

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO, IMAGEM E INFORMAÇÃO

SILVIA AZEREDO BOSCHI

SUPERFÍCIES SILENCIOSAS
POÉTICAS DO VAZIO NO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO
CONTEMPORÂNEO

Niterói, RJ
2015

SILVIA AZEREDO BOSCHI

SUPERFÍCIES SILENCIOSAS

POÉTICAS DO VAZIO NO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO
CONTEMPORÂNEO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Imagem e Informação da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre. Área de concentração: Estudos do Cinema e do Audiovisual.

Orientação: Prof. Dr. Cezar Migliorin

Niterói, RJ
2015

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

B742 Boschi, Silvia Azeredo.

Superfícies silenciosas: poéticas do vazio no documentário brasileiro contemporâneo / Silvia Azeredo Boschi. – 2015.

139 f. ; il.

Orientador: Cezar Migliorin.

Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2015.

Bibliografia: f. 127-130.

1. Documentário (Cinema). 2. Narrativa. 3. Capitalismo.

I. Migliorin, Cezar. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

SILVIA AZEREDO BOSCHI

SUPERFÍCIES SILENCIOSAS

POÉTICAS DO VAZIO NO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO
CONTEMPORÂNEO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Imagem e Informação da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre. Área de concentração: Estudos do Cinema e do Audiovisual.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Cezar Migliorin (orientador)
Universidade Federal Fluminense

Profa. Dra. Mariana Baltar
Universidade Federal Fluminense

Profa. Dra. Ilana Feldman
Universidade Estadual de Campinas

Trabalho aprovado em 24/08/2015

AGRADECIMENTOS

Diferente dos três filmes que aqui reunimos para debate, vazios de uma presença humana central, a trajetória deste mestrado, que resultou no presente trabalho, felizmente contou com a presença de muitos importantes personagens, a quem devo enorme gratidão:

Agradeço à CAPES, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pela concessão da bolsa que possibilitou o desenvolvimento desta pesquisa.

A Cezar Migliorin, por ter me recebido no Laboratório Kumã, me aproximando de outros projetos, e pela orientação.

A Mariana Baltar e Ilana Feldman, que fazem de mim uma pessoa de sorte por ter podido contar com suas participações na banca de defesa deste trabalho.

A Cláudia Mesquita, pela valiosa contribuição no encaminhamento deste trabalho no momento da qualificação.

A Fernando Morais que, além de ter contribuído com a interlocução durante a banca da qualificação, gentilmente aceitou continuar sendo meu leitor na suplência da banca de defesa deste trabalho.

A Fernando Gonçalves, por também ter gentilmente aceitado o convite da suplência.

A João Luiz Leocádio, com quem pude dividir uma disciplina durante o estágio docência.

A Denilson Lopes, que durante uma tarde fez a gentileza de me receber na UFRJ para um café e uma conversa sobre o encaminhamento deste trabalho.

Aos funcionários do PPGCOM, em especial Silvinha, Luciana e Nilson, que sempre me ajudaram com o que precisei, atendendo prontamente às minhas solicitações.

A Ruy Vasconcelos, Ivo Lopes Araújo, Pablo Lobato e Cao Guimarães, realizadores destes filmes que tanto me instigaram e ainda me instigam, com seus vazios inesgotáveis de riquezas. Agradeço a gentileza de todos nas interlocuções estabelecidas durante este processo.

Agradeço aos queridos amigos e colegas que estiveram ao meu lado nesta trajetória:

Isaac Pipano, que me ajudou na elaboração do projeto durante a seleção do mestrado, contribuindo para que nos tornássemos colegas (e mais amigos).

Luiz Garcia, que veio se juntar a mim em minha “cancerianice”. A capa linda da versão deste trabalho entregue à banca é de sua autoria, como também a indicação desta fonte. Obrigada por esta parceria maravilhosa, tanto no trabalho quanto nas madrugadas dançantes no terraço aqui de casa. As que foram e as que ainda virão!

Fred Benevides, que ofereceu um curso inesquecível de Cinema brasileiro contemporâneo junto com o Cezar no Teatro Gláucio Gil, que me fez ter certeza de que o mestrado da UFF era o meu lugar. Me ajudou em muitos momentos deste processo, respondendo a milhões de e-mails chatos, e foi quem fez a ponte minha com os realizadores dos filmes (além de ser um dos talentosos montadores de dois deles).

Clarissa Nanchery, uma amizade instantânea para durar a vida inteira. Certamente contribuiu para tornar este processo mais leve, compartilhando das angústias e das alegrias.

Mariana Kaufman e Jo Serfaty, minhas “fagulhas” preferidas, que sempre se interessaram tanto pelo meu trabalho. Interlocutoras fundamentais, além de serem amigas para todas as horas.

Samuel Leal, que me disse para “não tentar me livrar das perguntas” durante a defesa, conselho que me ajudou a tirar melhor proveito daquele momento.

Por fim, agradeço àqueles que tornaram este mestrado afetivamente e materialmente possível:

Agradeço eternamente a Solange Andrade do Carmo, meu “braço direito”, que me permite ter a tranquilidade de que preciso para poder me trancar em meu escritório e esquecer das coisas mundanas que os afazeres domésticos nos demandam.

Aos meus pais:

Renato Boschi, que me ofereceu a sala do seu escritório como refúgio, e que sempre me incentivou a seguir com a carreira acadêmica. Foi um grande leitor e interlocutor durante todo este processo da escrita.

Sandra Azeredo, grande leitora dos meus escritos sempre, interlocutora da vida toda. Não deve poder estar presente na defesa deste trabalho pelo excesso de emoção que lhe é característico, qualidade esta que herdei diretamente. Também ofereceu refúgio em sua casa em Belo Horizonte. Muita sorte em tê-la como mãe. Foi quem gentilmente traduziu o “*abstract*” deste trabalho para mim.

A Maurício e Rafael, que fazem com que na minha vida não falte amor. Obrigada pelo apoio e pela paciência durante todo este processo em que tive que me fazer ausente por muitas vezes. Prometo compensar em dobro!

Para Maurício e Rafael,
protagonistas da minha história.

RESUMO:

Este trabalho reúne os filmes *Acidente* (Cao Guimarães e Pablo Lobato, 2006), *Sábado à noite* (Ivo Lopes Araújo, 2007) e *Uma encruzilhada aprazível* (Ruy Vasconcelos, 2007), realizados no âmbito do “DocTV”, um programa de incentivo público à regionalização da produção e da tele difusão de documentários nos 27 estados brasileiros. Tais filmes costumam ser tomados como obras paradigmáticas de um determinado “estilo” que se inaugura no documentário brasileiro contemporâneo em meados da década de 2000. Este estilo ou “expressão estética” é marcado por uma “suspensão do fluxo narrativo” e uma concentração no “instante da captura da imagem” (Ismail Xavier, 2005), enfatizando uma *autonomia dos espaços*, que não se subordinam a uma narrativa ou à ação de personagens em cena. Assim sendo, os espaços são esvaziados e se tornam “excessivos” (excedem a narrativa). Verificamos nestas “poéticas do vazio” um investimento na fragmentação e na estetização da banalidade cotidiana, operando uma espécie de "poetização do real", em diálogo próximo com a videoarte. Em nossa abordagem focaremos principalmente na questão da ausência ou da rarefação de personagens em cena, ausência esta que dialeticamente os presentifica nestes vazios em que os filmes nos lançam. Nossa hipótese é que estes filmes operam como respostas em contraponto à lógica do espetáculo e das sensações (com base no pensamento de Jonathan Crary, Ben Singer, Christoph Türcke, entre outros) e às narrativas do excesso que a esta correspondem (conforme teorizam Mariana Baltar e Linda Williams), bem como ao contexto geral do capitalismo tardio, fortemente marcado por uma centralidade do indivíduo e da vida privada (de acordo com o pensamento de Paula Sibilia) e por uma "capitalização da vida ordinária" (como colocam Cezar Miglorin e André Brasil). Nesta perspectiva analítica enfatizamos como as relações entre corpos e espaços se dão nos filmes, atravessadas por uma presença latente da invisibilidade do extracampo. Para isso, lançamos mão de um diálogo com o pensamento do francês Jean-Louis Comolli em sua crítica aos mecanismos de visibilidade espetaculares e sua exaltação da potência do documentário como *locus* privilegiado de resistência a essas forças dominantes ligadas à produção audiovisual.

PALAVRAS-CHAVE: Vazio; Documentário brasileiro contemporâneo; Espetáculo; Narrativas do excesso; Capitalismo contemporâneo.

ABSTRACT:

This work assembles the films *Acidente* (Cao Guimarães and Pablo Lobato, 2006), *Sábado à noite* (Ivo Lopes Araújo, 2007) and *Uma encruzilhada aprazível* (Ruy Vasconcelos, 2007), which were carried out as part of the “DocTV” project, a public sponsorship program for incentivizing the regional expansion of documentary production and exhibition throughout the Brazilian public television broadcasting system. These films are considered as a paradigmatic work of certain “style” that is inaugurated in the Brazilian contemporary documentary film in the middle of the years 2000. This style or “aesthetic expression” is marked by a “suspension of the narrative flux” and a concentration on “the instant of capturing the image” (Ismael Xavier, 2005), emphasizing an *autonomy of spaces*, which do not submit to a narrative or to an action of the characters on scene. Thus, spaces are made empty and become “excessive” (exceed the narrative). We think that this “poetics of emptiness” invests in the fragmentation and in the aesthetic perception of daily banality, producing a kind of a “poetics of the real”, in a close dialogue with the video-art. In our approach, we will focus mainly on the question of the absence or the sparseness of the characters in the scene, which, in turn, are dialectically present in the empty spaces where we are thrown in the films. Our hypothesis is that these films operate as a response that resists to the logic of the spectacle and the sensations (according to the work of Jonathan Crary, Ben Singer, Christoph Türcke, etc.) and to the excess narratives which correspond to this logic (as Mariana Baltar and Linda Williams theorize), as well as to the general context of late capitalism, that is strongly marked by a centering on the individual and private life (according to Paula Sibilia) and by a “capitalization of ordinary life” (as Cezar Miglorin and André Brasil write). In this analytical perspective we emphasize how the relations between bodies and spaces happen in these films, touched by the latent invisibility of the extra-field. We resort to a dialogue with the French theorist Jean-Louis Comolli in his criticism of the spectacular mechanisms of visibility and his praise of the documentary film as a potent locus of resistance to these dominant forces related to audiovisual production.

KEYWORDS: Emptiness; Brazilian contemporary documentary; Spectacle; Excess narratives; Contemporary capitalism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
O CINEMA DO ENCONTRO?	1
CAPÍTULO 1 – A LÓGICA DO ESPETÁCULO	14
1.1 ESPETÁCULO, EXCESSO, HIPERESTÍMULOS E SENSAÇÕES.....	14
1.2 UMA NOVA SENSIBILIDADE MODERNA.....	21
1.3 O PARADIGMA DA SENSAÇÃO CONTEMPORÂNEO	28
CAPÍTULO 2: A CENA DO INDIVÍDUO E O INDIVÍDUO EM CENA.....	39
2.1 A CENA DO INDIVÍDUO DISCIPLINADO: O INDIVIDUALISMO, A VIDA PRIVADA, AS CONFISSÕES ÍNTIMAS E AS SUBJETIVIDADES INTERIORIZADAS	39
2.2 A CENA DO INDIVÍDUO PÓS-DISCIPLINADO: A SUBJETIVIDADE “ALTERDIRIGIDA”, AS IMAGENS AMADORAS E A CAPITALIZAÇÃO DA VIDA ORDINÁRIA	48
2.3 O INDIVÍDUO NA CENA “CHEIA”: OS EXCESSOS DO CORPO E A CENTRALIDADE DO PERSONAGEM NO CINEMA.....	53
2.4 O INDIVÍDUO SAI DE CENA: O VAZIO QUE EXCEDE A NARRATIVA	59
CAPÍTULO 3 – POÉTICAS DO VAZIO.....	72
3.1 UMA APAZÍVEL “COLEÇÃO DE PAISAGENS” (ANÁLISE EM FRAGMENTOS).....	76
3.2 TATEANDO A SUPERFÍCIE DE UM POEMA ACIDENTAL	92
3.3 POTÊNCIAS DO VAZIO DE UM SÁBADO À NOITE: O ANTI-DISPOSITIVO FÍLMICO	106
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	121
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	127

INTRODUÇÃO

O Cinema do encontro?

O que eu gostaria de fazer é um livro sobre nada. Foi o que escreveu Flaubert a uma sua amiga em 1852. (...) Ali se vê que o nada de Flaubert não seria o nada existencial, o nada metafísico. Ele queria o livro que não tem quase tema e se sustente só pelo estilo. Mas o nada do meu livro é nada mesmo. É coisa nenhuma por escrito: um alarme para o silêncio, um abridor de amanhecer, pessoa apropriada para pedras, o parafuso de veludo, etc, etc. O que eu queria era fazer brinquedos com as palavras. Fazer coisas desúteis. O nada mesmo. Tudo que use o abandono por dentro e por fora.

(Manoel de Barros, “Livro sobre nada”)

Neste trabalho nos colocamos diante de três filmes nos quais algo parece faltar. “Filmes sobre nada”. É deste “nada” (dos filmes e de nossa página em branco), que damos início a esta reflexão. Pois é justamente o “nada”, este *vazio que se faz presente nos filmes*, uma ausência que se “presentifica”, o que nos inquieta, nos instiga e nos traz a estas páginas. Nos referimos às longas tomadas das ruas vazias de *Fortaleza de Sábado à noite* (Ivo Lopes Araújo, 2007), das áridas paisagens em que nada acontece nos arredores de um entroncamento rodoviário no sertão cearense, tal como nos revela *Uma encruzilhada aprazível* (Ruy Vasconcelos, 2007), ou ainda dos silenciosos momentos de escuridão que enfatizam a impossibilidade de tudo ver em algumas das vinte pequenas cidades do interior de Minas Gerais em *Acidente* (Cao Guimarães e Pablo Lobato, 2005). Estes filmes são como longos passeios por espaços muitas vezes vazios, em que a passagem do tempo se faz notar. São filmes cuja mirada parece se concentrar na percepção desses espaços e na duração de seus tempos dilatados, seja pelo elogio aos longos planos (em *Sábado à noite*), seja pela ênfase na desdramatização de eventos banais do cotidiano, na ausência de ação. Nada de muito relevante acontece nestes filmes. Há um investimento no vazio. Mas que vazio seria este? Se há uma sensação de vazio, o que falta à cena? *Que ausência* seria esta? Como nos diz Susan Sontag (1987), “um pré-requisito do ‘esvaziamento’ é ser capaz de perceber do que se está ‘repleto’ (p. 30). Afinal,

(...) não existe espaço vazio. na medida em que o olho humano está observando, sempre há algo a ser visto. Olhar para alguma coisa que está “vazia” ainda é olhar, ainda é ver algo - quando nada, os fantasmas de suas próprias expectativas. Para perceber o volume, a pessoa precisa reter um agudo sentido do vazio que o destaca; inversamente, para perceber o vazio. é necessário apreender outras zonas do mundo como preenchidas (idem:18).

