups* de rostos. Nos longas de observação da ação, há um afastamento da câmera, com planos mais abertos. É por isso que, em títulos como *As vilas volantes*, *Uma encruzilhada aprazível*, *Acidente*, *A alma do osso* e *Andarilho*, reconfigura-se a relação personagem-espaco.

Um olhar para outros filmes do período e de anos subsequentes indica uma radicalização dessa tendência. Há uma espécie de *zoom out* sistemático, que é acompanhado da supressão dos cortes (já recorrente em *Coutinho*), permitindo essa observação da ação distanciada e contínua – sem que se quebre a unidade espacial do registro. Em *O grão* (de Petrus Cariry, 2007), a família de sertanejos que protagoniza a trama é apresentada, no primeiro ato, sendo enquadrada dentro de sua casa desde a parte externa, para que os observemos movimentando-se de um cômodo a outro sem que seja necessário recorrer ao corte (*figuras 3 e 4*). Já em *Os monstros* (de Guto Parente, Pedro Diógenes, Luiz e Ricardo Pretti, 2010), assiste-se a uma performance do flautista da banda formada pelos quatro músicos-diretores em um bar e, simultaneamente, vê-se a circulação de pessoas pela plateia entre a câmera e o palco. Em um plano só. Tomado a distância. Plano esse que dura toda a execução da música, acentuando a atmosfera melancólica do lugar (*figuras 5 e 6*). Em *Morro do Céu* (de Gustavo Spolidoro, 2010), a câmera observadora acompanha o protagonista afastando-se ou aproximando-se alternadamente, porém, quando ele está na sala de aula ou em casa (ambientes internos), o cineasta com frequência opta por um olhar ao longe, lançado desde fora (ambientes externos), ampliando a profundidade de campo (*figuras 7 e 8*). Por fim (há outros exemplos, mas fiquemos com esses), em *Avenida Brasília Formosa* (de Gabriel Mascaro, 2010), esse jogo de afasta-aproxima tem outro componente, semelhante ao de *O grão*: a câmera fixa, sempre que a observação ressaltar, em vez do detalhe,

o contexto da ação (*figuras 9 e 10*). Para ter tempo de depreender as revelações da intimidade do Outro, considerando seu contexto espacial, tornou-se recorrente mirá-lo com discrição (de longe) e demoradamente (com tempo). Como se as revelações só fossem vistas desse modo.

Figuras 3 e 4 - Um único plano de observação em *O grão*: a câmera ao longe e o corte suprimido para capturar o movimento de uma família circulando pelos vários cômodos da casa.



Figuras 5 e 6 - *Os monstros*: um único plano geral, distante, durante a performance do flautista (ao fundo), para que o olhar absorva com vagar o ambiente melancólico do bar.



Figuras 7 e 8 - *Morro do Céu*: em locais fechados, a ação é observada da parte externa.



Figuras 9 e 10 - Avenida Brasília Formosa: câmera fixa e planos gerais.



Fontes: Reproduções de cópias digitalizadas dos filmes / acervo próprio.

Há um tensionamento entre o documentário e a ficção nesses filmes. Todos trazem pessoas reais reinventando-se diante das câmeras. Mesmo em *Os monstros*, em que os próprios realizadores são os atores: o que há, nesse caso, é a reinvenção do artista (eles encarnam personagens músicos). Assim, mostra-se possível lançar um olhar sobre o “dilema genuíno” kracaueriano dos cineastas, respondido sempre no sentido de buscar a captura da intriga – por meio da observação (distanciada, contextualizadora) da ação.

Bernardet (2003, p. 286) havia alertado para o “automatismo” do recurso da entrevista, “que pode remeter mais ao cineasta do que ao entrevistado”. Mas foram outros autores que apontaram os novos caminhos, constatando o esgotamento desse recurso na busca da fabulação. Lins e Mesquita (2008, p. 29) indicaram que o primeiro passo para construir a representação do Outro para além da entrevista se deu na direção de “formas mais plásticas, em uma tendência documental contemporânea que dialoga com a videoarte”, para, no que seria o segundo passo, serem elaboradas narrativas que mostram “a rotina invisível dos personagens” (p. 31). Ora, considerando que a obra de Cao Guimarães ilustra esse primeiro passo, é possível conjecturar *O grão*, *Os monstros*, *Morro do Céu* e *Avenida Brasília Formosa* como filmes que, afastando-se para buscar a intriga em torno dos personagens, capturam a rotina invisível do Outro (o segundo passo).

