

Escritas da cidade em *Avenida Brasília Formosa* e *O céu sobre os ombros*

Writting of the city: *Defiant Brasilia* and *The Sky Above*

Cezar Migliorin¹

Resumo

Uma reflexão sobre a montagem, as estratégias ficcionalizantes e a construção do espaço como forma de dar a ver a cidade. Nas páginas que se seguem trabalho com dois filmes: *Avenida Brasília Formosa* (2010), de Gabriel Mascaro, e *O céu sobre os ombros* (2011), de Sérgio Borges. O primeiro filme se passa em Recife, o segundo em Belo Horizonte; entretanto, a cidade aqui é menos um nome ou um espaço em Minas ou Pernambuco do que blocos urbanos que aparecem nas formas de subjetivação que nela se constituem, transitam e a afetam. Cidades relacionais que surgem das redes que se formam entre as vidas vividas e as vidas filmadas.

Palavras-chave

1. *Cinema Brasileiro*; 2. *Cidades*; 3. *Montagem*; 4. *Espaço*; 5. *Ficcionalização*.

Abstract

An article on film-montage, the *fictionalization* strategies and the construction of space as a way of seeing the city. In the pages that follow I work with two films: *Avenida Brasilia Formosa* (2010), Gabriel Mascaro and *The Sky Above* (2011), Sergio Borges. The first film takes place in Recife and the second in Belo Horizonte, however, the city here is less a name or a space in the state of Minas Gerais or Pernambuco, than urban blocks that appear on the forms of subjectivity that are constituted on the city, affecting and affected by it. Cities that arise from the relational networks that are formed between the lives lived and lives filmed.

Keywords

Brazilian Cinema; Cities; Montage; Space; fictionalization

¹ Pesquisador, professor e ensaísta. Membro do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFF e professor adjunto do Departamento de Cinema e Vídeo. Coordenador do *Laboratório Kumã de pesquisa e experimentação em imagem e som*. Organizador do livro *Ensaio no Real: o documentário brasileiro hoje*. (Ed. Azogue, 2010) e doutor em Comunicação e em Cinema (Eco-UFRJ/Sorbonne Nouvelle, Paris).

1. Introdução

A cidade, construída no cotidiano, entre tantas forças e poderes, suas ordens e fluxos organizam e definem modos de vida e possibilidades de troca; da mesma maneira, nela aparecem as formas de resistência aos limites impostos pelos esquadrinhamentos do espaço, pelas partilhas que definem os lugares dos grupos e sujeitos, pela violência do mercado e pela parasitagem do capitalismo contemporâneo. A presença do outro, a impossibilidade de qualquer isolamento – por maior que seja o esforço – encontram na cidade o seu espaço de relação e conflito. A cidade se constitui, assim, como uma cena aberta em que os sujeitos são espectadores e atores.

Diante dessa cena, o cinema: cena sobre cena. Onde existe o recorte, a definição dos movimentos e partilhas, o cinema sobrepõe outra *mise-en-scène*, recorta o espaço já cortado, transforma os sons, retira a cor, monta um contracampo e um fora de campo, aproxima vidas e produz afecções nessas reurbanizações em que o espaço e o tempo podem perder as estribeiras. Um conjunto de relações que, longe de constituir uma informação sobre a cidade, acaba por estabelecer com ela um papel fundante. As cidades existem nas relações entre os sujeitos e os espaços, entre o que vemos e o que é visto pelos personagens, essencialmente relacional, sem consenso ou harmonias sólidas.

2. Espaço e montagem

Deleuze abre seu segundo livro sobre cinema, *A imagem-tempo* (1990), nos apresentando as novidades que o neorrealismo italiano trouxe para a história do cinema. Em relação à narrativa, o neorrealismo introduzia a fragilidade das ligações narrativas que não pararia de se desdobrar no cinema moderno e contemporâneo. Das mais diferentes formas nos habituamos aos acontecimentos seriados e flutuantes.