Só percebemos o vazio em relação ao seu oposto, aos espaços preenchidos por “algo”, cheios de “alguma coisa”. Que “fantasmas das nossas expectativas” são esses, que tanto nos atormentam nestes filmes?

Na perspectiva que adotamos neste trabalho, o vazio que estes filmes trazem aponta para uma *ausência ou diluição de personagens e para uma descentralização da figura humana em cena*. Além disso, o vazio se faz como produto de uma *suspensão do fluxo narrativo* que gira em torno de personagens (no cinema clássico), abrindo lugar para tudo aquilo que *excede a narrativa*, para aquilo que não está subordinado a ela. Na suspensão do fluxo narrativo, enfatiza-se o instante, a imagem em sua textura e plasticidade, em sua capacidade de capturar o instante do movimento das “folhas agitadas pelo vento”. Esta suspensão do fluxo nos remete ao momento histórico da primeira exibição cinematográfica pública de 1895 no “Gran Café” parisiense, em que os irmãos Lumière exibem uma série de pequenos filmes, entre eles *O lanche do bebê*. Trata-se de uma cena familiar em que um bebê encontra-se no centro do enquadramento, em tomada próxima, frontal, cercado por um casal (provavelmente os pais), uma mulher e um homem, um de cada lado da criança, a alimentá-la. Ao final da projeção, um ilustre convidado, sob o impacto de se ver diante de uma imagem em movimento pela primeira vez na história, faz um comentário inusitado sobre aquela cena do lanche: “No fundo da imagem há árvores, e elas são agitadas pelo vento!” Tratava-se de ninguém menos do que Georges Méliès, atento à totalidade da imagem, à fotogenia e às possibilidades não-narrativas do cinema. Foram os movimentos das folhas nos entornos, e não a ação humana centralizada, o que mais fascinou Méliès como espectador desta primeira exibição. Justamente aquilo que excedia a narrativa, o movimento das folhas de um espaço não subordinado à narrativa e à ação humana. Um espaço “excessivo”. Nos três filmes que aqui reunimos, estamos diante dos vazios de espaços excessivos, não subordinados à narrativa e à ação de personagens. Se há pessoas em cena, elas não se destacam deste espaço, o habitam com descrição, com modéstia, sem causar alarde. A figura humana não hierarquiza os espaços e os demais elementos em cena, não se constitui como uma figura que se destaca de um fundo, que seria um mero cenário para suas ações. Nessas “desnarrativas” (de que fala André Parente, 2000), os espaços não são organizados em torno da presença e da ação humanas. Percebe-se uma *autonomia dos espaços*, um quase protagonismo dos mesmos. A presença humana é aqui rarefeita, diluída, pouco marcada, descentralizada. Não há personagens fortes, bem delineados, individualizados como figuras singulares. A presença humana se faz aqui no anonimato.

Estamos, portanto, diante de “vazios excessivos”, que silenciosamente nos falam de uma ausência, de uma redução, de algo que é contido, de algo que falta. Este “algo que não está lá”, segundo pensamos, relaciona-se à presença humana, e a uma determinada maneira de mostrá-la.

Igualmente aquilo a que nos referimos como “silêncio” neste filmes diz respeito também a uma ausência humana, uma ausência do verbal. Vazios e silêncios que se produzem sempre de maneira dialética, apontando para aquilo que suas presenças tornam ausentes, conforme nos fala Sontag:

O silêncio nunca deixa de implicar seu oposto e depender de sua presença: assim como não pode existir “em cima” sem “embaixo” ou “esquerda” sem “direita”, é necessário reconhecer um meio circundante de som e linguagem para se admitir o silêncio. (...) Um vazio genuíno, um puro silêncio, não é exequível - seja conceitualmente ou de fato. Quando nada, porque a obra de arte existe em um mundo preenchido com muitas outras coisas, o artista que cria o silêncio ou o vazio deve produzir algo dialético: um vácuo pleno, um vazio enriquecer, um silêncio ressoante ou eloquente” (1987:18)

Diante desta constatação, não nos parece ser possível olhar para o universo que estes filmes trazem sem nos remetermos também a outro universo para o qual eles parecem apontar. Se, para nossa abordagem, o que está em questão é um *vazio*, não temos como investiga-lo senão procurando, em algum outro lugar, o “cheio” de que estes vazios nos falam. Pois o vazio só se faz em contraponto ao cheio. Se falamos em “ausência”, estamos necessariamente também falando em “presença”. Já sabemos que esta redução diz respeito à presença humana em cena. Se aqui ela se faz de maneira discreta, reduzida, pequena, modesta, descentralizada, pouco visível, será necessário trazer para nossa reflexão os lugares estéticos em que essa presença se faz de maneira mais plena, centralizada, abundante.

Não é preciso ir muito longe para encontrá-las. Não é preciso nem mesmo sair do lugar. No atual estágio do capitalismo avançado, “flexível e imaterial”, atravessado por um intenso individualismo do contexto neoliberal e pela moral da hipervisibilidade espetacular, somos constantemente bombardeados por imagens e narrativas em que os indivíduos comuns se colocam como personagens centrais. Assistimos a uma crescente diluição das fronteiras entre o público e o privado, e o que antes era relegado às esferas dos espaços privados, longe dos olhares alheios, transborda para a esfera pública. A intimidade, aquilo que é tão próprio da vida individual privada, ganha a visibilidade das telas múltiplas dos dispositivos móveis, através de uma enxurrada de “*selfies*”, este que parece ter se tornado um fenômeno emblemático do nosso tempo. Estamos falando, portanto, de novas formas de narrativas autobiográficas, de “narrativas de si”, que, no contexto contemporâneo, substituem as antigas práticas modernas de escrita de diários íntimos em segredo. Na contemporaneidade, tais narrativas assumem novas formas e os antigos diários deixam de ser íntimos para se tornarem “*êntimos*”, conforme ironiza Paula Sibilia (2008), em emissões midiáticas diversas nos blogs, fotologs, canais como o “Youtube” e nas redes sociais. A imagem, portanto, torna-se fundamental nos processos de constituição subjetiva. Mas, conforme veremos, essas narrativas e imagens, nas quais as subjetividades se inventam e se experimentam, não se

restringem a uma circulação nesses canais populares. As ditas “imagens amadoras” passam a ser incorporadas por outros veículos midiáticos. Assistimos a um crescente interesse das grandes empresas, do jornalismo, da televisão e do cinema por essas imagens. Em tal contexto, os indivíduos, ensimesmados, deixam de ser meros espectadores e consumidores para se tornarem também produtores e colaboradores das empresas na veiculação imagética. Veremos como este processo está intimamente associado a uma *capitalização da vida ordinária* pelos biopoderes.

O que se constata com esta breve explanação sobre o atual contexto do capitalismo contemporâneo, que veremos com mais detalhe ao longo deste trabalho, é uma intensificação da centralidade do indivíduo e da vida privada que, atravessada pela moral do espetáculo, se traduz nessa espetacularização das imagens da intimidade. As subjetividades se constituem neste contexto de visibilidade, em que dar-se a ver e ser visto se tornam imperativos. Não basta apenas dar-se a ver, é preciso que se faça percebido. Veremos como, no contexto dos hiperestímulos inaugurados na modernidade e aguçados com o avanço dos poderes ligados ao espetáculo no capitalismo tardio, a *moral do excesso* passa a se fazer valer como expressão estética dominante, voltada para uma mobilização e um engajamento sensorial do espectador. No fluxo de informações e hiperestímulos, é preciso chamar atenção, se destacar das demais informações, se fazer percebido. Veremos com detalhes, em diálogo com o alemão Christoph Türcke como este contexto configura o que alguns autores entendem por um “paradigma das sensações”.

É neste contexto dominante, que aqui brevemente esboçamos, que estas “poéticas do vazio”, que aqui reunimos, se inserem e parecem fazer sentido. Não é possível concebê-las longe da cena do espetáculo e da moral do excesso, este mundo “já preenchido de coisas”, de que nos fala Sontag, entre elas o reino das imagens e da visibilidade. Se pensarmos com Guy Debord (1997), há um mundo paralelo que se faz na representação espetacular, e “tudo que era vivido diretamente tornou-se uma representação” (1997:13), de modo que “nunca a tirania das imagens e a submissão alienante ao império da mídia foram tão fortes como agora” (1997, notas do editor). É neste contexto, tomado pelo espetáculo e atravessado por uma centralidade do indivíduo, que o vazio nestes filmes pode se fazer sentir como tal. Neste trabalho, em consonância com o pensamento de Mariana Baltar (2013A), partimos da hipótese de que podemos identificar, na contemporaneidade, duas tendências estéticas (entre outras possíveis) que operam como respostas a esta lógica do espetáculo, à moral do excesso e ao paradigma das sensações, reinantes em tempos de “*selfies*”.

De um lado temos as narrativas que operam por adesão à moral do excesso, que aqui nomeamos por uma “estética do excesso” ou “narrativas do excesso”. Tratam-se das narrativas cuja expressão mais evidente se faz no cinema de gênero, os ditos “gêneros do corpo”, de que o

melodrama, o terror e a pornografia fazem parte. São narrativas que operam sobretudo por uma visibilidade do corpo em êxtase, estratégia que busca o envolvimento e o engajamento do espectador através das sensações. Para essas narrativas, ou esta forma estética, os gêneros do corpo podem ser vistos como expressões emblemáticas, mas as estratégias do excesso não se restringem a estes gêneros, sendo incorporadas por diversas outras formas de expressão audiovisual, entre elas o documentário, o telejornalismo e até mesmo as imagens amadoras produzidas por pessoas comuns.

De outro lado teríamos uma tendência estética que opera também como resposta à lógica dominante espetacular, dessa vez como contraponto, resistência ou crítica à mesma. São as narrativas que funcionam pela estratégia contrária ao excesso, procedendo por uma redução, contenção ou rarefação dos elementos em cena. Como vimos, no caso das narrativas (ou “desnarrativas”) que aqui trazemos para análise, trata-se de proceder por uma espécie de “suspensão da narrativa”, fazendo com que os espaços sejam “excessivos”, vazios de história, de drama ou de personagens. Trata-se, pois, do que aqui nomeamos por uma estética ou, mais precisamente, “poéticas do vazio”. “Poéticas” no plural, para entendê-las não como um conceito generalizante, mas como uma pluralidade de narrativas singulares que, por algumas semelhanças, podemos aproximar.

Uma encruzilhada aprazível, Sábado à noite, Acidente. Por que estes três filmes reunidos aqui? Em primeiro lugar, tratam-se de obras de que gostamos, que nos instigam e nos mobilizam a uma ampla reflexão. Além disso, são obras paradigmáticas de uma determinada forma de expressão estilística, um “modo poético”¹ de abordagem do real, mais recente no documentário brasileiro, que aqui procuramos de alguma maneira delinear. Estes filmes nos intrigam e vêm sendo tomados como referência para diversos pesquisadores (Consuelo Lins e Cláudia Mesquita, 2008, Cláudia Mesquita, 2010, Mariana Baltar, 2013A, Cezar Migliorin, 2009, Rodrigo Capistrano Camurça, 2012, Frederico Benevides Parente, 2013, Karla Holanda, 2013, entre outros). Os três filmes foram produzidos dentro do programa DocTV, criado pelo Ministério da Cultura para o fomento à produção, difusão e regionalização do documentário. Conforme explica Karla Holanda,

a produção do DocTV tem suas especificidades: os filmes devem, necessariamente, abordar algum aspecto da cultura do próprio estado; os projetos devem guardar anonimato do proponente até sua seleção; os filmes devem ter 52 minutos; o orçamento tem valor único para todos os projetos; o diretor deve morar há, pelo menos, dois anos no estado pelo qual concorre, dentre outras. E o regulamento do concurso vai, gradualmente da primeira à terceira edição, *diminuindo a importância do tema para priorizar a forma de se fazer os filmes, suas escolhas e influências estéticas.* (HOLANDA, 2013:149, grifos nossos).

¹ Segundo taxonomia que tomamos de empréstimo de Bill Nichols (2010).

A ênfase que Holanda aponta nas influências estéticas em detrimento do tema pelo DocTV, que oferece oficinas para ajudar os realizadores na elaboração de seus projetos², talvez explique, em parte, a grande rarefação das temáticas e uma hiper-valorização do estilo e da forma que verificamos nestes filmes. Holanda acrescenta que “pelo estímulo do desenho do Programa - das exigências do regulamento às oficinas que os realizadores devem frequentar antes das filmagens -, os projetos dos filmes são incentivados a inovações formais. O objetivo é se distanciar das formas modorrentas de documentário que costumam predominar na televisão, em especial a pública” (2013:18). Holanda fala ainda de uma investida do programa em uma “regionalização sem estereotipia”. O dado regional como exigência do edital do programa também explica a força que as localidades ganham nos filmes. Antes de qualquer tema, são filmes geograficamente enraizados. O duplo movimento de regionalizar sem estereotipar parece ser uma boa maneira de compreender por que nesses filmes os espaços são tão privilegiados e parecem falar mais do que as pessoas. Elimina-se o risco de se constituir um “personagem regional” e concentra-se nos espaços, nas localidades. O enfoque nos espaços é tamanho que nos três filmes verifica-se a presença de dispositivos auto-restritivos espaciais estabelecidos como ponto de partida para os realizadores – as “prisões espaciais” de que falava Coutinho (em Lins e Mesquita, 2008). Por outro lado, nos diz Holanda,

quando se trata de explorar o caráter regional, o Programa DocTV não faz alarde da procedência do documentário nem quando exibido na televisão nem na sua comercialização em *homevideo*, diferentemente de quando o edital de seleção é lançado, cujo apelo é justamente o aspecto regional. Ou seja, o Programa não exhibe em semanas sucessivas os filmes de determinada região ou, em um mesmo DVD não se agrupam filmes por serem da mesma região. Ao omitir a origem do filme na sua divulgação, impede-se que ele seja rotulado como “regional” e faz com que seja recebido como documentário brasileiro e ponto. (...) Ao passo que ao chamar atenção para o aspecto regional durante o lançamento do edital, o Programa busca estimular a participação de realizadores de todos os estados para promover a descentralização da produção (2013:114).