Três exemplos da mudança em processo

Especificamente nos longas-metragens da produtora mineira *Teia* lançados entre 2009 e 2011, identificamos claramente a mudança em processo. São eles *A falta que me faz* (de Marília Rocha, 2009), *O céu sobre os ombros* (de Sérgio Borges, 2010) e *Girimunho* (de Clarissa Campolina e Helvécio Marins Jr., 2011).

Antes de lançar um olhar aos três, é importante fazer uma menção ao trabalho pregresso de Marília Rocha, que já havia dirigido *Aboio* (2006) e *Acácio* (2008), dois longas sobre pessoas inexoravelmente vinculadas às suas raízes, que carregam em seus gestos, sotaques e atividades cotidianas marcas indeléveis da cultura que representam. *Aboio* (figuras 11 e 12), sobretudo, promove uma ponte entre o tempo presente e o que o precedeu, em uma espécie de fuga rumo ao passado (a memória libertadora). Essa fuga vai se revelar fundamental para a posterior compreensão das relações entre os Outros de *A falta que me faz*, *O céu sobre os ombros* e *Girimunho* e os espaços que eles habitam.

Figuras 11 e 12 - Personagens de *Aboio* (à esq.) rememoram episódios do passado, que são ilustrados por imagens (à dir.) a conduzir o espectador a uma fuga do tempo presente.



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

A câmera que se afasta captura a intriga reveladora de alguma opressão sofrida pelo Outro. E essa opressão, invariavelmente, está vinculada ao que o cerca – das tradições do lugar habitado (*A falta que me faz*) à imponência da paisagem circundante (*Girimunho*), passando pela falta de perspectivas no contexto vivido (*O céu sobre os ombros*). É importante sublinhar que a mudança está em processo: se em

A falta que me faz ainda há entrevistas, entremeadas com a observação da ação que insere a intriga e desvela essa opressão, em *O céu sobre os ombros* a câmera se afasta mais e o diretor limita-se a observar, o que vai aos poucos ressaltando a desilusão escondida sob o tecido social até os planos finais, radicalmente afastados para revelar a vontade de fuga do espaço opressivo. Em *Girimunho*, há uma radicalização ainda maior desse afastamento para incorporar a intriga: na sequência final, que mostra a morte da protagonista, para ser simbolicamente absorvida pelo espaço em que vive, vemos um amálgama figura-fundo definitivo, em que o espaço que oprime como que devora quem nele vive.

No olhar mais detido a cada uma das três produções, começemos por *A falta que me faz*. Nesse filme sobre cinco jovens adultas da localidade histórica de Curralinho, em Diamantina, a diretora apresenta entrevistas com as personagens. Há sequências em que, em meio às conversas, ela insere planos de contexto, evidenciando comentários sobre a fabulação. Um dos mais notáveis ocorre com a personagem Alessandra, no ato final. Nesse trecho, a entrevistada faz perguntas à equipe, invertendo papéis e trazendo o Eu para uma posição distinta na conformação da alteridade (a partir de 1h09min). Ressaltemos duas maneiras com as quais Marília Rocha responde à interação: inserindo planos curtos que indicam o pertencimento do Outro a um contexto social (esses planos mostram os paredões de velhas áreas de mineração reveladores de uma sociedade tradicional – que as oprime) e identificando esperança na desilusão (Alessandra aparece cabisbaixa, solitária e com roupas invernais em um dia carrancudo, mas, ao fim da entrevista, Shirlene, apelido Toca, outra das cinco protagonistas, surge de moto sob o sol com roupas de verão, em uma imagem associável à felicidade e à libertação). O Eu identificou a raiz da opressão e quer se pôr ao lado do Outro, sugerindo que a superação dessa situação é possível.