Um dos personagens centrais desse cinema moderno, como descrito por Deleuze, é esse sujeito comum com baixíssimas possibilidades de ação na cidade, transitando entre o

voyeurismo e o sonambulismo. De Ozu a Antonioni, passando pelo realismo de Bazin, o espaço se tornava protagonista de um estar no mundo em que o ponto de vista humano não dominava mais as coordenadas espaciais nem produzia uma unidade orgânica. A continuidade, na teoria bazianiana, não era mais um domínio do espaço, como no cinema clássico, mas um excesso. Da mesma maneira, a fragmentação do espaço, nos inventários viscontianos, por exemplo, constituía também um isolamento do que é visto e ouvido, excessivo, não permitindo aos personagens uma retomada dos esquemas sensorio-motores. Tais excessos, Deleuze tomará como constituintes da dimensão política do cinema moderno:

A situação puramente ótica e sonora desperta uma função de vidência, a um só tempo fantasma e constatação, crítica e compaixão, enquanto as situações sensorio-motoras, por violentas que sejam, remetem a uma função visual pragmática que ‘tolera’ ou ‘suporta’ praticamente qualquer coisa, a partir do momento em que é tomada em um sistema de ações e reações. (DELEUZE, 1990, p. 30)

O final de *O eclipse* (1962), de Antonioni, materializa a independência que o espaço ganha em relação à ação. Espaço aberto, cheio de possíveis, é verdade, mas também um espaço desprovido de um olhar que o organize, independente. A cidade moderna ali se impõe como espaço a ser conquistado, desafiante. Pobres humanos, tão pequenos e frágeis diante da modernidade da cidade. Esse espaço moderno, presente antes e depois da ação, é frequentemente insubordinável aos personagens.

Vejam como essa relação com o espaço se dá nos dois filmes que trabalhamos neste artigo, *Avenida Brasília Formosa* (2010) e *O céu sobre os ombros* (2011). O espaço que encontramos nesse cinema guarda continuidades, mas também algumas singularidades em relação a essa percepção do espaço no cinema moderno. Algo se conserva: o espaço não é mais dividido em dois, como no cinema clássico, em plano e contraplano, respeitando a regra dos 180 graus. Não é com coordenadas clássicas e geométricas que o espaço se constitui, da mesma maneira que ele não é fundo ou está subordinado à ação; entretanto, os humanos assumem um lugar particular. Não encontramos mais os *voyeurs*, ou os perambuladores desprovidos de ação, mas relacionistas, não necessariamente como uma ação dos personagens, mas do filme mesmo. A cidade que surge aparece nas relações que se

estabelecem entre personagens e entre eles e os espaços, uma imanência estética e espacial em que o que é personagem e o que é cidade se constituem na troca.

Em *Avenida Brasília Formosa* a cidade é tema e está no centro do filme, como o nome indica, apesar de não ser o centro da cidade. Já em *O céu sobre os ombros*, a cidade é pouco visível, não são muitos os planos em que vemos os espaços públicos; entretanto, nos dois casos, a montagem que conecta as vidas e espaços deixa, entre eles, uma linha que os vincula, um pertencimento a um espaço urbano. Não estamos no nível da ação, mas de uma montagem que coloca em relação não dialética blocos de afetos que fazem parte do mundo de cada personagem. Em *O céu sobre os ombros* são três personagens, cada um deles com corpos e vidas abertas para as plasticidades possíveis da cidade. Na verdade, apenas na primeira sequência os três personagens estabelecem uma continuidade. Everlyn Barbin, Murari Krishna e Lwei Bakongo estão em transportes públicos, em horários diferentes, mas indo na mesma direção. Depois da breve apresentação, vemos os créditos e uma longa panorâmica de Belo Horizonte, metade céu, metade prédios. Já *Avenida Brasília Formosa* acompanha os eventuais cruzamentos de quatro personagens. A constituição do espaço é inseparável de uma montagem que, como abelhas², poliniza os blocos por onde passa, em uma tripla função para a imagem: representar o que filma; conectar e formar continuidades que constituam um mundo que não cabe em nenhum dos blocos; abrir cada um dos blocos, assim como a unidade frágil formada entre eles, para novas conexões.

Nos dois casos há um acúmulo de formas de estar na cidade, a mesma plasticidade de *O céu sobre os ombros* está também em *Avenida Brasília Formosa*. Uma plasticidade contemporânea e melancólica, frequentemente solitária. Ser dois, ser três carrega a beleza da fluidez, das passagens entre vidas possíveis, mas essas passagens não são feitas sem a violência da falta de alternativas. Do Big Brother que seduz a personagem de *Avenida Brasília Formosa* à prostituição de Everlyn Barbin em *O céu sobre os ombros*, há um conjunto de opções, de alternativas tratadas com leveza ou reflexão, mas nada naturalizadas.