Como colocamos, os três filmes partem de dispositivos auto-restritivos baseados em relações espaço-temporais. *Acidente* elege aleatoriamente vinte cidades mineiras, cujos nomes compõe um poema que determina a ordem das visitas a cada uma destas cidades, sobre as quais não se sabe nada de antemão. *Sábado à noite* é a restrição temporal que determina o dia da semana e o tempo de uma filmagem na cidade de Fortaleza (embora em depoimentos o diretor nos revele que tal parâmetro não foi seguido a risca, tendo havido uma segunda noite de filmagens). *Uma*

² Neste trabalho tivemos acesso a dois desses projetos – de *Uma encruzilhada aprazível* e de *Sábado à noite* -, gentilmente cedidos pelo realizadores. O projeto de *Acidente* infelizmente não foi localizado pelos diretores do filme. Agradeço a Ruy Vasconcelos, Ivo Lopes Araújo, Pablo Lobato e Cao Guimarães por toda a gentileza em prontamente atender às minhas solicitações relacionadas a esta pesquisa.

encruzilhada aprazível é um local de passagem de investimento deste filme, um (não muito) movimentado entroncamento rodoviário e seus entornos no distrito de Aprazível, município de Sobral, no sertão norte do Ceará. Geograficamente enraizados em seus microcosmos, reduzidas “prisões espaciais”, os três filmes se inserem nesta tendência minimalista de contenção e de contemplação em que se revela uma “tônica de exploração de detalhes, de perscrutar as localidades como textura, para além da contextualização mais naturalista do plano geral fixo” (Lins e Mesquita, 2007:63). É certo que essas localidades caracterizadas em cada filme por diferentes tipos de aglomerados urbanos (uma grande capital, pequenas cidades interioranas no estado de Minas, e uma paisagem sertaneja em crescente urbanização) são habitadas por seres humanos. Não trata aqui de argumentar por uma eliminação do humano de cena, mas por um desinvestimento na mirada individualizante que tende a uma centralidade desta figura na forma de personagens bem delimitados. Fugindo de uma tendência individualizante, os filmes não se fixam em personagens, não investem numa investigação do universo do “outro”. Nas palavras de Cláudia Mesquita (2010), em artigo no qual analisa *Acidente* e *Uma encruzilhada aprazível*, são filmes que parecem apenas “roçar subjetividades”, mantendo certa distância, sem se deter nelas. Para a autora estes filmes

evitam o discursos totalizante e não se interessam diretamente pela problemática social. Não investem, o que os diferencia da média, na investigação de experiências individuais e na composição de personagens, embora em alguns segmentos eles estejam presentes. (...) A presença humana interessa, mas imersa em cenários cotidianos onde os *objetos desempenham papel de semelhante importância*. Tudo que se dá à vista e aos ouvidos, que é a aparência imediata e superfície do mundo visível e audível, interessa: pessoas, objetos, paisagens, sons fragmentos de falas, ruídos. (MESQUITA, 2010:203, grifos nossos.)

As pessoas estão ali, participando anonimamente da cena, como pertencentes àqueles espaços. Digamos que não se busca destacar as figuras de seus fundos. Não é a partir do elemento humano – corpo e voz – que os espaços visuais e a dimensão sonora dos filmes parecem necessariamente se organizar.

No entanto, o documentário, de modo geral, desde o marco inaugural de *Nanook* (1922), de Robert Flaherty, assim como nas primeiras imagens do cotidiano registradas pelos irmãos Lumière, como o mencionado *Lanche do bebê*, sempre teve como tendência girar em torno da figura humana, dando destaque a personagens, fossem eles singulares ou exemplares de determinado grupo social. Mesmo quando o olhar sai do outro e se volta para o próprio realizador, no caso dos documentários reflexivos autobiográficos, são esses indivíduos que estão ocupando o centro da narrativa. Podemos então nos arriscar em afirmar que estes filmes inauguram, em meados da década de 2000, um determinado “estilo” ou forma de abordar o real (que bebe de diversas fontes da história do cinema e da videoarte), naquela época (já passados quase dez anos)

ainda novo ao documentário brasileiro contemporâneo. Se o documentário até então se configurava em torno de acontecimentos, algo agora começava a “deixar de acontecer” em seus domínios. Se no *boom* do documentário a que assistimos com a “retomada do cinema brasileiro” no início dos anos 1990 este foi o campo privilegiado dos encontros, da busca, do embate com o mundo, do dialogismo, do “relacional produtivo”, do “cacoete da entrevista” (Bernardet, 2003), mais recentemente, neste começo do novo milênio, esta “outra maneira de lidar com o outro” começa a chamar atenção. Nela, abdica-se de um privilégio do documentário como o “cinema do encontro”. Verifica-se uma certa recusa ao encontro e ao embate com o mundo, uma atitude contemplativa que parece nada querer e nada buscar. Nesses filmes, muito pouco ou quase nada acontece e, no entanto, as imagens estão ali nos desafiando, insistindo em nos colocar diante desses vazios de acontecimentos, da ausência de personagens, da falta de sentido e de necessidade de extrair qualquer significado delas. Algo nos inquieta na placidez desses filmes. Nos inquietamos diante da própria ausência de inquietação que eles parecem, numa primeira mirada (mais desatenta), trazer. Uma “baixa tensão”, ausência de conflito, ausência de desafios, ausência desse encontro com o mundo “sob o risco do real”, de que fala Comolli (2008), tão própria do gesto documental. Estes filmes parecem não querer correr os riscos do embate com o real, recusam-nos. Recusam os riscos e recusam os acontecimentos. Essa recusa de uma relação mais próxima de embate com o mundo torna difícil também a nossa própria relação com os filmes, já que neles não parece haver o desejo de conexão com nada, nem com o mundo, nem com o espectador. E no entanto, algo nos inquieta nessa atitude de contemplação, esvaziamento e passividade. Como nos conectamos com estes filmes então? Se os filmes parecem não querer dizer ou significar coisa alguma, o que dizer deles? Como interpretá-los, se até mesmo a interpretação eles parecem nos negar? Que recusa seria esta que se faz de modo tão insistente nesses filmes? Seria uma “crise do enunciado”, um “regime de ética modesta”, conforme aponta Fernão Ramos, refletindo “o fim das ilusões das grandes ideologias; o estilhaçamento do sujeito: o sujeito pós-moderno já não emite saber”, assim sendo, “diminui o campo de abrangência de seu discurso sobre o mundo, restringindo-se a voos modestos – a si mesmo, enunciando sua condição no mundo”³ (RAMOS, 2008, p. 35-36). O que, enfim, estaria acontecendo quando nada parece acontecer?

Sábado à noite, Uma encruzilhada aprazível, Acidente: três filmes paradigmáticos dessa recente abordagem contemplativa de experimentação formal diante do real no documentário

³ Nesta passagem, Ramos se refere ao documentário autobiográfico, mas inclui nesta reflexão o que equivaleria ao modo de abordagem do real com o qual identificamos as três obras aqui reunidas, que seria o momento em que este sujeito “estilhaçado” abandona até mesmo o discurso sobre si mesmo e investe numa contemplação com investimento formal sobre as imagens do mundo.

brasileiro. Muitas semelhanças nos permite aproximá-los. Primeiramente, essa aproximação se faz por semelhanças de estilo que comecei aqui a descrever. São filmes estranhos, enigmáticos, que, em diálogo com as artes plásticas e a videoarte, se revelam mais interessados em buscar maneiras de experimentar formalmente com imagens e sons das “superfícies imediatamente visíveis do cotidiano”, “investindo o banal de um deliberado interesse estético” (pegando de empréstimo as formulações de Cláudia Mesquita, 2008), do que abordar determinado universo temático, seja para explicá-lo ou para com ele entrar em “fricção” (na acepção de Comolli), conectar-se, se defrontar. Estamos, portanto, bem distantes da representação, das ideais preconcebidas sobre objetos pré-determinados, e de uma abordagem totalizante propensa ao estabelecimento de “conclusões categóricas sobre essências alheias” (a expressão é de João Moreira Salles). Pelo contrário. Como já mencionamos, os filmes aqui reunidos se valem todos do recurso ao dispositivo fílmico como modo de “maquinação” que deliberadamente produz, artificialmente, as condições para que o filme aconteça, através do estabelecimento prévio de parâmetros auto-impostos pelo realizador que se evidenciam no filme (LINS e MESQUITA, 2008:56). São, portanto, “filmes-dispositivos” ou “filmes paramétricos”. Lançar mão de um dispositivo como modo de assumir a dimensão produtiva do documentário se tornou prática comum no contexto audiovisual brasileiro a partir do início dos anos 2000, sendo *Passaporte húngaro* (Sandra Kogut, 2003) e *33* (Kiko Goifman, 2003), os exemplos usualmente adotados como os marcos inaugurais mais expressivos. A adoção de tal recurso faz com que o filmes se situem simultaneamente entre uma situação de controle (dos parâmetros e das condições delimitadoras auto-impostas) e ao mesmo tempo de descontrole extremo, decorrente das situações inesperadas frente ao acaso que as condições criadas pelo dispositivo acabam por gerar.

O dispositivo é a introdução de linhas ativadoras em um universo escolhido. O criador recorta um espaço, um tempo, um tipo e/ou uma quantidade de atores e a esse universo acrescenta uma camada que forçará movimentos e conexões entre os atores (personagens, técnicos, clima, aparato técnico, geografia, etc). O dispositivo pressupõe duas linhas complementares; uma de extremo controle, regras, limites, recortes e outra de absoluta abertura, dependente da ação dos atores e de suas interconexões.
(MIGLIORIN, 2005)

Entre o controle e o descontrole, o que usualmente se busca no recurso ao dispositivo é *produzir situações e acontecimentos*. O dispositivo é um disparador, um ativador de acontecimentos imprevisíveis e não preexistentes ao próprio filme, que cria as condições para que eles se estabeleçam. Apesar de não trazer garantias para o sucesso de um filme, o dispositivo está associado a uma *potência de criação e de invenção* que se estabelece entre filme e mundo. Podemos dizer, de modo geral, que em sua base está este desejo de estabelecer encontros e interconexões entre filme e mundo. O dispositivo produz, cria, gera novos embates e conflitos, faz acontecer. No entanto, o

que a utilização do dispositivo produz efetivamente nos filmes em questão? Que encontros ele gera? Que tensões e embates com o mundo seu uso enseja? Que personagens dele se desdobram e se inventam?

O dispositivo nestes filmes aparecem “enfraquecidos” (conforme argumenta Cezar Migliorin sobre *Sábado à noite*), não são utilizados como potência de ativação de encontros, de abertura para o descontrole do acaso, para a criação de mundos que é próprio da arte. Fragilizados, “acabam não gerando nenhuma tensão maior, nenhum recorte muito claro, o que acaba levando o filme para a contemplação e para a exacerbação do acaso e da espera. O acaso, no lugar de ser uma força de conexão entre sujeitos e situações não dominadas, [parece] passar a ser o fim em si” (Migliorin, 2009:108)⁴. Os três filmes tendem, na maioria dos casos, a manter certa distância dos universos filmados, observando em silêncio, buscando não se implicar muito no processo diante do “outro” eventualmente em cena. Salvo raros momentos em cada um dos filmes, não se busca este universo do “outro” de maneira muito determinada. Essa observação a distância operada nos filmes, contudo, não guarda semelhança com o tipo de observação perseguida por filmes derivados ou influenciados pelas técnicas do cinema direto norte-americano, por exemplo, que, por uma estética da “mosca na parede”, buscavam se aproximar dos universos retratados para mostrá-los com suposta isenção, procurando não direcionar ou restringir os sentidos, deixando-os abertos para que o espectador pudesse exercer a liberdade de sua própria interpretação diante de um real que, de certa forma, “falava por si mesmo”, preservando uma “ambiguidade da representação”. Conforme aponta Rafael Borges, parafraseando Fernão Ramos, o cinema direto norte-americano procederia por um “princípio ético do recuo” que ofusca o sujeito que enuncia em nome da liberdade do espectador. Diferente, por exemplo, do documentário clássico, em que a voz do saber do cineasta é determinante no direcionamento dos sentidos. No caso do cinema direto norte-americano (e dos cineastas por ele influenciado, como João Moreira Salles, para mencionar um caso brasileiro), os recortes temáticos são bem delimitados e, de modo geral, marcados pela presença forte de um ou mais personagens centrais. Os filmes, neste caso, abordam com clareza um tema e procuram revelá-lo ao espectador pela observação cuidadosa e aproximada, embora evitando a interação direta com os personagens em cena. No caso dos filmes aos quais nos dirigimos neste trabalho, os recortes temáticos tendem a não ser muito evidentes, e tampouco se baseiam na presença marcante de personagens, salvo alguns raros momentos em cada filme. A

⁴ No artigo do qual retiro esta citação, Migliorin se referia especificamente ao filme *Sábado à noite*, mas entendo que este “enfraquecimento do dispositivo” se aplique aos três filmes que analiso, apesar da singularidade do uso que cada um faz dele.

observação nestes filmes tende a se afastar daquele “modo observacional⁵” característico do cinema-direto, principalmente por estes assumirem estilisticamente as *marcas particulares do realizador*, cujo silêncio não parece buscar uma imparcialidade uma vez que ele “assere a todo o tempo, de uma maneira pessoal, imprimindo uma voz poética e lírica”⁶ nas imagens e nos sons, num gesto em que “ao mesmo tempo documenta e *poetiza o real*, experimentando habitar uma fronteira”. (BORGES, 2009:10-11). Tal investimento na forma é marcado por um destaque à sensorialidade imagético-sonora. Os filmes são altamente sensoriais, e, desse modo, parecem buscar uma imersão sensória em tudo que vemos, sentimos e ouvimos. Nesse sentido, parece que somos colocados diante de um paradoxo entre o distanciamento e a imersão profundos em relação às imagens do mundo. Haveria aqui então a busca por promover um outro modo de se perceber o cotidiano, de estar atento a ele em seus micro-movimentos de banalidade? Uma exacerbação poética da banalidade, muito próxima ao gesto literário que encontramos na escrita de Manoel de Barros?