Evidência ainda maior da interferência da cineasta na negociação com as personagens é o excerto em que outra integrante do quinteto, Valdênia, é instigada a falar sobre suicídio após uma desilusão amorosa (a partir de 13min). Em um cômodo de casa, ela decide chamar à conversa quem a circunda – a amiga Priscila e um personagem com a alcunha de Zorro. A reação de Marília Rocha é, após um novo plano de inserção (no qual veem-se Priscila, Zorro e outro homem falando sobre suicídio), voltar à Valdênia e dar início a um *zoom out* buscando enquadrar, mais do que Valdênia e a sala em que ela está, também a

cozinha ao fundo e o ponto de passagem entre esses dois cômodos, de modo que se tornam visíveis outros personagens que interagem com ela (*figuras 13 e 14*).

É como se Marília Rocha estivesse, em uma única sequência de afastamento literal do olhar, resumindo o movimento em curso no cinema brasileiro como um todo.

Figuras 13 e 14 - O enquadramento de Valdênia no início da sequência citada (à esq.) e ao final, após o zoom out (à dir., com Priscila ao fundo, de costas).



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

Para Kracauer (1997, p. 212), é “só o envolvimento pessoal que nos torna aptos a perceber” certos aspectos filmáveis. O autor sugere que a afeição instiga os cineastas a irem além do mero registro do transcorrer do mundo e, interferindo no transcorrer, introduzirem a ação dramática à cena. Interpretemos, a partir disso, que é o envolvimento que pode levar à mudança da entrevista para a observação da ação.

Kracauer (idem, p. 213) chega a citar um termo de Proust, “alienação”, para exemplificar o dilema entre registrar o transcorrer (no qual o registro sem intriga, alienado, mostra-se ideal) e, contrariamente a isso, deixar-se levar pelo envolvimento emocional (para buscar a intriga). É a desalienação que faz ressurgir a trama.

O vaivém da câmera diante de Valdênia explica-se pela afeição que se desenvolve entre o Eu e o Outro. Um exemplo dessa afeição se dá quando Valdênia, em outro trecho do filme (1h04min), cita que a diretora ficou tão amiga dela que poderá ser a madrinha de sua filha (ela está grávida). Mais um exemplo: na citada entrevista de Alessandra (1h09min), após os papéis de entrevistada e entrevistadora se inverterem, os comentários do Eu incentivam a esperança do Outro. Há reiterada afeição ao longo de toda a narrativa.

Em busca da intriga, a câmera do diretor Sérgio Borges tampouco se mostra alienada em *O céu sobre os ombros*. É uma câmera, sem dúvida, envolvida, que dá um passo adiante em relação ao longa anterior da *Teia* suprimindo por completo a entrevista e se afastando ainda mais para observar a ação, conforme as cenas se sucedem no olhar lançado a três personagens de Belo Horizonte. No terço final, duas sequências chamam a atenção. Em uma delas (a partir de 47min), a transexual Evelyn se prostitui, o que observamos com a câmera muito distante, como se estivéssemos a espiá-la sem sermos notados. Em outra, é o escritor frustrado Lwei que é observado (a partir de 42min) – igualmente de longe, com discrição, como se a câmera fosse inserida no ambiente (um bar) sem ser percebida (*figuras 15 e 16*).

Figuras 15 e 16 - Lwei (de gorro) com dois amigos, sendo observado tão a distância e tão discretamente que garçons e outros coadjuvantes cruzam o campo de visão do espectador.



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

Essas duas sequências são compostas de planos longos: a de Lwei é um plano-sequência com câmera fixa de quatro minutos e sete segundos; a de Evelyn tem exatos nove minutos, nos quais a vemos vestindo-se, depois andando pela cidade até chegar ao ponto de prostituição, em seguida buscando clientes para, por fim, chorar e pensar alto sobre sua vida em uma cama, tudo isso em 16 planos, média de 34 segundos por plano, sendo os mais extensos com duração de mais de um minuto cada.

Se, em *A falta que me faz*, o mote para a mudança é uma entrevista sobre suicídio, em *O céu sobre os ombros* o mesmo tema perpassa toda a conversa de Lwei – “não verei 2010”⁵, ele diz, ao iniciar a sequência,

5 As filmagens foram realizadas em 2009.

sendo abraçado por um dos dois amigos presentes (*figura 16*). A melancolia aumenta na observação da rotina de Evelyn, e assim percebemos mais claramente a opressão do espaço. No filme de Marília Rocha, essa opressão se fazia notar pela pressão social para que elas mantivessem relacionamentos estáveis, pelo machismo, pelos julgamentos que a sociedade tradicional impunha às garotas. No filme de Sérgio Borges, os motivos para o efeito negativo do contexto sobre o Outro são variados. Todos os três personagens surgem em cena em uma busca incessante pela satisfação pessoal – pela via da reinvenção: todos acumulam frustrações, nenhum se satisfaz plenamente com o que faz (as duas sequências citadas têm como tema central essa insatisfação), nenhum deles nasceu com o nome ao qual somos apresentados na narrativa (alterar a identidade escancara o desejo de mudança).