² Maurício Lissovsky (Compos XXI) me chama atenção para o fato de que abelhas possuem um ponto central, uma colmeia, o que seria problemático nessa montagem acentrada. Assim, aqui eu poderia pensar em outros insetos e animais – morcegos, por exemplo - que polinizam em sua circulação. Guardo a polinização independente de ela acontecer por entomofilia, ornitofilia ou falenofilia.

Não há bem-estar diante do que aparece, não estamos no campo do relativismo que cinicamente diz “cada um sua vida; isolamento e autonomia”. Antes da ação no mundo, seja a prostituição ou o engajamento na exposição midiática, há uma vida que os filmes conseguem construir e é dela que vemos sair tais engajamentos, inevitavelmente complexos. A reconciliação com a cidade pode ser epifânica, fugaz, mas está sempre longe de trazer, entre a cidade e os habitantes, uma harmonia, mesmo diante da beleza. Uma imagem emblemática de *Avenida Brasília Formosa* é a do pescador que com o seu pequeno barco navega pelo rio Capiberibe com, ao fundo, as duas gigantescas torres residenciais que mudaram a paisagem de Recife. A beleza da paisagem se junta às torres que fazem parte de um mesmo modelo de urbanização que levou o pescador para longe do mar.

O relacionismo da montagem, a polinização como estratégia, pressupõe o cinema em sua versão fundamentalmente produtiva e, sem o temor do desgastado termo, em rede. Viveiros de Castro, citando Bruno Latour, diz: “uma rede não é uma coisa porque toda coisa pode ser descrita como rede. Uma rede é uma perspectiva, um modo de inscrição e de descrição, o movimento registrado de uma coisa na medida que ele se associa a inúmeros outros elementos” (VIVEIROS DE CASTRO, 2009, p. 80). Em relação à montagem, há, assim, um duplo movimento dos filmes: circulação e relação. Essa circulação seleciona núcleos em que há vida, tédio, trabalho, afetos, relações. Cada um desses blocos deve, então, se relacionar com outros blocos. Em *Avenida Brasília Formosa* há uma relação efetiva que se estabelece entre as personagens, o garçom encontra a manicure, por exemplo, criando novos desdobramentos para o filme. Já em *O céu sobre os ombros*, é apenas a montagem que faz a aproximação. É com a aproximação entre múltiplos processos subjetivos que essas formas de vida perdem o caráter exótico ou exemplar. Na relação silenciosa que se tece entre os personagens, o que está entre são as ruas em que um corre, outro anda de *skate* ou transa. Entre os personagens, às vezes de forma pouco explícita, mas como um espaço imanente, está a cidade que se forja nas passagens de um a outro.

Em *O céu sobre os ombros*, há um trabalho entre o detalhe de um gesto, de uma cena cotidiana, e planos gerais em que o personagem se torna um elemento de um cenário tão importante quanto ele. É assim que conhecemos o restaurante vegetariano em que Murari trabalha. No final de sua primeira sequência, o vemos parado e sentado ao fundo do quadro,

com toda as marcas do trabalho em primeiro plano: pia, geladeira, apetrechos etc. Desse plano geral passamos para o segundo personagem, que, nu, divide o quadro em dois, também em um plano geral, também no fundo da perspectiva, quase que em um efeito de substituição de um personagem por outro. Se o filme, diferentemente de *Avenida Brasília Formosa*, não vai estabelecer relações diretas entre as personagens, é com cortes como esse que praticamente fundem espaços e personagens que o filme irá construir algo maior que eles – a cidade, talvez.

Solitários ou em grupo, os personagens não circulam mais por um espaço em que nada podem, em que o caminhar é separado de uma cidade pesada e independente da relação com os humanos. Recife e Belo Horizonte tornaram-se cidades sem a dureza e a rigidez que caía sobre os ombros das personagens de Rossellini ou Antonioni, sem, no entanto trazerem qualquer conforto para os sujeitos que no filme inventam as duas cidades.