Estes filmes parecem ser também avessos a rotulações. Como defini-los, nomeá-los? Em que categoria eles permitem ser agrupados, nos tranquilizando em facilmente reconhecê-los? O fato é que talvez eles escapem ao nosso desejo de categorizá-los tão facilmente. Cinema da insignificância? Estética da banalidade fragmentária? Narrativas sensoriais? Cinema de poesia? Poética do cotidiano, da contenção, da rarefação? Cezar Migliorin (2010), retomando o pensamento de Agambem, nos lembra que “os poderes não sabem lidar com o que não sabem nomear”: “Os poderes não sabem agir quando as reivindicações vêm de um lugar sem identidade. (...) O lugar do documentário é esse lugar de indefinição, inapreensível. (...) O documentário hoje é o lugar de uma liberdade no cinema” (MIGLIORIN, 2010:9). Dado nosso recorte, os batizamos “Poéticas do vazio”. Mas estes filmes talvez ainda nos escapem um pouco, nos lembrando que é importante ter diante deles um gesto semelhante ao que eles parecem demonstrar diante do mundo: é preciso aprender a ouvi-los, ainda que em seus silêncios que se recusam a dizer coisa alguma. Eles demandam o investimento do nosso tempo e de nossa sensibilidade sobre suas minúcias, suas banalidades pouco afeitas à espetacularização, suas superfícies de pouco brilho, suas sombras, suas lentidões, suas pequenezas, aquilo que neles se faz inominável e muitas vezes invisível, de que fala Comolli:

Erosão, desgaste, destroços, vigamento, andaimes, entulho, mofo, lentidões, fermentações, trabalho, metamorfose, ambivalência, polissemia, não está completa a lista daquilo que é expulso da cena espetacular por ser, do ponto de vista da publicidade, “inominável” e, do

⁵ Nos referimos aqui aos “modos de representação” propostos por Bill Nichols (2010).

⁶ Rafael Borges se refere aqui especificamente ao filme *Da janela do meu quarto*, curta de Cao Guimarães, mas assumimos tais características como também válidas em relação ao *corpus* deste trabalho.

ponto de vista da distração, “muito demorado”. Só os “efeitos” vão rápido, na velocidade do consumo. Aquilo que cintila fracamente, apodrece, move, eclode, se altera e desliza é muito lento para fabricar o visível. A vida orgânica só é representável em andamento acelerado. (2008:189)

* * *

Este trabalho está dividido em três capítulos. No primeiro capítulo nos debruçamos sobre “A lógica do espetáculo”. Neste capítulo, recuperamos o pensamento de alguns autores seminais para determinado pensamento sobre a modernidade e o surgimento do sensacionalismo popular, tais como Georg Simmel, Walter Benjamin e Siegfried Kracauer (a partir de uma leitura propiciada por Ben Singer e Jonathan Crary). Tais autores se filiam a uma corrente que Singer identifica por “modernidade neurológica”, cujo pensamento se volta para as maneiras como a modernidade, na virada do século XIX para o século XX, inaugura um novo tipo de sensibilidade face aos hiperestímulos da então ainda recente realidade industrial urbana. Este pensamento se faz importante para a perspectiva aqui adotada uma vez que é principalmente através do sensacionalismo, de um apelo às sensações, que a lógica do espetáculo opera e se impõe. Nos detemos mais detalhadamente nas especificidades históricas desta “nova sensibilidade moderna” na segunda parte deste capítulo. Na terceira e última parte deste primeiro capítulo, tratamos dos desdobramentos e das intensificações que esta sensibilidade sofre na contemporaneidade, buscando entender, em diálogo com o alemão Christoph Türcke (2010), o que se configuraria como um “paradigma da sensação” contemporâneo.

O segundo capítulo trata da questão da centralidade do indivíduo, da intimidade e da esfera privada, do início da modernidade, com a consolidação do capitalismo industrial, à atualidade do capitalismo pós-industrial contemporâneo. Num primeiro momento, nos debruçamos sobre esta “cena do indivíduo” no contexto das sociedades disciplinares. Falamos sobre uma valorização e um “inchaço da esfera privada” sobre a dimensão pública, bem como sobre a centralidade que o indivíduo adquire com a chegada da vida moderna e do modo capitalista de produção. Buscamos compreender, a partir do pensamento de Paula Sibilia (2008), a importância das instituições e da reclusão do indivíduo no seio familiar dos lares para a constituição de uma subjetividade introspectiva e interiorizada, voltada para si mesma, dada à prática da leitura de romances e da escrita de cartas e diários íntimos e secretos. Refletimos sobre a conexão entre estas práticas e a incitação dos poderes disciplinares aos discursos confessionais sobre si. Tal incitação à confissão, que, na esteira de Foucault, evidencia que os poderes não são

repressivos e sim produtivos, estaria associada a uma “vontade de saber” sobre os indivíduos por parte destes poderes como forma de sofisticar suas estratégias normativas de controle. Em seguida, falamos sobre esta cena de centralidade do indivíduo no contexto pós-disciplinar dos poderes da biopolítica. Refletimos sobre as transformações pelas quais a subjetividade passa nestas novas configurações contemporâneas, de ascensão de uma crença na verdade das neurociências, em que assistimos a um “ocaso da subjetividade psicológica”, abrindo caminho para a constituição de uma “subjetividade somática” e “alterdirigida”. Nestas novas configurações, as antigas narrativas autobiográficas e os discursos sobre si, que se faziam em segredo na reclusão das paredes dos lares, deixam de ser diários íntimos e se tornam “êxtimos”, numa enxurrada de “*selfies*” e narrativas midiáticas diversas, para as quais a imagem se torna fundamental. Neste contexto, trazemos para debate, em diálogo com André Brasil e Cezar Miglorin (2010), a questão da incorporação dessas narrativas por parte das grandes corporações, revelando a importância que adquirem as imagens amadoras no contexto do capitalismo tardio. Veremos como o que está em jogo nesta incorporação de discursos amadores midiáticos, que transforma o espectador-consumir também em produtor-colaborador das empresas na circulação imagética, é, sobretudo, uma captura e *capitalização da vida ordinária*. Numa segunda etapa, tratamos de pensar sobre este indivíduo, produtor de suas autoimagens midiáticas, em cena, ou seja, como esta centralidade individual se traduz esteticamente (ou não) nas duas principais tendências audiovisuais que aqui identificamos como operando em resposta à moral do excesso, à lógica espetacular e ao paradigma das sensações contemporâneas.

No terceiro e último capítulo, trazemos as análises individuais de *Uma encruzilhada aprazível*, *Acidente* e *Sábado à noite*, buscando uma interlocução particular com cada um dos filmes. Em *Uma encruzilhada aprazível*, nos filiamos fortemente ao pensamento de Comolli (2008) e lançamos um olhar para os espaços do extracampo que o filme, com suas ausências em força centrípeta nos apontam. Em *Acidente*, entramos em contato com o universo “tátil” do pensamento de Laura Marks (2002) para pensar uma possível “visualidade háptica” presente neste filme de Cao Guimarães e Pablo Lobato. Encerramos nossas análises em diálogo próximo ao pensamento de Giorgio Agamben (2007) sobre as potências de criação latentes no paradigmática conto “Bartleby, o escrivão”, de Herman Melville, a partir do qual pensamos as potências do vazio em *Sábado à noite*. Em todas as nossas abordagens analíticas, procuramos nos orientar sempre a partir da questão que desde o início nos instigou: como se dá a relação entre corpos e espaços nos filmes? Como a figura humana é retratada? Como se estabelece a relação com o universo do “outro”? Enfim, que vazios são estes em que os filmes nos lançam?

CAPÍTULO 1 – A LÓGICA DO ESPETÁCULO

1.1 Espetáculo, Excesso, Hiperestímulos e Sensações



Toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de *espetáculos*. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação.”

(Guy Debord, *A sociedade do espetáculo*, 1967:13)

Na introdução deste trabalho apresentei minhas principais premissas, identificando duas tendências estéticas audiovisuais que, entre outras possíveis, estariam operando como respostas à lógica dominante do espetáculo. De um lado, teríamos uma “estética do excesso”, do espanto, ou da “excitação superficial e da estimulação sensorial” como a definiu Kracauer (apud Singer, 2001, p. 115), derivada diretamente desta lógica e constituindo-se em consonância com a mesma. De outro, uma estética minimalista da contenção e da rarefação que, conforme minha hipótese, se constitui como contraponto, recusa ou resistência aos parâmetros que regem o espetáculo. Os três filmes que compõem meu *corpus* de análise se filiariam a esta segunda tendência minimalista. O que me leva a formular esta hipótese é a maneira pela qual alguns aspectos caros à lógica do espetáculo, na atual visada contemporânea, parecem ser “subvertidos” e retrabalhados nestas obras,

que lhes dão outros contornos, tais como: o investimento sensorial, um olhar para o cotidiano (no caso destes filmes, não tão interessado nos aspectos da vida privada, e sim majoritariamente nos espaços comuns e locais públicos), e, principalmente, um certo desfoque ou descentralização do indivíduo em cena (ao contrário da lógica dominante, em que há um interesse no indivíduo e nas singularidades). Conforme argumenta Mariana Baltar (2013), que em tese de doutorado já havia mapeado amplamente a tendência de adesão às estratégias estéticas do excesso no documentário,

podemos falar de uma cultura do excesso que perpassa a subjetividade contemporânea e a partir da qual as narrativas, em especial as audiovisuais, fazem sentido. Com isso, não quero argumentar por uma totalização do excesso enquanto elemento estético constante nas obras, mas perceber sua centralidade em face da cultura midiática e de um contexto histórico vinculado à lógica e moral do espetáculo. Por conta dessa centralidade, podemos pensar movimentos entre a adesão (mais frequentes sobretudo se tomarmos em consideração toda a tradição de cinema e audiovisual mais ligado ao sistema de gêneros narrativos) e a crítica (seja esta pelo diálogo mais tensionado ou pelo contraponto). (BALTAR, 2013:63-64)

Endosso, portanto, o pensamento de Baltar na afirmação da minha hipótese de que os filmes em questão tendem a um movimento de crítica, tensionamento e contraponto à cultura do excesso na moral do espetáculo. Trata-se de pensar, a partir desta leitura proposta por Baltar, em “duas vertentes⁷ (entre outras em ação) de respostas sensíveis à centralidade do cotidiano e do indivíduo como alvo do olhar no contemporâneo” (2013:62-64). O elemento central para os três filmes em questão parece ser, antes, a própria localidade, os espaços, em detrimento de uma presença individual mais marcante, que se faria na exploração da visibilidade dos corpos de personagens em cena. É curioso, no entanto, que uma dimensão sensorial ainda se faça com bastante força nessas narrativas, ainda que tal investimento sensorial não pareça depender de uma centralidade do corpo e da performance deste em cena, e sim de uma exploração da fotogenia e das texturas imagéticas e sonoras (principalmente de elementos constituintes dos espaços). A ênfase deste trabalho, portanto, recairá sobre esta dimensão da presença humana em cena nos filmes, a partir de uma percepção de que ela é, em si, tensionada, rarefeita e fluida nestas três obras. Aposto, então, no que podemos pensar nestes filmes como uma perspectiva que vai de encontro ao contexto e à tendência

⁷ A autora trabalha com a noção de “afetos e excessos” como respostas estéticas distintas voltadas igualmente para a mobilização e o engajamento sensorial do espectador. Nesta dissertação, contudo, não trabalharei com a noção de “afeto” para pensar estas “narrativas da contenção” aqui reunidas, uma vez que o conceito envolve uma relação direta com a performance dos corpos em cena que, assim como ocorre nos excessos (mas de maneira distinta), também se volta para a mobilização sensorial do espectador. O foco dos afetos e dos excessos, portanto, estaria sempre em formas de engajamento sensorial a partir da presença e da exposição do corpo (humano) em cena. Ambos se voltam para as potências do corpo – o que pode um corpo? -, seu poder de excitação e de afecção sobre outros corpos (no caso, o corpo do espectador). Interessa-nos pensar principalmente como nestes três filmes *é a própria presença do corpo e do indivíduo que é tensionada*, deixando de ser tão central a estas narrativas, que partem para um olhar cujo foco maior parece muitas vezes repousar sobre uma *autonomia dos espaços*. Nos afastamos, portanto, tanto dos afetos quanto dos excessos, para pensar o que talvez constitua ainda uma terceira via de resposta possível a esta lógica dominante, que tenderia a um recuo em relação à visibilidade do corpo em cena e à presença de personagens individualizados.

contemporânea da individualização, da valorização da esfera privada e da intimidade, numa visada que, no limite, podemos pensar como sendo “anti-antropocêntrica”.

Neste capítulo me distanciarei momentaneamente das obras e buscarei apresentar estes elementos - centralidade das sensações, do cotidiano e do indivíduo -, a partir de um enfoque teórico nos domínios do espetáculo. Neste percurso, recupero o pensamento de alguns autores seminais para determinado pensamento sobre a modernidade e o surgimento do sensacionalismo popular, como Georg Simmel, Walter Benjamin e Siegfried Kracauer (a partir de uma leitura propiciada por Ben Singer e outros autores contemporâneos). Tais autores se filiam a uma corrente que Singer identifica por “modernidade neurológica”, cujo pensamento se volta para as maneiras como a modernidade, na virada do século XIX para o século XX, inaugura um novo tipo de sensibilidade face aos hiperestímulos da então ainda recente realidade industrial urbana. Tal pensamento é importante para a perspectiva que adoto aqui, para a qual a questão do sensacionalismo e das sensações é central, uma vez que é principalmente através destas que a lógica do espetáculo opera e se impõe. Engajar o espectador sensorialmente parece ser um procedimento central tanto para as narrativas do excesso, filiadas à lógica espetacular, quanto para as narrativas minimalistas da contenção. A expressão “narrativas sensoriais” vem sendo genericamente adotada por diversos pesquisadores em referência a esta estética de tendência minimalista, que não se restringe à esfera do audiovisual, mas que vem despontando nas artes como um todo. Uma das características desta tendência, inclusive, é o hibridismo artístico entre cinema, vídeo, e as artes visuais. Recentemente foi lançado um livro, organizado por Osmar Gonçalves, com este exato título (“Narrativas sensoriais”). Na introdução, o autor se arrisca a uma descrição desta tendência:

Nos últimos anos temos percebido na produção audiovisual uma série de trabalhos que parecem compor uma certa constelação, uma família, ainda que instável, no modo como compartilham certas temáticas e modos de abordagem. A intimidade e o cotidiano, o corpo e a presença, a paisagem, a viagem e o êxodo são questões que perpassam boa parte desses trabalhos, que se tornaram foco de atenção na última década. Para além do aspecto temático, entretanto, é o olhar que lançam sobre o mundo que os aproxima, são os modos como pensam o tempo e trabalham as imagens. Em todos eles é possível identificar uma *atenção especial ao micro e ao banal*, a aposta num olhar essencialmente neutro, silencioso, e, acima de tudo, a valorização da imagem e do tempo em detrimento do fluxo narrativo.