Todos são observados com a câmera progressivamente mais distante, para que o espectador depreenda, na imagem, o espaço que os circunda – e os opime.

Figuras 17 e 18 - Distância radical para ver Evelyn com um cliente: a cena de sexo é apresentada com zoom in, mas a granulação escancara o quanto longe se dá a observação.



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

O esvaziamento, a opressão e a fuga derradeira

Há dois aspectos importantes na imagem que se apresenta quando a entrevista dá lugar à observação da ação. O primeiro é que muda o “efeito de presença”, aqui considerado, citando Ramos (2008, p. 84), como a sensação, por parte do espectador, de transmutar-se para a circunstância do registro. Nos filmes de Coutinho, seguindo a terminologia

de Ramos, a câmera reagia ao “acidente” (idem, p. 96), pontuando com improviso o momento do encontro entre o Eu e o Outro. Quando a câmera é recuada, a reação é discreta e o que se sucede é o “esvaziamento” (ibidem, p. 95), termo associado à passividade ou, especificamente nos casos aqui mencionados, à observação distanciada, esvaziada. Não é o caso somente de dizer que a ausência pode significar a presença, o que vai ao encontro das ideias de Ramos (op. cit.) e também Didi-Huberman (2010, p. 34), para quem revelações são inevitavelmente acompanhadas de ocultações (“ver é perder. [...] É sentir que algo nos escapa”). Mais do que isso, o esvaziamento potencializa a presença. Porque o distanciamento faz o drama surgir, a trama brotar – a partir da intriga.

Segundo aspecto: evocando Burch (2015, p. 37), notamos que o espaço cinematográfico se divide em dois – o que está dentro e o que está fora de quadro. A sugestão do vínculo entre o personagem e o que o circunda pode se dar a partir de elementos dessas duas instâncias, basta observar que filmes como *Santo forte*, que suprimiram os planos de inserção, proporcionavam ao espectador depreender outra relação de contexto na comparação com *A falta que me faz*, no qual Marília Rocha sentiu a necessidade dos planos de inserção para indicar o pertencimento do Outro ao contexto que o cerca. Pois, quando chegamos a *O céu sobre os ombros*, além da supressão da entrevista, suprime-se também o plano de inserção. Não há mais necessidade dele: com o *zoom out* radicalizado, é como se o contexto já estivesse no plano. Não há corte e inserção de plano de contexto porque o contexto está no plano (aberto). A própria duração alongada leva à observação dos detalhes desse contexto (*nas figuras 15 e 16, o bar, com cartaz na parede, balcão, copos secando etc.; nas figuras 17 e 18, árvores, postes, muro, luzes que vêm e vão...*).

Burch (idem, p. 46) chama os planos inseridos para contextualizar situações da diegese de “quadros vazios”. Marília Rocha ainda os inseria com o recurso do corte, por exemplo, nos planos rápidos dos paredões rochosos da Curralinho apresentados em meio às entrevistas. Quando a resposta ao dilema do documentarista muda, é como se os quadros vazios já estivessem no plano original. Essa incorporação, assim como a nova presença, que indica o esvaziamento da imagem, mostra-se uma característica fundamental da tendência estabelecida no cinema nacional do alvorecer dos anos 2010.

Lembremos que as sequências aqui citadas tratam de suicídio. São excertos dos filmes que chamam atenção por potencializar o novo procedimento que se torna recorrente no país, radicalizando também a própria abordagem da opressão do espaço sobre o personagem. O Outro está tão acossado pelo contexto do vivido que chegou ao limite. Para registrar essa situação – notada graças à afeição pelo personagem –, o Eu incorpora a intriga. O que nos parece fazer trazendo o espaço do extracampo para o plano visível, abdicando do quadro vazio e do corte que seria necessário para inseri-lo.