Na casa ou na rua, cada personagem está em um filme. A desnaturalização da presença dos personagens em espaços públicos faz com que o próprio espaço salte aos olhos. É o caso da sequência no trabalho de Murari como atendente de *telemarketing*. Depois de acompanharmos um atendimento filmado de maneira transparente e observacional, há um corte para uma paisagem de um parque. O verde da grama contrasta de maneira intensa com a luz fria do grande salão em que se encontram centenas de atendentes. Em *off* continuamos a ouvir suas vozes. O parque, entretanto, é um papel de parede. Depois de permanecer fixa por alguns segundos, a câmera inicia uma panorâmica até chegarmos em Murari, que parece fazer sua reza, com o papel de parede ao fundo. Entre o parque em papel de parede e o *telemarketing* há uma continuidade e uma ruptura que nos fazem estranhar e conhecer mais intensamente aquele espaço de trabalho.

A cidade no neorealismo marcava nossas impossibilidades, nos afetando mais do que nossa possibilidade de construí-la. Pois se no cinema contemporâneo as coordenadas espaciais não estão cartesianamente refeitas, as circulações em *O céu sobre os ombros* ou *Avenida Brasília Formosa* também não isolam o espaço dos personagens. O que vemos é propositivo, uma cidade que se modula com as vidas. Às vezes mais violenta – às vezes doce, lisa, surfável.

A emoção contida, mas presente, em *Avenida Brasília Formosa* e *O céu sobre os ombros*, parece ser trazida pelas invenções que vemos os personagens fazerem de suas vidas, nas brechas do possível, com uma plasticidade potente e imposta. Uma invenção encarnada no próprio corpo, nos seios de Everlyn, nos olhos fechados de Murari que o separam do trabalho, no corpo da manicure que se exhibe para a câmera em *Avenida Brasília Formosa*. Se há resistência aos poderes da cidade, ela se dá nas possibilidades de uma era pós-industrial, sem proletários, de sujeitos com trabalhos intermitentes, frágeis, múltiplos, autônomos. Na maioria dos casos, os trabalhadores são ligados aos serviços – educação, cinema, escrita, religião, estética pessoal. Sem os operários ou migrações recentes, as cidades reconfiguram suas estratificações. São megacidades que, sem centro ou pontos fixos, desaparecem como unidade mas têm sua existência garantida pela montagem e pelas circulações.

A montagem é produtora de conhecimento, não apenas porque ela nos apresenta uma cidade que eventualmente desconhecemos e, assim, compartilhamos mundos, mas porque, ao ligar modos de vida, é a própria cidade que se inventa.

3. Cidade relacional e o trabalho da imagem

Serge Daney tinha razão, no cinema moderno não há nada para se ver atrás da porta, atrás dos objetos ou por eles escondido (DANEY, 2007). A imagem é devolvida ao espectador. Este se torna um mediador, um filtro das imagens que não nos obrigam a nada, como ironicamente observa Marie José Mondzain, “uma imagem não quer nos calar, mais do que a visão de uma cadeira não nos obriga a sentar. O visível, sozinho, não dá ordens” (MONDZAIN, 2002, p.30). Para Daney, o que marca esse retorno da imagem para a sala de cinema é uma guerra contra as séries americanas industriais, contra Hollywood. Uma vez dobrada sobre a sala, essa imagem não pode mais voltar para a tela, não há dúvida. Essa dobra moderna é parte constituinte do lugar do espectador disponível “a mil realidades que, na verdade, ele não pode nem negligenciar nem dominar” (COMOLLI, 2008, p. 33). O *ele* da frase de Comolli se refere ao cinema, mas é, também, precisamente o lugar do espectador. Um lugar de encontro, frequentes tensões e convívio. A guerra, de que falava Daney, é finda. O espetáculo contemporâneo é de outra ordem, e o espectador hoje é parte de experiências que se distanciam do cinema. Em *Avenida Brasília Formosa* essa relação com a mídia é

tematizada pela própria vida dos personagens. Se há um embate, é com o espetáculo da pobreza que ocupa as imagens da TV, dos telejornais, da internet e com as formas de captura aí colocadas.