(GONÇALVES, 2014, p. 16, grifos meus)

Nesta passagem, Osmar cita alguns destes elementos centrais, sobre os quais pretendo me deter durante a análise dos filmes: cotidiano, corpo e presença, paisagem, atenção ao micro e ao banal, valorização da imagem e do tempo em detrimento do fluxo narrativo. Outros pesquisadores (Erly Vieira Jr., 2012, Tiago de Luca, 2014) vêm aderindo a uma noção de “realismo sensório” para

pensar essas formas de narrativa mais contemplativas, contidas e rarefeitas, que se atêm às superfícies dos espaços, objetos e corpos em cena, e que na contemporaneidade vem assumindo formas diversas e inclusive bastante distintas entre si, tanto no domínio do documentário quanto na ficção (a fronteira entre essas duas esferas costuma ser bastante tênue nesse tipo de narrativa).

Neste capítulo, dialogo também com autores contemporâneos como o alemão Christoph Türcke (2010), que se filia ao mesmo tipo de pensamento “neurológico” sobre o modernidade e a questão dos hiperestímulos, agora atualizado para a “era da informação” contemporânea. Türcke também se debruça sobre as sensações e o tipo de sensibilidade subjetiva que se desenvolve no contexto de hipervisibilidade promovida pela lógica espetacular, intensificada nos dias atuais. O autor trabalha com a noção de que estaríamos hoje, talvez mais do que nunca, fortemente sujeitos à lógica espetacular do ver e dar-se a ver, sendo ao mesmo tempo espectadores e emissores de imagens e dados. Para ele, a sociedade ocidental da cultura urbana chegou a um nível de excitação pela onipresença das telas e da circulação de dados e informação, que vivemos hoje sob o que ele denomina “paradigma da sensação”. Paula Sibilía (2008) também traz contribuições valiosas para um entendimento sobre a espetacularização da intimidade e do cotidiano, e sobre os processos pelos quais o indivíduo adquire centralidade dentro da lógica do espetáculo, esta que, de modo geral, opera a serviço principalmente das forças do mercado e do capital. É importante destacar essa centralidade do indivíduo no contexto do capitalismo avançado das sociedades do controle, pois é a favor dessa centralidade, que em última instância deposita no indivíduo a responsabilidade pela gestão de todas as esferas da vida (em detrimento de uma lógica na qual o dever público ou a ação comunitária tivessem mais destaque), que a lógica do espetáculo e as narrativas do excesso parecem, de modo geral, operar. O esvaziamento das instâncias públicas, ligadas ao bem comum e à coletividade, tem como efeito correlato e inverso a crescente valorização das esferas privadas, individuais e segregadas. Autores como Guy Debord, Raymond Williams e, mais contemporaneamente, Jonathan Crary, ressaltam em seus trabalhos os modos pelos quais o espetáculo e o desenvolvimento tecnológico levam a um crescente isolamento individual no próprio tipo de relação física que cada novo aparato tecnológico demanda de seus usuários. Para Debord, o espetáculo é, acima de tudo, o desenvolvimento de uma “tecnologia da separação”, que tem como consequência a alienação e a geração de uma “sociedade sem comunidade”⁸ (Debord apud Crary, 2013, p. 100). A experiência coletiva das salas de cinema, por exemplo, foi sendo ao poucos substituída pela experiência dos monitores individualizados. O primeiro impacto veio com

⁸ Tal ideia estaria vinculada também ao trabalho especializado nas fábricas, que sujeita os corpos dos trabalhadores ao treinamento disciplinante das máquinas (resultando na produção do que Foucault chamaria de “corpos dóceis”), segregando espacialmente os trabalhadores uns dos outros, bem como separando-os de sua própria produção.

a televisão, que no início ainda mantinha um caráter de experiência compartilhada pelos membros dos lares. Mas mesmo esse nível de experiência compartilhada dentro dos pequenos núcleos familiares tende a se dissolver na atualidade, com a popularização dos computadores, *smartphones* e *tablets*, que proporcionam ao usuário, mesmo em ambientes públicos, uma experiência reconfortante de se sentir “em casa” na redoma de isolamento que esses aparelhos criam em torno de cada um de seus usuários. Raymond Williams (1974), ao teorizar sobre a televisão, cunhou o termo “privatização móvel” para designar esse tipo de experiência que a televisão, ainda que não “móvel” como os atuais dispositivos portáteis, propiciava ao trazer as imagens do mundo para dentro do conforto seguro dos lares. Com os aparelhos portáteis é possível agora transportar a sensação de familiaridade e do conforto privado dos lares para os espaços públicos. Se antes assistíamos ao mundo no conforto do sofá de casa, agora levamos este conforto dentro do bolso para as ruas, mantendo o isolamento na ancoragem que os dispositivos móveis nos possibilita. Jonathan Crary, nos rastros de Michel Foucault, também se volta para a atenção subjetiva individualizada, pensando os modos como esta passa a ser alvo dos poderes disciplinares na modernidade industrial, fato que estes aparatos tecnológicos fortemente evidenciam. Curiosamente, no entanto, é a mesma tecnologia que isola os indivíduos, seja nos lares ou em meio à multidão, que os permite, hoje, simultaneamente, uma presença em “todos os lugares”, ainda que cibernética. Assistimos, portanto, ao paradoxo da produção de uma intensa individualização, um isolamento e uma segregação simultânea e diretamente vinculada a um processo de crescente comunicação, interação e conectividade entre estes indivíduos. Isolamento e ausência, por um lado; conexão e hiper-presença, por outro. O isolamento tecnológico é acompanhado também de uma crescente possibilidade de habitar outros espaços, estabelecer contatos, colaborações criativas coletivas, compartilhamento de experiências e trocas diversas em rede. Para alguns autores (Debord, Crary, Türecke), tais contradições seriam apenas formas de dissimular a operação de separação, alienação e passividade que de fato estaria operando em primeiro plano neste processo.

Dentro deste paradoxo inerente ao processo ligado à “privatização móvel”, assistimos também ao fenômeno de uma intensa e igualmente crescente publicização da intimidade e da vida privada, fazendo com que a fronteira entre essas duas esferas seja cada vez mais atenuada e reconfigurada. O processo de individualização, separação e privatização do público é permeado também pela proporcional publicização da esfera íntima e privada. Talvez, em tempos em que tudo é privatizado e relegado à esfera do individual, o que resta à esfera pública é somente a privacidade. O que resta à vida comum, ao que é passível de se compartilhar, é o que é privado por excelência: a intimidade. Se não há mais esfera pública possível, quando tudo é privatizado e recai

sobre o indivíduo, talvez só tenhamos mesmo a esfera do privado para compartilhar. A centralidade e hipervalorização da esfera privada e individual fez com que a própria noção do que é público se dissolvesse. As fronteiras entre público e privado foram atenuadas e reconfiguradas na atualidade. Já não há separações claras, o nos exige uma reformulação dos próprios conceitos de público e privado.

Crary alega que “a lógica do espetáculo prescreve a produção de indivíduos separados e isolados, mas não introspectivos”. (2013:105) Na mesma chave, Paula Sibilia (2008) falará que a subjetividade burguesa introspectiva e interiorizada, leitora de romances e escritora de diários íntimos secretos está, na contemporaneidade, sendo gradualmente substituída por uma nova configuração subjetiva exteriorizada, “alterdirigida”, com habilidade de leituras de informações simultâneas múltiplas na tela de um computador, escritora de narrativas autobiográficas em blogs abertos ao público (diários “éxtimos”, conforme ironiza a autora). Sobre o paradoxal isolamento dos indivíduos induzido pelos aparelhos de telas móveis que lhes garante simultâneo acesso ao mundo, Jonathan Crary também dirá que tais aparelhos⁹ representam a “fusão efetiva da vigilância e do espetáculo”, já que a tela pode ser ao mesmo tempo objeto de atenção do usuário, mas também faz com que cada usuário seja um ponto em um radar de controle permanente, fazendo dele objeto de atenção de um poder (acima de tudo, um poder de mercado) que sabe sua localização, rastreia seu comportamento e delinea seu perfil de consumidor. Para Crary, “torna-se cada vez mais claro que as técnicas panópticas e os imperativos de atenção funcionam agora de maneira recíproca” (CRARY, 2013:102). A maioria desses autores aponta para o carácter histórico dos modos de perceber, ou seja, para o fato de que a percepção, a atenção ou o modo de ver não são naturalmente dados, mas construídos e fortemente determinados por fatores externos. A percepção se constitui por processos complexos que envolvem principalmente os poderes e interesses dominantes vigentes em determinado período histórico. Poderes estes que, nas sociedades capitalistas, são amplamente balizados pelas forças econômicas do mercado, a serviço das quais a lógica vigente do espetáculo estaria primariamente operando, conforme analisa um de seus maiores críticos, Guy Debord (1967): “O mundo presente e ausente que o espetáculo faz ver é o mundo da mercadoria dominando tudo o que é vivido” (p. 28).

É de Debord também a epígrafe acima, que se soma às duas conhecidas imagens da cerimônia de posse do papa Bento XVI e do papa Francisco em 2005 e em 2013, respectivamente. Já no final da década de 1960, ao afirmar que “tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma

⁹ Crary fala especificamente do “terminal de vídeo”, mas podemos estender seu pensamento a todos os aparelhos celulares móveis, notebooks, etc.

representação” e que a vida havia se transformado em um “acúmulo de espetáculos”, o autor parecia profetizar o que as duas imagens contrastantes da praça do Vaticano evidenciam sobre a crescente onipresença do espetáculo em ritmo acelerado (a mudança gritante no curto espaço de oito anos que separa as duas imagens é reveladora da velocidade do processo). A imagem de 2013, na posse do papa Francisco, evidencia um tipo de experiência para a qual a mediação pela imagem, através de *smartphones* e *tablets*, parece ter se tornado fundamental. É como se a imagem, de fato, substituísse a experiência da realidade, não havendo mais distinção entre o vivido e a representação. Tudo se torna imagem, tudo é enquadrado, de modo que o próprio enquadramento, o artifício, se torna também imperceptível. Não há mais extracampo possível. “As câmeras múltiplas abolem o fora-de-campo”, do modo que “resta apenas campo: visível”, nos diz Comolli (2008:199). Não se trata apenas da presença massiva dos aparelhos que registram o evento, mas de aparelhos conectados em rede que transmitem a experiência do evento para olhares alheios pelo mundo afora. Não basta ao sujeito estar lá e presenciar o evento, ele precisa mostrar publicamente, em tempo real, que de fato esteja. Como nos fala Paula Sibilia, “mais do que um conjunto de imagens, o espetáculo se transformou em nosso modo de vida, em nossa visão do mundo, na forma como nos relacionamos uns com os outros e na maneira como o mundo se organiza” (SIBILIA, 2008, p.44). É a este contexto do “tudo mostrar”, que abole o fora-de-campo, que *Acidente*, *Uma encruzilhada aprazível* e *Sábado à noite* parecem responder, no gesto de mostrar menos, no esvaziamento da cena. Esvaziamento que parece se fazer principalmente através de uma quase ausência de personagens, ou através de personagens rarefeitos, que não ganham centralidade. Mas, para falar do contraponto, é necessário antes ter a compreensão daquilo a que se contrapõe. Em que consiste, afinal, esta “lógica hegemônica do espetáculo”? Que processos históricos ela envolve?

1.2 Uma Nova Sensibilidade Moderna

No artigo *Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular*, Ben Singer (2004) identifica algumas correntes teóricas sobre a modernidade que mais tiveram influência sobre o pensamento contemporâneo. Conforme ele argumenta, o pensamento contemporâneo sobre a modernidade foi tradicionalmente marcado principalmente por três correntes distintas, que se interpelam e se sobrepõem: uma primeira de tendência moral e política, que enfatizaria o “desamparo ideológico que resultaria no questionamento de normas e valores” (SINGER, 2004:95). A segunda seria a corrente cognitiva, que coloca luz sobre o “surgimento de uma racionalidade instrumental como a moldura intelectual por meio da qual o mundo é percebido e construído” (idem). Por fim, Singer destaca a corrente socioeconômica, para a qual o conceito de modernidade englobaria as grandes transformações tecnológicas e sociais pelas quais o mundo passou a partir do final do século XIX, tais como a industrialização, a urbanização, o crescimento populacional, o surgimento da cultura de consumo de massa, etc. O autor identifica, entretanto, o que para ele parece configurar uma quarta corrente do pensamento contemporâneo sobre a modernidade, baseada na recuperação do pensamento de autores seminais como Georg Simmel, Walter Benjamin e Siegfried Kracauer. Tal corrente poderia ser descrita como uma “concepção neurológica da modernidade”, que enfatiza a experiência da percepção subjetiva diante dessas grandes mudanças ocorridas nos dois últimos séculos. Conforme este pensamento, tal experiência seria fortemente marcada pelos “choques físicos e perceptivos do ambiente urbano moderno”. Estes autores modernos, inseridos no contexto de uma modernidade ainda recente, colocam luz sobre o tipo de experiência sensível que tais mudanças teriam proporcionado aos então novos indivíduos modernos, que, como eles (principalmente Simmel, que teoriza sobre esta nova condição já em 1902), viveram precisamente os impactos da transição de uma vida pré-moderna marcadamente rural para os agitos da vida moderna, industrializada e urbana. Para eles, importava pensar de que maneira a própria percepção era reconfigurada em função da nova realidade que então se impunha, dando lugar a uma nova sensibilidade tipicamente moderna. De acordo com esta concepção, a modernidade foi concebida como um “bombardeio de estímulos” sem precedentes em outros momentos da cultura humana. Singer identifica nesses três autores, que viveram na pele as transformações sobre as quais teorizavam, uma fixação crítica na ideia de modernidade como uma experiência do choque urbano associada ao surgimento do sensacionalismo popular. Os escritos de Simmel precedem o de Benjamin e Kracauer, que bebem de sua fonte, principalmente do seminal ensaio “A metrópole e a vida mental”, publicado

originalmente em 1902, quando tais mudanças estavam efetivamente em curso e avançavam a todo vapor. Para contextualizar este pensamento, Singer aponta para o fato de que, por um lado, suas visões sobre a modernidade antecipam o que muitos autores contemporâneos (tal como Türcke, como veremos) teorizam sobre a *condição da pós-modernidade*, como também, por outro lado, muito do que eles teorizavam surpreendentemente fazia parte de um discurso já amplamente difundido entre os “observadores sociais da virada do século” de diversos setores, desde a mídia impressa aos artigos e manifestos acadêmicos. Singer chama a atenção, por exemplo, para o fato de que na virada do século muitos teóricos sociais se voltam para um pensamento sobre a “psicologia das multidões”, que o próprio Benjamin, na década de 1930, recupera ao se debruçar sobre os escritos de Baudelaire e as andanças do *flâneur* pela metrópole. Recuperar e compreender esta corrente de pensamento me parece ser importante a este trabalho, uma vez que ela se interessa precisamente pela questão do desenvolvimento de uma lógica midiática voltada estrategicamente para as sensações - a moral espetacular do excesso.