Pois, na sequência final de *Girimunho*, sugere-se que a protagonista Bastú faz o que, nos dois filmes anteriores, eram apenas ameaças: suicida-se (a partir de 1h20min). É o caso de afirmar que a pesquisa de linguagem desenvolvida na *Teia* atingiu o ponto culminante. O plano final desse filme é aquele em que a câmera observadora é afastada de maneira mais radical, para figura e fundo se fundirem, com a personagem adentrando o Rio São Francisco, em meio ao mítico sertão mineiro, como quem está sendo absorvida pelas águas igualmente míticas e, assim, transforma-se, ela própria, no espaço que habita.

É a fuga da opressão, concretizada pela fuga do espaço em que vive – que, todavia, mostra-se impossível: seu corpo não some; ele é, isso sim, absorvido pelo espaço.

Figuras 19 e 20 - Nos planos finais de *Girimunho*,
Bastú observa o Rio São Francisco antes de adentrá-lo, andando até sua figura
amalgamar-se com o fundo: o fim do Outro.



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

Girimunho tem como referência o clássico literário *Grande sertão: veredas* (ROSA, 2001 [1956]), cânones do sertanejo mineiro fabulador que narra causos atestando a onipresença do ambiente circundante na personalidade de quem o habita. Como Riobaldo, o protagonista-narrador

roseano, Bastú é uma fabuladora questionando-se quem se é – o que implica questionar seu entorno. Em *Grande sertão: veredas*, Riobaldo diz (reinventando-se e, assim, tornando-se real, em raciocínio delezeno) que “o sertão está em toda parte” (p. 24) e também que “ele [o sertão] é do tamanho do mundo” (p. 89) e que “sertão é quando menos se espera” (p. 302) e ainda que “sertão: é dentro da gente” (p. 325) e que “o sertão é sem lugar” (p. 370). Bastú não diz, mas mostra tudo isso. No plano derradeiro, deixa claro que o sertão está em toda parte e, também, dentro de quem vive nele – ele é ela; ambos se tornam uma coisa só.

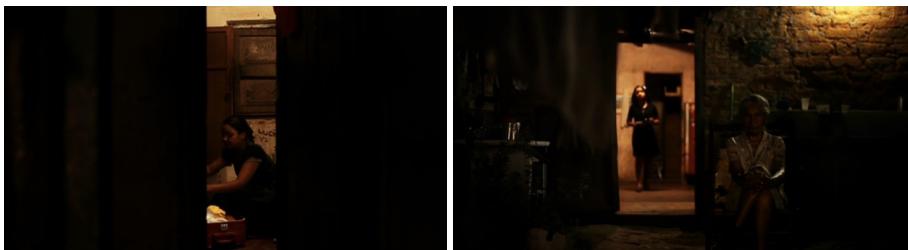
É importante observar que a protagonista acabara de enviuar – o que trouxe o tema da morte para o seu cotidiano. É a partir da passagem de Feliciano, seu marido, que ela se liberta. E o faz literalmente, pois “conversa” com o fantasma dele avisando que agora está livre para ir ao batuque, para cantar, para arrumar a casa do modo que deseja.

Pois, se a morte é uma fuga para a liberdade, a opressão é a regra.

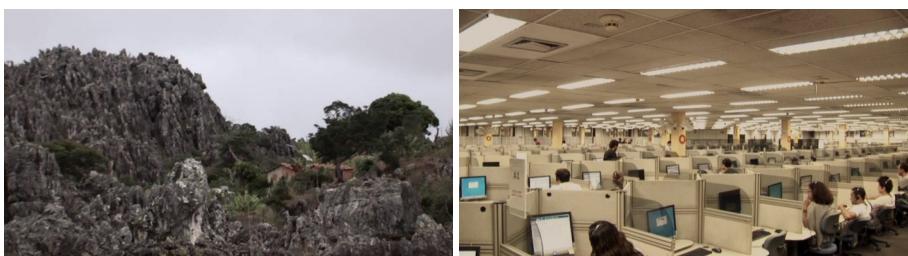
O que nos parece é que o movimento de saída da entrevista para a observação da ação é ele próprio essa libertação. É uma busca do Eu por expressar algo capturado no encontro com o Outro que não vinha sendo possível apenas com planos fechados a flagrarem uma fabulação exclusivamente verbal ou, no máximo, vinculada à expressão facial do entrevistado. Havia mais, no plano mais aberto e no fora de quadro, que, agora, foi puxado para dentro. Paradoxalmente, era algo que já habitava os personagens. Algo vinculado às suas perspectivas e aspirações mais profundas – que não saía em suas palavras e expressões capturáveis em primeiro plano. Algo dele e, ao mesmo tempo, do contexto. Porque ambos se amalgamam – ou podem se amalgamar – em um só.