Se não há mais nada do outro lado, resta ao cinema uma articulação das superfícies com o que já está devolvido à sala. No extracampo não há segredo ou verdade, o que não significa que agora o acesso é total. Com as imagens que agora pertencem aos espectadores, o problema é como distorcer, conectar, transformar. Como estar entre os mundos apresentados, não porque compartilhamos o mesmo espaço, como no cinema clássico, nem porque enfrentamos a transparência hollywoodiana, que nos alienava da própria sala, mas porque, para essa geração, nunca foi possível perder a inocência, ela nunca existiu. Desde sempre pós-industrial, distante dos campos de concentração, mas cientes do fracasso do cinema, resta ver/fazer a experiência de um cinema-vida que não separa mais trabalho de si – personagem e cineasta – e trabalho da imagem. Inventar a cidade por relação é, assim, uma pragmática de cineastas que percebem no território formas de vida que precisam ser experimentalmente aproximadas, entre elas e com o próprio cinema.

Quando, nos idos anos 80, Daney falava de um terceiro momento do cinema, quando o “fundo da imagem é sempre já uma imagem” (DANEY, 2007, p. 233), essa sobreposição não trazia em si nenhuma garantia de criação ou de que as imagens perderam o mundo. O que está no fundo da imagem é uma outra imagem sim, mas essa ausência de original também está na complexidade de cada uma das vidas desse cinema que se faz no real. No fundo de uma vida, mil vidas. Mas, mais preciso seríamos se retirássemos a perspectiva – frente/fundo – e, como propôs Deleuze no final de *A imagem-tempo* (DELEUZE, 1990), entendêssemos essas imagens colocadas lado a lado, não para serem escolhidas, como em um *desktop*, mas para se relacionarem, se tensionarem.

A emoção que atravessa *O céu sobre os ombros*, por exemplo, talvez seja em grande parte provocada pelas passagens entre o ordinário e o estranho, duas formas de julgamento, que a ficcionalização como forma de invenção da vida, gesto fundamental nos dois filmes, e a aproximação entre os personagens, tornam ineficazes e, no limite, impossíveis. Fazer o julgamento do outro desmoronar com a escritura cinematográfica é o que coloca o

espectador, sobre quem a imagem se desdobrou, perdido entre os possíveis daquelas vidas espalhadas na cidade. Marie José Mondzain, ainda no belo ensaio “L’image peut-elle tuer?” (2002), coloca esse lugar da imagem de maneira clara:

Fazer um daquilo que vemos é mortal, e o que salva é sempre a produção de uma lacuna liberadora. Viver, curar é afastar-se de toda fusão, e pegar o mal em sua própria armadilha, a identificação” (...) “o que significa dizer que a imagem só se sustenta na *dissimilaridade*, na lacuna entre o visível e o sujeito que vê. Mas essa lacuna é visível? Se fosse, não seria mais uma lacuna. Existe, então, no ato de ver um ‘gesto’ invisível que constitui a lacuna do ver. Talvez ele seja instituído pela voz.

Para entender o que é o poder da imagem, é preciso não somente dizer que ela é sempre imagem de alguma coisa, mas também que aquilo de que ela é imagem lhe é estranho, substancialmente.” (MONDZAIN, 2002, p.33)³

Tentemos, então, entender, com base nessas colocações, o que acontece com a ficcionalização, fundamental para os dois filmes. Primeiramente, há uma proximidade limitada entre filme e personagem, limitada pelo trabalho. Não é a vida inteira que o filme deseja e a mediação entre mundo filme e mundo filmado, por mais que essa divisão possa ser problemática, se faz pelo trabalho. Construir a cena, ficcionalizar, ser outro, distante de uma verdade profunda, parece ser o princípio da mediação. Uma mediação pelo trabalho de construção da imagem e da cena. O trabalho, simultaneamente, constitui o filme, a cidade e os personagens – um trabalho que faz com que a mediação e a invenção de si façam parte de um mesmo ritmo. O trabalho de si e da imagem, entre a *performance* e a *mise-en-scène*, é decisivo para suprir essa distância da identificação, uma distância entre, justamente, “o visível e o sujeito que vê”, como escreveu Mondzain.

³ No original: “Ne faire qu’un avec ce qu’on voit est mortel et ce qui sauve est toujours la production d’un écart libérateur. Vivre, guérir, c’est s’écarter de toute fusion et prendre le mal à son propre piège, celui de l’identification » ... « ce que revient à dire que l’image ne se soutient que dans la dissimilitude, dans l’écart entre le visible et le sujet du regard. Mais cet écart est-il visible? S’il était. Il ne serait plus écart. Il y a donc dans l’acte de voir un “geste” invisible qui constitue l’écart de voir. Peut-être est-il institué par la voix.