No referido artigo, Singer faz um interessante levantamento sobre como as mudanças acarretadas pela novidade da vida industrializada urbana eram percebidas por aqueles que a vivenciavam, traduzida por uma “fixação da cultura nos ataques sensoriais da modernidade” (2004:98). Tal ideia passa a ser amplamente difundida e a fazer parte de um repertório do discurso da época, inclusive pela mídia sensacionalista impressa, que, em ilustrações, revelavam o “caos do ambiente moderno com um alarmismo distópico” (idem). Ele mostra, por exemplo, como o termo “hiperestímulo” é cunhado próximo à virada do século, em 1910, para definir a modernidade. Seu artigo traz uma série de imagens ilustradas de revistas, jornais, boletins e cartuns da época que revelam certa “ansiedade com relação à periculosidade da vida na cidade moderna e também simbolizavam os tipos de choques e sobressaltos nervosos aos quais o indivíduo estava sujeito no novo ambiente urbano” (2004:102). Segundo o autor revela, ilustrações mostrando acidentes de trânsito, com atropelamentos e mortes, envolvendo principalmente a então nova tecnologia do bonde elétrico, eram comuns em revistas como a *Life* e a *New York World*. Muitas vezes, as ilustrações traziam imagens que revelavam o choque sentido diante de um estilo de vida pré-moderno, mais tranquilo e rural e o novo estilo de vida moderno, agitado e urbano. As ilustrações com as quais Singer trabalha revelam para ele, sem dúvida, um apelo sensacionalista grotesco que incrementavam as vendas de revistas e jornais. Mas são reveladoras também de como a “cidade moderna parece ter transformado a experiência subjetiva, não apenas quanto ao seu impacto visual e auditivo, mas também quanto as suas tensões viscerais e suas cargas de ansiedade” (2004:106). É curioso como as ilustrações de acidentes, Singer fala, não mostravam somente o momento do impacto antes da morte, mas também quase sempre exibiam a reação aterrorizada e nervosa dos

passantes na rua, testemunhas da cena. Além dos perigos do tráfego, o autor destaca outros dois temas recorrentes na mídia impressa que expressavam a ansiedade e a fixação popular nos novos perigos da vida moderna: cenas de mortes de trabalhadores por máquinas das fábricas e mortes relacionadas aos riscos das novas moradias populares. O retrato de morte por queda dos edifícios altos também faziam parte dessa ansiedade que expressava o estranhamento diante da nova realidade moderna de ocupação verticalizada dos espaços. Muitas vezes a notícia era atravessada por um tom quase “sobrenatural”, recobrando o acontecimento de um mistério, indicando que “no ambiente moderno, a morte poderia cair do céu, inexplicavelmente” (2004:110). Singer identifica nesse tipo de veiculação midiática da virada do século XX, uma oscilação entre a nostalgia de um tempo pré-moderno mais tranquilo, mas também uma fascinação sensacionalista pelo horrível, grotesco e extremo. Mas sua principal constatação em relação ao que essas imagens revelam vai além da questão textual discursiva:

As imagens da imprensa ilustrada eram, paradoxalmente, uma forma de crítica social e, ao mesmo tempo, uma forma de sensacionalismo comercializado, uma parte do fenômeno do hiperestímulo moderno que as imagens criticavam. (...) Afinal, clamor público e emoções fortes, e não o realismo cotidiano rotineiro, vendiam jornais. (...) Mas as imagens na imprensa ilustrada apresentam interesse histórico não apenas como instâncias do discurso - exemplos de um conjunto particular de posturas retóricas críticas ou comerciais em relação ao mundo moderno -, mas também como sugestões de uma *condição de pressão cultural que envolve o início da modernidade urbana* (...) a preocupação da imprensa ilustrada com os riscos do cotidiano refletia as *ansiedades de uma sociedade que ainda não havia se adaptado por completo à modernidade urbana* (p. 110-111, grifos meus).

À medida em que a própria estrutura dos hiperestímulos é incorporada aos meios midiáticos, a transformação da experiência perceptiva que a rotina diária da realidade urbana acarreta passa a ser também programada, controlada e até mesmo desejada. “A modernidade inaugurou um comércio de choques sensoriais”, diz Singer (2004:112). O primeiro parque de diversões norte-americano é aberto ao público em 1895, em Coney Island, à época em que os noticiários sensacionalistas já faziam parte de uma veiculação midiática regular, e logo proliferam-se por todo o país. O autor também destaca o surgimento das atrações teatrais do *vaudeville*, o surgimento de “museus melodramáticos”, as exposições mecânicas audaciosas envolvendo automóveis deslizando por pistas altas, íngremes e estreitas, todas essas novas modalidades espetaculares de entretenimento surgem por volta desse mesmo período da virada do século XIX para o século XX, atestando a configuração de uma nova sensibilidade (e de um novo tipo de consumidor) atraída por emoções em cápsulas: concentradas, aleatórias, fragmentadas, curtas, intensas e imediatas. O surgimento e a rápida propagação e popularização dessas atrações comerciais voltadas às sensações visuais e cinéticas “resumiram uma intensidade distintamente moderna do estímulo fabricado” (2004:112). Singer argumenta que a sensacionalização do

divertimento comercial se evidencia principalmente no melodrama teatral, que, distintamente de sua versão anteriormente vitoriana, mais moralizante, passa a ser “sinônimo de ação violenta, acrobacias e espetáculos envolvendo catástrofe e risco físico”, tornando-se cada vez mais realistas, ambiciosos, surpreendentes e sofisticados. No percurso de um espaço curto de tempo, configura-se um “novo paradigma do melodrama”, para o qual “o elemento humano simples e expansivo não mais encanta”, escreve o crítico inglês de teatro em jornal de 1905 recuperado na pesquisa de Singer. “Dramas de viagem não são mais montados a menos que cada cena seja um grito, cada título, um berro” (2004:114). O momento coincide também com a invenção e a popularização do cinema, este que já nasce moderno por excelência, tanto por ser uma invenção derivada diretamente do desenvolvimento tecnológico, produto do surgimento da indústria (e que logo instaura sua própria indústria), quanto pela possibilidade de dotar imagens estáticas de movimento, velocidade e agilidade, tônicas da modernidade. O cinema parece ter vindo coroar esse momento de desenvolvimento de uma estética sensacionalista, intimamente ligada ao novo estilo de vida industrial/urbano, e do surgimento dessa nova sensibilidade “hiperestimulada”, tipicamente moderna. Não à toa a vanguarda modernista irá se apropriar do cinema com um “emblema da descontinuidade e da velocidade modernas”, reconhecendo a marca da modernidade no “poder do cinema como veículo para transmitir velocidade, simultaneidade, superabundância visual e choque visceral” (2004:115). As imagens em movimento gradualmente substituem as apresentações teatrais *vaudeville*, trazendo desde o início uma estética de igual apelo excitante, antes mesmo do desenvolvimento dos procedimentos de envolvimento do espectador que Griffith, com o criação de elementos de linguagem da narrativa clássica, viria pouco depois inaugurar. É o caso dos pequenos espetáculos de variedades do “cinema de atrações” nos primórdios do surgimento da indústria cinematográfica.

Mas o que será que fez com que o espanto diante dos hiperestímulos modernos, diante dos novos perigos e riscos da metrópole, diante do novo ritmo imposto ao corpo pelas máquinas e pelas multidões, deixasse de ser uma ansiedade incômoda e passasse a ser uma inquietação produzida artificialmente pelos mecanismos de lazer e entretenimento, almejada e consumida avidamente por extensas plateias? Como o hiperestímulo moderno se transpõe e se reconfigura em uma *estética do entretenimento popular*? Singer aponta que, para esses principais teóricos da “modernidade neurológica”, o sensacionalismo popular foi compreendido como um sintoma da vida moderna, uma “contrapartida estética das transformações radicais do espaço, do tempo e da indústria” (2004:115). Kracauer, em 1926, afirma que “os espetáculos que visam a distração são compostos da mesma combinação de dados exteriores que caracteriza o mundo das massas urbanas” (apud SINGER, 2004:115), enquanto Benjamin, dez anos mais tarde, dirá que o cinema

corresponde a mudanças profundas no aparelho perceptivo - mudanças que são experimentadas, em uma escala individual, pelo homem na rua, no tráfego da cidade grande e, em uma escala histórica, por qualquer cidadão dos dias de hoje. (...) Aquilo que determina o ritmo de produção em uma esteira rolante é a base do ritmo de recepção do cinema. (...) A metrópole e a esteira rolante sujeitaram os sentidos humanos a um tipo complexo de treinamento (apud SINGER, 2004:115-116).

Segundo este pensamento, a própria experiência da vida moderna teria gerado um apetite por choques intensos no entretenimento, a partir de uma noção de *mutabilidade da sensação e da percepção humanas*, que, ajustadas ao novo ritmo imposto pela modernidade, passariam a operar segundo esta mesma lógica, demandando-a. Para Simmel, tal demanda por estímulos seria ainda uma maneira de compensar o “empobrecimento da experiência na modernidade”, diante do tédio e da alienação resultantes do trabalho na fábrica ou no escritório burocratizado. Tal compensação, no entanto, operaria segundo a mesma lógica geradora da necessidade de compensação: “a forma de entretenimento necessariamente corresponde à da empresa” (KRACAUER apud SINGER, 2004:117).

Singer mostra também como as tentativas de entender o sensacionalismo como sintoma da vida moderna levaram a crenças difundidas sobre as consequências fisiológicas da superestimulação nervosa, como a crença na “neurastenia”, também conhecido por “nervosismo moderno”. Simmel, naquele artigo seminal que influenciou o pensamento de Benjamin e Kracauer, foi um dos que atestou a crença segundo a qual os nervos estariam sujeitos a um desgaste e um esgotamento frente aos hiperestímulos da modernidade, levando a uma certa anestesia geral dos sentidos, que se exprimiria no que ele chamou de “atitude blasé”, característica do sujeito moderno. Veremos mais adiante como essa crença é recuperada na contemporaneidade no pensamento de Türcke. Crenças semelhantes ficam bastante evidentes nos frequentes diagnósticos contemporâneos do TDAH (Transtorno do Déficit de Atenção com Hiperatividade), já incorporado e naturalizado como um dos males que acometem as subjetividades pós-modernas, principalmente as crianças “indisciplinadas” nas escolas.

No referido artigo que uso aqui como base para entender o pensamento sobre a modernidade e a contemporaneidade que se volta para o espetáculo e as sensações, Singer conclui falando que a “fixação” que autores como Benjamin e Kracauer tinham por entender o sensacionalismo popular como sintoma do hiperestímulo moderno se explicaria pelo fato de que tais observadores viviam as então recentes transformações proporcionadas pelos processos característicos da modernidade, advindos principalmente da industrialização e da urbanização. Segundo ele, para tais observadores sociais, o contraste entre a vida arcaica pré-moderna e a nova agitação da vida moderna ainda podia ser sentida na pele como um “desequilíbrio”, gerando

angústia e ansiedade. Reforçando esta ideia, segundo a qual a vida moderna era sentida como um desequilíbrio em relação a uma vida anterior mais tranquila, o pesquisador norte-americano Jonathan Crary (2013), em seu amplo estudo sobre a percepção na modernidade, dirá que a corrente crítica que com estes pensadores se estabeleceu caracterizou a modernidade em termos de “experiências de distração”:

Parte do legado dessas obras foi a descrição da modernidade como um processo de fragmentação e destruição, em que as formas pré-modernas de completude e integridade foram irremediavelmente quebradas ou degradadas pelas reorganizações tecnológicas, urbanas e econômicas. (...) Existia um ponto de vista prevalente de que a *distração* era produto da “decadência” ou da “atrofia” da percepção, no contexto da deteriorização generalizada da experiência (CRARY, 2013, p. 73)

Para Crary, no entanto, o que caracterizou a construção da percepção na modernidade foi na verdade a constituição de um “observador atento”, para o qual as forças produtivas das instituições e das tecnologias ligadas aos poderes disciplinares - a escola, a fábrica, a prisão (tais como descritos por Foucault) -, se voltam no empenho de “produzir corpos dóceis”, aptos ao trabalho industrial. Crary identifica a modernidade como o momento histórico em que “as atenções se voltam à atenção”. No livro *Suspensões da percepção*, o autor realiza um amplo levantamento de autores modernos que se preocuparam em compreender como a atenção se dava, ou que relacionavam a percepção a formas de atenção. Para Crary, tal “emergência da atenção” como forma de tentar descrever a subjetividade perceptiva estava intimamente vinculada a uma “crise epistemológica geral” inaugurada no seio da modernidade, em que a estabilidade, integridade e objetividade do sujeito do conhecimento clássico é fortemente abalada. A nostalgia em relação ao “estilos tranquilos de vida” (e portanto, em relação a outras maneiras de perceber) do período pré-moderno, manifesta no pensamento da corrente crítica liderada pelos pensadores da Escola de Frankfurt (Simmel, Benjamin e Kracauer), que Singer e Crary evidenciam, é sintomática dessa crise mais ampla do conhecimento vivida na modernidade. Tal crise estava sem dúvida fortemente associada a todas as rápidas e radicais transformações que a vida moderna trazia, abalando uma realidade marcada por certezas e estabilidades da racionalidade clássica. Para Crary,

a partir do momento em que um observador passa a ser entendido em termos da subjetividade essencial da visão, a atenção torna-se um componente constitutivo (e desestabilizador) da percepção. A própria incerteza e imprecisão quanto à natureza da atenção indicava a obsolescência das teorias da percepção precedentes. A atenção pressupunha que a cognição não podia mais ser concebida com base na ideia de que os dados sensoriais são recebidos sem mediação pelo sujeito. Para falar em termos peircianos, ela transformava o sistema, anteriormente diádico, do sujeito-objeto em um sistema triádico, no qual o terceiro elemento era constituído pela “comunidade de interpretação”: um espaço cambiante e interveniente de funções fisiológicas socialmente articuladas, de imperativos institucionais e de um amplo leque de técnicas, práticas e discursos relacionados à experiência perceptiva do sujeito no tempo. Assim, na modernidade, ela passa a ser constituída por essas formas de *exterioridade*, e não mais pela intencionalidade de um sujeito autônomo. (CRARY, 2013:68-69)

Trata-se de pensar, então, como a percepção e as formas de atenção do espectador são socialmente e historicamente constituídas. O que parece ser fundamental no pensamento de Crary, contudo, é a reformulação que seu estudo traz sobre o entendimento da distração. Se para grande parte dos pensadores modernos nostálgicos do sujeito do conhecimento estável da pre-modernidade, a distração era entendida como um problema, uma “ruptura dos tipos estáveis ou “naturais” de percepção contínua e imbuída de valores existentes durante séculos” (Idem, p. 74), para o autor a distração seria elemento constitutivo e indissociável do próprio estado de atenção: “atenção e distração não podem ser pensadas fora de um *continuum* no qual as duas fluem incessantemente de uma para a outra, como parte de um campo social em que os mesmos imperativos e forças incitam ambas” (p. 75, grifos meus). A atenção traria em si as condições para sua própria desintegração, sendo inseparável dos estados de distração, devaneio, dissociação, sonho e transe. Isso faz com que a atenção seja simultaneamente, “uma estratégia de controle e um *locus* de resistência e deriva”, já que “os desvios para a desatenção [são capazes de gerar] cada vez mais experiências alternadas de dissociação, de temporalidades que são diferentes e também fundamentalmente incompatíveis com os padrões capitalistas de fluxos e obsolescências”. Para o autor, o transe, a desatenção e o devaneio constituem modos criativos de percepção:

Ainda que sua história nunca seja formalmente escrita, o devaneio é um terreno de resistência internas aos sistemas de rotinização ou coação. De modo semelhante, os modelos institucionais de atenção baseados nos imperativos de reconhecimento, identidade e estabilização nunca são separados por inteiro dos modelos nômades de atenção, que geram novidade, diferença e instabilidade. (2013, p. 103)

As análises de Crary, bem como de Singer, sobre a configuração histórica da atenção/percepção se restringiram ao observador moderno. Para tentar entender a discussão filosófica e científica que tem sido articulada no campo da percepção e das sensações nos dias atuais, exponho a seguir, de maneira resumida, o pensamento do alemão Christoph Türcke, que, como já aponte, se afina com a corrente da “modernidade neurológica” de seus conterrâneos da Escola de Frankfurt, tal como entendida por Ben Singer.