Ressalte-se que *A falta que me faz*, *O céu sobre os ombros* e *Girimunho* repetem sistematicamente procedimentos dos filmes realizados a partir do fim dos anos 2000 e início dos 2010 aqui citados. O esvaziamento da presença e a incorporação do extracampo conforme a câmera se afasta são semelhantes ao que se vê nos filmes de Cao Guimarães, em *O grão*, *Os monstros*, *Morro do Céu* e *Avenida Brasília Formosa*. Perpassam todos os encontros com Alessandra, Valdênia, Everly, Lwei e Bastú.

Figuras 21 e 22 - Antes do fim do Outro: planos de *Girimunho* repetem o distanciamento visto em *O grão*, *Os monstros*, *Morro do Céu* e *Avenida Brasília Formosa*.



Figuras 23 e 24 - O espaço agigantado: a casa onde é realizada a entrevista com Valdênia, como que engolida pelos paredões de Curralinho em *A falta que me faz* (à esq.), e o ambiente de trabalho de Murari (coprotagonista de *O céu sobre os ombros* junto a Everlyn e Lwei).

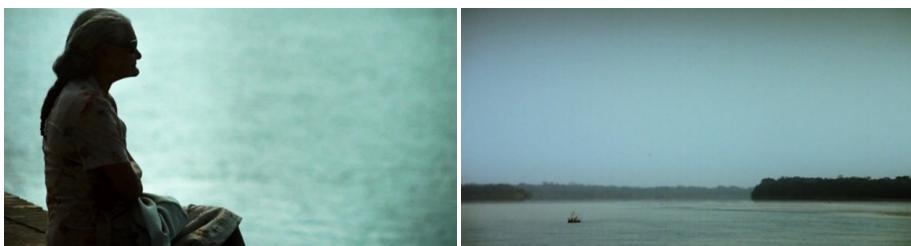


Fontes: Reproduções de cópia digitalizada do filme / acervo próprio.

O novo encontro, reconfigurado

Há uma tendência marcando a realização de filmes no Brasil da virada da década de 2010. A câmera que se esvazia e incorpora o extra-campo moldou-se para responder ao que os personagens têm a revelar. É por isso que se pode concluir que o que mudou não foi só a imagem resultante do encontro, mas o encontro em si. A aproximação do Eu se altera. Torna-se mais discreta. E encontra, no afastamento, as revelações da intimidade do Outro. Trata-se de um paradoxo: quando mais se esvazia, mais reveladora a câmera fica. Quanto mais longe dos corpos, mais perto do âmago dos personagens. Em *Girimunho*, há o ápice: a ausência do Outro afirma sua (oni)presença.

Figuras 25 e 26 - Olhando para longe, olhando para si:
Bastú vê o rio, com cumplicidade, vislumbrando a profundez da paisagem e o
sumiço do barquinho, ao longe.



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

Outro aspecto ainda a ser ressaltado é a persistência da fabulação mesmo sem entrevistas. A substituição da presença incidental pela esvaizada, usando os termos de Ramos (op. cit.), não significa o fim da reação do Eu diante do Outro. A passividade da câmera é uma construção deliberada, que usa o afastamento como estratégia para se aproximar desses anseios. O personagem fabulador segue em foco, a questão é como ele é posto a fabular – reenquadrado e, também, instigado pelos demais personagens em cena.