Pour comprendre ce qu’est le pouvoir de l’image, il faut non seulement dire qu’elle est toujours image de quelque chose mais aussi que ce dont elle est l’image lui est étranger, substantiellement”

4. Escrever a cidade, ficcionalizar a vida

Avenida Brasília Formosa começa com um plano que não deixa dúvidas sobre o universo em que estará o filme. Um bloco de casas de tijolo aparente com janelas de alumínio pouco alinhadas e fios de eletricidade embaraçados marca a paisagem típica das favelas brasileiras. É sobre essa imagem que leremos o nome do filme. As sequências seguintes organizam os personagens em suas atividades principais: a criança brinca, a moça que trabalha no salão de beleza depila a barba de um cliente, o pescador refaz sua rede de pesca e o garçom recebe pedidos. Um segundo bloco leva os personagens para casa. Essa organização não traz nenhuma rigidez para o filme. Em casa, o garçom se torna *videomaker* e, com o auxílio de um VHS, revê imagens de Brasília Teimosa antes da construção da Avenida Brasília Formosa, parte do enorme projeto de reurbanização da favela. Nas imagens que o personagem manipula, vemos o presidente Lula e jornalistas. Vemos também a favela sendo banhada pelas ondas que estouravam dentro das casas antes da reurbanização. A pobreza ali é fortemente midiática, rápida, espetacular. É o personagem do filme que para as imagens, e com ele acompanhamos a passagem em que o cinema se faz maior, da velocidade das imagens da pobreza parasitada pela mídia ou pelo Estado – mesmo nas mais necessárias das intervenções – para a cidade vivida.

“É de tempo que os sujeitos filmados mais precisam, e é esse tempo que lhes é continuamente roubado ou expropriado pelas estratégias midiáticas e pelo regime espetacularizante que invade tantos filmes” (GUIMARÃES & CAIXETA *in* COMOLLI, 2008, p.33) Talvez seja também de tempo que as cidades mais precisem. Um tempo que permita uma qualidade de percepção em que o outro, o pobre, não seja colocado dentro de um quadro sensível e estético previamente elaborado, independente das escrituras que se fazem com as vidas. É um tempo que permite a essa percepção se conjugar, montar, se abrir para as relações entre perspectivas e que produz um saber por montagem com a cidade. O garçom *videomaker* continua a ver suas imagens em uma exígua sala em que uma das paredes possui os mesmos tijolos do primeiro plano do filme, guardando uma continuidade. A sequência seguinte vai para a rua e dois planos rápidos nos lembram o que se passou ali: um plano noturno fixo de uma placa que indica o caminho para Brasília Formosa é antecedido por um ônibus em que lemos seu destino: Brasília Teimosa. Enquanto o Estado indica a avenida

reurbanizada, a companhia de ônibus indica o bairro em que moram os personagens do filme. Essa pequena sutileza materializa o lugar de disputas simbólicas e subjetivas em que o filme vai se instalar. Voltemos, com a liberdade da montagem que o garçom fazia na VHS, aos planos de abertura do filme: o pescador não tem mais o mar ao fundo enquanto tece a rede, do outro lado vemos um conjunto habitacional. Ele certamente fora deslocado com a remoção das palafitas. A manicure está cercada por paredes verdes que parecem ter sido pintadas há poucos dias. O brilho parece ansiar por um alto contraste com a opacidade terra dos tijolos. O garoto que nos é apresentado deitado no chão, quando aparece na escola, nos leva até uma professora que, em meio a uma bronca nas crianças, pergunta: “Você tem carro para levar seu amigo no hospital? Então a gente tem que trabalhar, porque não se tem dinheiro toda hora pra levar o colega no hospital.” A avenida está ali. O carro é um destino.

É esse tempo, atento à banalidade do cotidiano, às palavras de ordem, à organização dos espaços, à presença do Estado, que permite tanto uma atenção qualificada, além da informação, quanto essas relações que não deixam de produzir um saber sobre a cidade, um saber que é inseparável da vida vivida, da vida ficcionalizada e das escrituras que se fazem no filme.