1.3 O paradigma da sensação contemporâneo

Em *Sociedade excitada: filosofia da sensação*, Christoph Türcke (2010) discorre sobre os desdobramentos do sensacionalismo e da lógica do espetáculo na contemporaneidade, destacando a emergência do que ele nomeia como “paradigma da sensação” contemporâneo. É nítida sua filiação ao pensamento dos precursores da corrente da “modernidade neurológica” (Simmel, Benjamin, e Kracauer), embora ele não os nomeie diretamente. O autor inicia sua reflexão descrevendo as transformações pelas quais passou o jornalismo, ou mais especificamente a informação, no decorrer do século XX, consolidando uma indústria midiática que tem início com o jornalismo impresso, passa posteriormente a habitar o terreno audiovisual da notícias televisiva e, finalmente, ocupa os espaços dos meios digitais da internet. A primeira transformação crucial apontada pelo autor neste processo estaria não na mudança dos meios, mas principalmente numa inversão na lógica que faz da notícia algo “importante porque divulgado” ao invés de algo “divulgado porque importante”. Essa inversão estaria intimamente relacionada com a submissão do jornalismo ao modelo empresarial, quando a informação se transforma em mercadoria com o surgimento e a consolidação das grandes corporações midiáticas. Quando o panfleto esporádico do século XVII se torna um jornal com tiragem diária regular, a notícia, enquanto produto mercadológico, precisa ser produzida e, principalmente, vendida e consumida a todo custo. Em outras palavras, a necessidade de haver notícia e de vender notícia começa a se sobrepor à própria notícia. Altera-se, assim, o próprio entendimento do noticioso e da notícia. Transformada em mercadoria, tudo se torna passível de virar notícia e adquirir o *status* de algo que diga respeito a todos e seja do interesse de uma comunidade: “quando se torna questionável se os eventos concorrentes dizem respeito a todos, é necessário que se *faça que digam*. Assim, a confecção de notícias recebe uma nova ênfase. Não mais representa apenas a *ornamentação de acontecimentos explosivos*, mas também o *fazer explosivo dos acontecimentos*.” (TÜRCKE, 2010:17, grifos meus). Türcke parte dos primórdios do noticiário, da época em que os boletins e panfletos esporádicos ainda não haviam sido substituídos por jornais e revistas com tiragem regular. A ideia de “notícia” ainda estava estritamente relacionada a algo que dizia respeito a toda a comunidade e que por isso deveria ser comunicado. Quando a informação esporádica é substituída pela informação com tiragem regular e o boletim se transforma em jornal nos moldes de uma empresa privada, inicia-se este processo de inversão e “perversão” da lógica da notícia. A partir deste momento, para que algo seja transformado em notícia, torna-se necessário a adoção de estratégias midiáticas para “inflar o banal”, ao mesmo tempo em que se “simplifica o complicado” (uma vez que a informação precisa ser de fácil leitura e compreensão). Este cenário se intensificará a partir da década de 1950, com o

advento do rádio e da televisão em sistema de *broadcasting*, que potencializa o alcance da notícia em larga escala. Tal fato inaugura uma rede imensa de veiculação noticiária e faz aumentar ainda mais a concorrência entre os canais veiculadores, propiciando um ambiente que o autor identifica como de “alta pressão noticiosa”: pressão para a escolha da notícia mais adequada a se destacar e pressão para que esta se sobressaia em meio a concorrência, não se dissolvendo no fluxo de informação ao chegar ao público. Para o autor, esta pressão midiática estaria intimamente relacionada ao condicionamento do aparato sensorial na contemporaneidade que, na esteira do pensamento dos principais autores da corrente da “modernidade neurológica”, seria ávido por novos estímulos e sensações. Para se tornar notícia e, principalmente, se sobressair na torrente de outros estímulos concorrentes à atenção do espectador, o evento agora precisa passar por um novo filtro midiático, que lhe dará um banho de cores, brilhos e altos sons para garantir sua visibilidade entre os demais eventos igualmente “purpurinados” e vibrantes. A informação agora, mais do que nunca, para atingir o público, precisa gritar e ser destacada com brilho de neon. Mas como a mesma estratégia do exagero se aplica a todos os canais emissores, esta intensificação só tende a aumentar. Não há limites para a espetacularização dos eventos que se tornam notícia, e pela busca e o fomento de eventos cada vez mais “espetacularizáveis”. É assim que guerras se tornam bem-vindas como palcos para o espetáculo da imprensa, que se afasta cada vez mais de uma função a serviço de comunicar e conscientizar a população sobre seus horrores. É crescente a maneira como “o meio audiovisual necessita mobilizar todas as forças específicas de seu gênero e ministrar a notícia com toda a violência de uma injeção multissensorial, de forma que atinja o ponto que almeja: o aparato sensorial ultrassaturado dos contemporâneos” (TÜRCKE, 2010:19).

Para TÜRCKE, essa “ultrassaturação” do aparato sensorial a que estamos sujeitos faz com que a percepção sofra uma reconfiguração: “o que nos atinge, toca, comove - precisamente, o que percebemos -, é aquilo que foi agudizado o suficiente para atingir nosso sistema nervoso e, ainda que seja apenas por um instante, chama a atenção” (idem, p. 20). Isso faria com que perceber contemporaneamente esteja estreitamente relacionado a uma estética dos excessos. Segundo esta visão, os estímulos hoje precisam de mais obviedade para que se façam notar. Precisam mesmo ocupar o centro do quadro, se colocando de maneira mais evidente e explícita, o mais visível e audível que for necessário. Jean-Louis Comolli também corrobora com essa ideia, ao nos lembrar que “nós, espectadores bombardeados por sinais em todos os sentidos, sabemos muito bem o quanto, de tanto ver, já não vemos mais, e quantos dilúvios de sangue, de ouro e de excrementos é preciso juntar ao visível para que ele seja apenas percebido” (COMOLLI, 2008:188). Resta pouco lugar para a sutileza do que se coloca nas entrelinhas ou nos espaços fora do quadro. Será que, de fato, por uma ausência de demanda, nosso “senso de sutileza” se extinguiu? Será que a percepção

contemporânea se constitui de modo a perceber cada vez menos na mesma medida em que os estímulos sensoriais da informação são cada vez mais turbinados e revestidos de neon? Para Türcke, em tal contexto, não é só a percepção que muda. A palavra “sensação” é revestida também de uma nova conotação espetacular. “Sensação” passa a se associar a “causar sensação”. Apenas o que causa sensação - investido do devido esforço que isso demanda na lógica dos excessos - é percebido. Todo o resto se perderia no fluxo de informações.

Argumentando que o aparato sensorial “filosófico” tem que se afinar a este novo tom (que já não seria tão novo na contemporaneidade), Turcke retoma conceitos de dois filósofos. Primeiramente, ele se refere ao "*Esse est percepti*" (ser é ser percebido), do teólogo anglicano George Berkeley, do século XVIII, em sua teoria do conhecimento da realidade. O segundo conceito é o “estar aí” heideggeriano, que diz respeito à nossa presença física e imanente no aqui e agora. Para Berkeley, só atestamos a existência das coisas no mundo através dos sentidos, percebendo-as. Para o sujeito, só há mundo se há percepção de mundo. Logo, o que não é percebido, deixaria de existir para nós. Segundo esta concepção, se só existe o que é percebido, então “ser é ser percebido”. Mas o que seria essa percepção? Seria ver? Saber da existência? Ter uma experiência compartilhada? Türcke argumenta que, por mais absurda que possa parecer tal afirmação e entendimento sobre o mundo, ele hoje pode ser retomado e validado como mais um desses “emblemas do nosso tempo”. Mas o que significa “ser percebido”? Claro que ninguém “deixa de existir” pelo simples fato de não ser percebido, num sentido literal, afirma o autor. Turcke se refere aqui a um “se fazer digno de nota”. Em sua análise, ele menciona, por exemplo, o rastreamento e levantamento de dados pessoais dos indivíduos pelo Estado. Para atestarmos nossa existência enquanto membros da sociedade perante o Estado, todos devemos ser cadastrados, com certidões de nascimento e óbito, números de CPF, RG e passaporte. Existimos, assim, para o Estado. Hoje, tal “rastreamento individual” passa também pela esfera do mercado, que, com o advento da web 2.0 e a intensificação das compras *online*, monitora o perfil dos consumidores, fazendo com que as individualidades sejam reduzidas e se aproximem cada vez mais a “padrões de consumo que delineiem certos perfis”. O sujeito é percebido e passa a "existir" para o mercado quando este consegue invadir e rastrear seu comportamento enquanto consumidor na rede. Em suma, “ser alguém” para o mercado significa ter um perfil consumidor. “Ser alguém”, nos temos em que coloca o autor, é antes de tudo, ser considerado, ser incluído, ser digno de nota ou importante. Ele então coloca uma importante questão para uma reflexão sobre o que significaria “ser” em nosso tempo. A presença física, incontestável, dos corpos no mundo, nosso “ser aí”, passa gradualmente por uma transformação no momento em que a presença do corpo desaparece por detrás da presença midiática. Quando tudo se transforma em imagem, quando nossa experiência

de mundo é cada vez mais mediada pelos meios das tecnologias audiovisuais, quando as telas das *smart* tevês, dos *smartphones*, dos *ipads*, das câmeras *go-pro*, dos computadores e dos outdoors passam a ocupar todos os ambientes e todas as esferas da vida, a presença midiática se impõe de maneira cada vez mais forte. Não se trata somente das imagens e informações que recebemos, mas também daquelas que emitimos no momento em que nós também, pessoas comuns, nos tornamos emissores compulsivos de dados online. Como enfatiza Türcke, a presença midiática não é virtual. Apesar de seu caráter etéreo, se constituindo como combinações de dados binários, a presença midiática é muito real. Por vezes, mais real do que a realidade, pela forma como nos engajamos na realidade promovida pelas telas e pelas conexões que elas nos proporcionam. O autor se refere então a este outro momento do avanço tecnológico que promove novos modos de nos relacionarmos com a informação a partir do surgimento das tecnologias digitais e da internet na década de 1990. Se no sistema de *broadcasting* da teledifusão que surge na década de 1950 (e que segue reinando até hoje, convergindo-se aos meios digitais) éramos apenas receptores passivos que constituía a massa para qual o bombardeio midiático se dirigia, hoje, depois da emergência da web 2.0 interativa (que hoje já passa para a web 3.0 da inteligência artificial), nos convertemos também em pólos emissores de dados. Tal novidade traz uma série de mudanças para os modos como constituímos nossas subjetividades e nos relacionamos com pessoas, dados, imagens, sons e poderes. E por que pensar essas questões interessa a nossa discussão? Interessa na medida em que estamos falando de um momento de intensificação do espetáculo, tal como Guy Debord começou a conceber nos idos anos de 1960, em que tudo, inclusive a vida ordinária dos indivíduos comuns, é dado a ver. Percebemos assim, que é o próprio indivíduo e a vida privada que começam a ocupar a centralidade da imagem, das narrativas audiovisuais e midiáticas. Para a perspectiva que aqui adoto torna-se de suma importância discutir este contexto de hipervisibilidade que perpassa todas as esferas da vida, demandando a auto-exposição das individualidades e da vida privada. Pois as narrativas que perpassam os filmes que aqui adotamos para análise não ignoram este contexto dominante, mas se produzem inseridas nele, são produtos de seu tempo, contemporâneas a esta conjuntura. Não se pode ignorar o espetáculo, nem os poderes que o produzem, as forças a que ele serve. Sigamos com nossa reflexão.