O que os dois amigos de Lwei fazem, na citada sequência do bar de *O céu sobre os ombros* (42min), é isso: instigá-lo a fabular. É quase uma terceirização da entrevista – que acaba dramatizando a ação. “Você está louco?”, responde a amiga à ameaça de suicídio de Lwei, que abriu o diálogo. É uma reação de alguém próxima ao “entrevistado”. E, por isso, dotada de afeição. Como se Sérgio Borges tivesse encontrado um meio de tornar o afeto pelo Outro mais proeminente – e carregasse o drama com isso. A saída do documentário rumo à ficção também aumenta conforme as entrevistas são “terceirizadas”. Mas sem transpassar a capacidade fabuladora dos personagens.

Quando o inquirem, afetivamente, os amigos de Lwei o colocam em flagrante “função criadora” (GUIMARÃES, 2001, p. 85), condição, como vimos, típica da fabulação. E, a partir disso, dão a ver sua vontade de fuga do vivido – por meio do suicídio. O desconforto com o tempo presente se repete com todos os personagens aqui abordados. E é ainda mais visível quando esse tipo de acesso à fabulação – essa terceirização da entrevista – é ativado. Em *Girimunho*, para citar outro exemplo, vemos Bastú e sua neta Branca conversando, na ponte do

São Francisco (34min), sobre a vontade de se mudar, de abandonar o sertão, de se jogar no rio – a garota vislumbrando um futuro fora dali, a avó simplesmente querendo dar um fim ao presente naquele lugar. Há humor no diálogo entre as duas. Mas há melancolia. Cada um lida com a opressão do seu jeito.

Figuras 27 e 28 - Bastú na ponte, com a neta, (à dir.), e, antes, mirando o rio com o neto (à esq.).



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

O fundamental é que um certo cinema brasileiro se adaptou para registrar essa opressão – e acabou dotando o encontro com o Outro, outrora ligado somente ao registro do transcorrer do mundo, de intriga e, consequentemente, de dramaticidade.

A questão que fica, com essa constatação, é se o Eu mudou buscando demonstrar o desejo de fuga nutrido pelo Outro, ou seja, adaptou-se para capturar o que o também realizador mineiro Omar (1978, p. 415) chamou de “uma demanda que paira no ar à espera de captação [por parte dos artistas dispostos a pensar a sociedade em que se inserem]”, ou se, contrariamente a isso, foi a mudança dos cineastas que reconfigurou o encontro e, assim, levou os personagens a revelarem esse desejo.

Omar acredita que “há todo um universo do não dito” (idem, p. 415) à disposição dos artistas para ser desvelado – aquilo que Kracauer (1997, p. 46) chama de “coisas normalmente não vistas”. Os filmes são potenciais reveladores dessas coisas, aponta Kracauer. Poderiam simplesmente “fabricá-las”, por assim definir, a partir de uma reinvenção do discurso em sua aproximação do Outro? No fundo, encontrar uma resposta a esse questionamento pode constituir uma armadilha. Porque os personagens são distintos, e suas fugas, assim como suas aspirações, não são as mesmas, o que faz com que os discursos moldados nos encontros, por isso, apesar das semelhanças entre um filme e outro,

não se repitam totalmente. Os encontros são únicos – e é neles que as revelações são produzidas. Escreve Omar (op. cit., p. 416): “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”.

Isso responde a questão – de algum modo, não respondendo-a. No seguinte sentido: sem que os filmes, na forma como os cineastas os conceberam, mostrassem ao espectador qual é a resposta dada à pergunta que paira no ar, talvez o espectador não percebesse a pergunta. Talvez nem os cineastas a percebessem – só o fizeram porque realizaram esses filmes formuladores de questões sobre o vivido e de respostas a essas questões. E eles só o fizeram em conjunto com os personagens, em um encontro reconfigurado entre esses Eus distintos com os Outros múltiplos.

Antes deles, concluindo, era apenas o não dito.

Referências

- AUMONT, Jacques. MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003.
- 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, 2003.
- BURCH, Noël. **Práxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2013.
- DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?**. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- GUIMARÃES, César. O rosto do outro: ficção e fabulação no cinema brasileiro segundo Deleuze. In: LINS, Daniel (org.). **Nietzsche e Deleuze**: pensamento nômade. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.
- KRACAUER, Siegfried. **Theory of film – The redemption of physical reality**. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- LINS, Consuelo. MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.
- LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho**: televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

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

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

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

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. **Ensaios no real:** o documentário brasileiro hoje. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010.

Recebido em: 27/07/2021

Aceito em: 28/09/2021