É de tempo que os personagens mais precisam. Mas esse tempo não é ingenuamente observacional. Em *O céu sobre os ombros* isso é muito claro. Em diversos planos em que o filme se detém em um personagem, ele parece estar em um momento em que algo grave acabou de se passar ou ainda se passará. É com essa calma que a primeira sequência na cozinha do restaurante termina. Sentado na frente de uma janela, Murari espera, contempla. Na sequência seguinte, com Lwei, o personagem escritor, essa iminência está no banho. A água escorre pelo seu corpo em um primeiro plano da barriga, depois seus olhos fechados sob a água guardam um mundo. Os dois planos, juntos, duram 38 segundos. Esse tempo traz uma gravidade, uma acuidade para aquele momento. O filme se constrói numa intensificação dessa gravidade que não está ligada a eventos específicos. Contudo, a gravidade que de alguma forma perpassa todos os personagens vai se somando, ligando-se a sequências ordinárias que dão conta de um cotidiano frequentemente pobre ou solitário, mas banais, sem especial gravidade. A banalidade, a vida mesma e seus efeitos estão no filme, mas separados de relações de causa e efeito. Por fim, o que a montagem parece então produzir é um estado

de gravidade que já não pertence a uma ou a outra vida, não pertence a esse ou àquele personagem, mas habita a rua, a cidade, e é devolvida à sala de cinema.

Assim como em *Avenida Brasília Formosa*, nosso primeiro contato com as personagens é feito em três sequências em que passamos pela casa, por alguma intimidade, eventualmente o trabalho e uma ação pública. Com a terceira personagem de *O céu sobre os ombros*, Everlyn, não é diferente. Há também um banho, mas dessa vez toda a arrumação antes e depois do banho é lenta e com elipses. Everlyn é transexual e entre o penteado e a maquiagem que esconde as marcas mais masculinas, há um tempo. Com Everlyn temos o primeiro momento do filme que o coloca em uma chave ficcional não naturalista e o distancia de um documentário observacional. No centro do quadro, ela se encontra em seu quarto, sentada na cama. É um quarto simples em que não vemos nenhuma janela. Sobre a penteadeira há um filtro de barro, indicando talvez uma cozinha compartilhada, um lugar em que a personagem passa muito tempo. Ela mexe em alguns papéis e há um corte no *raccord* para um plano mais próximo e lateral, no mesmo momento em que a personagem começa a leitura de um texto. Nesse corte o filme parece propor ao espectador um outro registro. Sua leitura pressupõe um público e parece dirigida a nós. Trata-se de um texto da personagem ainda em elaboração. Mais um corte e, deitada na cama, o filme entrega novamente o tempo para a personagem envolvida no universo familiar que a carta evoca.

Em *O céu sobre os ombros* há um evidente imaginário melodramático que atravessa o filme. Um imaginário diferente do que Mariana Baltar (BALTAR, 2006), com muita propriedade, identificou quando, alguns anos atrás, analisou a produção brasileira de documentários em que a chave melodramática era fundamental para que um pacto de intimidade fosse concretizado entre filme e espectadores. Na última sequência do filme há uma intensificação dos elementos típicos no universo do melodrama que merecem consideração.

Depois de fazer um programa em um carro, Everlyn está deitada com os seios nus e faz uma reflexão, como que falando para um interlocutor ao seu lado, o próprio filme, sobre o fato de ser transexual e prostituta. “Eu acho que estou conquistando coisas só por estar nesse lugar. Então não sei se isso é positivo ou negativo. Mas para mim o mais difícil é não poder

ver minha avó. É o mais difícil”. Corte para Murari, o skatista, pichador, hare krishna, operador de *telemarketing* e atleticano que na frente da TV, antes de sair deslizando pelas ruas vazias de Belo Horizonte, assiste ao filme *Footloose* (1984), no qual escutamos uma história sobre irmãos, em inglês. De Murari vamos para a última sequência de Lwei. Vemos o rosto de perfil de uma mulher, uma namorada, que escuta uma história de separação entre pais e filhos e de dificuldades econômicas. Nessa altura, já nos acostumamos com a crueza das falas de Lwei, e é assim que ele fala de seu filho e de sua dor:

“Eu não quero só visitar o meu filho, por mais que me doa a presença física com ele. Me incomoda muito olhar para uma pessoa retardada, para uma pessoa inútil, aleijada... Essa expressão... Pô! Olhar para um aleijado o tempo todo, e esse aleijado te pertence. Isso me dói pra caralho. Mas é meu filho, ponto final, e foda-se o resto.”... “Esse é o pequeno paradoxo que eu vivo. Quando estou com ele sofro porque estou com ele, quando não estou sofro porque não estou. Acho que o meu papel é estar do lado dele.” A mulher se aproxima de Lwei, faz um carinho e eles ficam em silêncio durante um bom tempo. Corte para o rapaz com seu filho, que nitidamente tem problemas físicos.

Na última sequência do filme, voltamos para Everlyn. Vemos a tela do computador enquanto ouvimos a leitura que ela faz do texto em que o amor é o tema. “Nasci para te amar”, finaliza o texto. Corte para ela em *close* fumando um baseado, vento no rosto, uma luz de fim de tarde e no rádio um *hit* americano “I just want to feel real love” (*Feel*, de Robbie Williams).

O potencial melodramático dessa sequência é enorme. O excesso, as questões privadas e familiares e os amores perdidos a atravessam. Tematicamente, estamos no âmago do melodrama. Entretanto, a inexistência de uma lógica argumentativa, fundada em noções morais compartilháveis entre filme e espectadores, distancia o filme do melodrama. “O pacto de intimidade que se procura firmar na ordem da narrativa entre personagem, diretor e público garante a legitimidade dos depoimentos. É ele que permite, e adensa, a crença de veracidade, pois ativa uma sensação de confissão.” (BALTAR, 2005, p.6), explica a pesquisadora. Apesar de o imaginário melodramático estar no filme, a montagem e os tempos estendidos, assim como a ficcionalização e o trabalho com a vida ordinária, impossibilitam justamente que

estabeleçamos com o personagem esse pacto de intimidade. As opções que tangem ao gênero melodramático se fazem presentes, mas deslocadas ainda de uma vida apenas, ou seja, o excesso no filme não nos permite nem “o reconhecimento da virtude e do pecado” (XAVIER, 2003, p. 39) nem a proximidade com um caso individual que viveria aquelas questões. O efeito do filme é inseparável de uma visão de conjunto, da interação entre as vidas dos três personagens.

No aparecer dessas vidas estão os textos programados e ensaiados, frequentemente pertencentes aos próprios personagens. O tornar-se ator arranca da banalidade as forças de invenção. Documenta-se nesses filmes as vidas se arrancando de si mesmas, com um frescor infantil de quem já passou por bons pedaços. Fazendo referência aos diários de Brecht e à relação das imagens com a legenda, Didi-Huberman nos diz que estas últimas introduzem “uma dúvida salutar sobre o estatuto da imagem sem que, portanto, seu valor documental seja em si contestado” (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 42). Um efeito análogo aparece com a ficcionalização. Nesse sentido, é o trabalho da imagem e a negociação entre a vida vivida e a vida ficcionada que fazem com que o que se sente e o que se vê se separem de um personagem para se tornarem possíveis da vida. Nos dois filmes há uma multiplicação de formas de estar no mundo que, ao serem colocadas juntas, dissolvem o exotismo e o estranhamento na inconsistência e na aleatoriedade de qualquer outra coisa. Quando o banal da vida não é naturalizado, o extraordinário se torna apenas um entre tantos possíveis.

Para narrar uma cidade, então, não basta nos atermos ao que ela nos apresenta, ao visível e dizível. Uma cidade se escreve, conhecê-la depende de uma escritura que se faz com as vidas, de um trajeto que é sempre da ordem dos encontros e conexões e das operações que fazem com que a imagem esteja sempre no limite de suas possibilidades, já buscando novas imagens.

Referências Bibliográficas

BALTAR, Mariana, *Pacto de Intimidade ou possibilidades de diálogo entre o documentário de Eduardo Coutinho e a imaginação melodramática*. Trabalho apresentado na Compós, 2005.

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

DELEUZE, Gilles. *Cinema II: a imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quand les images prennent position*. Paris: Les Editions de Minuit, 2009.

DANEY, Serge. *A rampa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

GUIMARÃES, César. *Vidas ordinárias, afetos comuns: o espaço urbano e seus personagens no documentário* in. Isabel, GOMES, Renato Cordeiro (org). *Espécies de espaço. Territorialidades, literatura, mídia*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

MONDZAIN, Marie José. *L'image peut-elle tuer?* Paris: Bayard, 2002.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Métaphysiques Cannibales*. Paris: PUF, 2009.

XAVIER, Ismail - *O olhar e a cena. Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo, Cosac e Naify, 2003.