Para Türcke, a interatividade midiática possibilitada pelo advento da web 2.0 inaugura um momento de “compulsão por emissão”, em que o pressuposto filosófico de Berkeley, - “ser é ser percebido”-, passa a de fato fazer sentido, uma vez que a emissão pressupõe necessariamente uma recepção. Em sua visão um tanto radical de ataque aos novos tempos e às mudanças tecnológicas que impactam a vida nos dias atuais, a presença midiática passa a substituir e a adquirir um status de maior importância do que a presença física do “aqui e agora” do pólo emissor. Diante do que

podemos reconhecer como um novo imperativo de visibilidade espetacular das vidas ordinárias, ser o que somos é em grande medida atravessado por essa existência etérea que criamos de nós mesmos através de nossas narrativas midiáticas cotidianas. Nesse sentido, o trabalho de Paula Sibilia contribui para que possamos adensar esta reflexão, já que ela nos mostra que não se trata de uma presença midiática qualquer, mas de uma presença em que as narrativas autobiográficas ganham peso, adquirem um novo *status* e passam a ocupar novos espaços, dando lugar a novas configurações subjetivas. A experiência que temos do mundo é cada vez mais atravessada pela mediação midiática. Para TÜRCKE, trata-se de uma nova maneira de ser e de estar, de se fazer presente, enfim, de uma nova forma de perceber-se existindo no mundo, fortemente atravessada pela lógica do espetáculo:

Por todos os lados, a presença corporal produz um efeito pálido e apagado em comparação com a midiática. Isso não é válido apenas para o telespectador, que está “aí” em um sentido muito mais fraco do que aquilo que cintila em seu aparelho. Vale também para tudo que é filmado. Sua existência somente está “aí” para ser um “aí” das mídias de massa: como suporte e material de presença midiática. (TURCKE, 2010, p. 42)

Segundo essa perspectiva, o corpo estaria perdendo lugar para a imagem, ou para uma existência etérea no espaço midiático. Seria exagero alegar, na esteira do pensamento de TÜRCKE, que a presença física estaria sendo substituída ou, no mínimo, sofrendo abalos pela presença midiática? Nosso corpo midiático, aquele das narrativas imagéticas que veiculamos, estaria adquirindo mais densidade do que nossa presença corpórea do aqui e agora? Parece-nos ser essa a crítica que Guy Debord faz ao espetáculo quando diz que ele produz a separação e a alienação, fazendo com que “tudo o que era vivido diretamente se torne uma representação”, como vimos na epígrafe deste capítulo. O espetáculo seria o “lugar de um olhar iludido” (idem, p. 14) por uma crença na representação, como se a representação fosse a própria coisa. A ilusão busca eliminar o trabalho envolvido na construção da imagem, busca um apagamento da imagem como artifício. O desejo de mostrar tudo equivale a um desejo de eliminar o próprio quadro, aquele que corta e delimita o campo da imagem e que faz surgir também aquilo que não está na imagem, o invisível do extracampo, conforme veremos mais adiante na análise dos filmes, em diálogo com Comolli.

Mas o que seria então o “paradigma da sensação” que Christoph TÜRCKE alega estarmos vivendo, se o corpo que sente, segundo ele, estaria sendo relegado a uma forma de existência “inferior”, à existência etérea dos meios eletrônicos? Afinal, que status o corpo adquire na contemporaneidade, e por que, segundo outros autores, estaríamos imersos em uma “cultura somática” (Paula Sibilia, Mariana Baltar, Benilton Bezerra), para a qual o corpo teria se tornado central? Não seria um paradoxo afirmar que estaríamos submetidos a uma “lógica da sensação”, ao mesmo tempo que nos desconectados de nossa presença física e essa se torna menos importante do

que outras formas de existirmos e de nos fazermos presentes? As sensações, afinal, não dizem respeito ao corpo? Como é possível a coexistência de uma lógica guiada por um crescente culto ao corpo, e de outra lógica que o desvaloriza? Estaríamos vivendo um paradoxo do lugar do corpo na contemporaneidade? Se “ser é ser percebido”, como fica o lugar ocupado por aquele que percebe?

Procurar dar conta das diversas dinâmicas que envolvem os processos que dizem respeito a “como nos tornamos o que somos” (SIBILIA) na contemporaneidade é tarefa complexa. Tentemos, por ora, apenas compreender o pensamento de Turcke, que possivelmente contribuirá para a análise de um tipo de sensibilidade e de uma estética que se configura na cena contemporânea e que me interessa para pensar os três filmes que trago para debate (se me afasto destes objetos no momento, é para que possamos retornar a eles com elementos que sustentem a hipótese de que eles podem ser entendidos como resposta em contraponto à moral do espetáculo). Para o autor alemão em questão, assim como cada organização sofre pressão para se tornar uma empresa emissora de sinais que evidenciem sua existência no mercado, o mesmo, como já vimos, começa a acontecer, em escala menor, na esfera individual. Também os indivíduos são incitados a se tornarem “empresários de si” - o “*self-made man*” que é responsabilizado por todos os aspectos de sua vida segundo um sistema de meritocracia que coloca o foco sobre os indivíduos e ameniza a ação de forças maiores que regem as contradições da sociedade. Cabe ao indivíduo administrar sua vida e sua carreira, assumir a responsabilidade por sua misérias e bonanças, e criar uma imagem de si dentro de um sistema competitivo¹⁰. Também os indivíduos se tornam emissores de informações, e passam a existir concretamente a partir de uma lógica espetacular de visibilidade. O indivíduo, assim, passa a administrar-se como uma firma e se torna um “emissor” de sinais para ser percebido e, logo, “existir”. Quando emite, existe, está “aí”, quando não emite, está fora, não é percebido, não está ali. É como se os eventos na contemporaneidade precisassem da mediação de uma tela para ter sua existência atestada, submetida, para isso, necessariamente ao olhar de reconhecimento (e de preferência, de aprovação) do outro que o percebe quando ele se dá a ver.

Para Turcke, há ainda um outro componente importante neste processo, ligado a uma necessidade contemporânea por ocupar-se a qualquer custo, uma impossibilidade de lidar com o ócio. Para ilustrar essa ideia, o autor trabalha com ideia sugestiva da fisiologia do “homem (moderno) tomando banho de sol”. Enquanto aparenta não estar fazendo nada além de deitar-se

¹⁰ Não estamos dizendo que os sujeitos não devem se responsabilizar por seus atos ou que devem se colocar no lugar de vítimas, mas chamando atenção para o fato de que, na lógica da meritocracia, outros fatores muitas vezes mais determinantes, como o contexto de exclusão e desigualdade social, a forma como a sociedade se organiza (e o lugar que cada um nela ocupa) e os poderes que regem o capitalismo contemporâneo são apagados, não são levados em conta. Tudo recai sobre o indivíduo, que passa a adquirir essa centralidade, em detrimento de uma visão que diz respeito à coletividade.

ao sol, seus olhos voltam-se para uma revista, seus ouvidos para uma música ambiente, enquanto sua boca trabalha mastigando um chiclete. O sujeito deve ocupar-se de estímulos e informações vindos de todos os lados, incessantemente, configurando o que Türcke denomina uma "compulsão por ocupar-se" (são muitas as compulsões contemporâneas). Para o autor, além do bombardeio de estímulos, haveria também uma condenação do ócio que faz com que ser ou estar desocupado não seja socialmente bem tolerado. Também isso contribui para que fiquemos ainda mais suscetíveis a agarrarmo-nos a qualquer conteúdo, pelo simples fato de que não conseguimos mais ficar desocupados. O autor explica que a ociosidade antigamente era sinal de plenitude: nas sociedades pré-capitalistas, o agricultor poderia se dar ao luxo de deixar uma de suas terras descultivadas para que se recuperasse para um novo cultivo. É no capitalismo que se cria a noção de "desemprego", quando o indivíduo é obrigado a vender sua força de trabalho aos proprietários dos meios de produção. A ociosidade, assim, passa a ser associada ao vazio da desocupação, do desemprego. O que Türcke identifica como "compulsão por ocupar-se" talvez seja a consequência daquilo que Kracauer já começava a intuir sobre as formas modernas de lazer e entretenimento e sua indistinção em relação ao trabalho: "a forma de entretenimento necessariamente corresponde à da empresa" (Kracauer apud Singer, 2001:117). Tal ideia de haver uma extensão do trabalho nas formas modernas de entretenimento também está presente no pensamento de Deleuze, quando ele coloca que "se os jogos de televisão têm tanto sucesso é porque exprimem adequadamente a situação da empresa" (DELEUZE, 1992, p. 221). A modernidade assistiu à ruína das fronteiras entre trabalho e lazer, processo que na contemporaneidade atinge uma forma bastante evidente e problemática. Sobre isso, Jonathan Crary dirá que

o final do século XIX viu o começo de uma colonização implacável do tempo "livre" ou de lazer. No início, os efeitos eram relativamente difusos e parciais, permitindo oscilações entre a atenção espetacular e o livre jogo das absorções subjetivas. Mas, no final do século XX, a frouxa rede mecânica ligada ao trabalho, à comunicação e ao consumo eletrônicos não só demoliu o pouco que restava da distinção entre lazer e trabalho, como, em muitos aspectos da vida social ocidental, passou a determinar como habitamos a temporalidade. (CRARY, 2013:103)

Na contemporaneidade, nossa percepção (pensada por Crary com uma forma da atenção) fica, portanto, sujeita não só às determinações tecnológicas dos diversos aparatos que ditam como nosso corpo deve ocupar o tempo no espaço (diante das diferentes telas, que tendem a convergir para o computador), mas também às disputas do bombardeio de conteúdos que desejam captar esta atenção (esta que, por sua vez, precisa do conteúdo para se ocupar). Crary problematiza que os baixos níveis de atenção demandados pelas funções simultâneas que executamos quase no automatismo faz com que, nos dias atuais, reste cada vez menos espaço para os momentos de desvio de atenção e devaneio criativos (momentos em que não estejamos atentos, em que

estejamos com a mente mais livre para o sonho). Ao mesmo tempo, somos submetidos a um bombardeio de estímulos em que tudo desvia nossa atenção. Além disso, ser criativo deixou de ser apenas um modo de resistência aos poderes e às forças dominantes do mercado e se tornou um imperativo do próprio capital no contexto do capitalismo cognitivo pós-disciplinar. É a própria invenção de modos de vida singulares que passa a ser demanda, capturada e capitalizada pelos poderes, como veremos com mais detalhe no próximo capítulo.

Para Crary, os desvios de atenção produzidos pelos diversos estímulos simultâneos a que somos submetidos não devem ser entendidos como formas de distração (que para o autor se aproximariam de um estado mental mais livre e criativo), e sim como uma forma de “atenção dispersiva”, com capacidade multifocal que a mantêm constantemente ativada e capturada por algum conteúdo que muitas vezes não é exatamente aquele de uma livre escolha, mas simplesmente *o que tem mais força de imposição sobre os demais* (o mais sensacionalista, apelativo, carregado nos excessos, que “grita mais”).

Voltando ao pensamento de Türcke, na contemporaneidade os sujeitos, então, não suportariam “não ter o que fazer”, devem ser sempre estimulados e preenchidos por informações. Por outro lado, em meio a tantos estímulos, a informação precisa se fazer hiperbólica para se destacar das demais e ser percebida por nossos sentidos já saturados. Cria-se, assim, uma bola de neve que se retroalimenta por esses dois pólos: o receptor, que necessita de estímulos e informações cada vez maiores para afetar seus sentidos, e o emissor, que precisa investir em estímulos cada vez mais “estimulantes”. Há uma “saturação dos sentidos” provocada por uma “saturação dos estímulos” provocada por uma “saturação dos sentidos” (e assim sucessivamente), estes cada vez mais ávidos por novos estímulos, que, por sua vez, se tornam progressivamente mais intensos. Resultaria desse processo compulsivo um tipo de sensibilidade embrutecida talvez, menos sensível porque também menos demandada a perceber os pequenos estímulos, menos dada a sutilezas e mais afeita à intensidade do choque. Nesse sentido, os filmes aqui reunidos para análise parecem se voltar à sensibilidade e às sensações do espectador de uma outra forma, apostando na recuperação ou na invenção de um novo senso de sutileza e delicadeza, produzindo um tipo de experiência estética de outra natureza. Uma experiência estética que não engaja o espectador através do choque ou do êxtase, mas, talvez, por uma possibilidade de imersão e atenção aos detalhes mínimos dos entornos e da plasticidade da imagem. Busca-se assim, ainda que momentaneamente, na relação com o filme, a produção de uma sensibilidade outra, uma sensibilidade mínima, se assim podemos pensar. Diferente desta sensibilidade mais “embrutecida” pelo bombardeio de estímulos. Sensibilidade esta que, em meio a tantas demandas e informações que transcorrem no fluxo do tempo real, na velocidade da era digital, clamando por atenção,

parece estar se tornando cada vez menos capaz de perceber, cegos de tanto ver que nos tornamos. A verdade é que pouca coisa é capaz de chocar o espectador contemporâneo¹¹, cuja sensibilidade se ajusta às demandas de seu tempo, se configura e se conforma a essa brutalidade da imagem explícita, que desloca a violência, por exemplo (e talvez principalmente ela), sem pudores, para o centro do quadro¹². Ecoando o pensamento dos filósofos modernos da escola de Frankfurt, esta configuração sensível que conforma a subjetividade contemporânea se ajustaria à realidade midiática de tal maneira que passaria mesmo a *necessitar* do choque, a *demandar* a brutalidade. Assim, numa vertigem crescente de choques e injeções de intensidade, nada mais nos atinge, nada mais nos espanta, nada mais choca. Deste modo, se configuraria, então, um tipo de sensibilidade anestesiada (a “atitude *blasé*” de Simmel atingiria na contemporaneidade seu ápice), que já não mais sente coisa alguma e que, no entanto, e talvez por isso mesmo, seja tão carente a ávido por doses cavalares de adrenalina e emoções. Tal conjuntura configura isto que Türcke denomina “paradigma das sensações”, que estaria pairando no horizonte que norteia o comportamento humano e as configurações subjetivas na atualidade do mundo capitalista pós-industrial. Submetido a este paradigma estaria um sujeito entediado, viciado em estímulos sensoriais que as imagens espetaculares estão sempre prontas a lhe oferecer. Diante do espetáculo midiático, a realidade fora das telas, o aqui e agora do cotidiano, o “estar aí” heideggeriano de que Türcke fala, se tornaria inosso, apagado, sem graça. Surgem assim os diversos e popularizados modos de fazer com que essa realidade extra-telas se torne interessante. *Sensation-seeking* é o termo que busca dar conta de práticas pertencentes a este universo, como os esportes radicais, as *raves*, os parques temáticos e o uso de drogas sintéticas como o *êxtase*. Vimos com Ben Singer que todas essas práticas de entretenimento ligadas às sensações e ao “estímulo fabricado” surgem já no final do século XIX, com o *vaudeville* (1880), os primeiros parques de diversões (1895), os museus melodramáticos, o cinema de atrações, etc. Na contemporaneidade, me parece, o que temos é uma intensificação e uma complexificação disso que a modernidade inaugura. O que parece ser uma novidade dos nossos tempos é que hoje, submetidos ao imperativo da visibilidade, é a nossa

¹¹ Comolli (2008) nos dirá que o espectador contemporâneo perde a inocência na crença ilusória da imagem, mas compactua com a posição de poder que a imagem lhe oferece quando dá a ver o outro, principalmente em situação de humilhação (como é comum nos *reality shows*).

¹² Nesta reflexão me inspiro na postagem do *Facebook* de um amigo, que reproduzo aqui: “Quando a imagem era rara, precisávamos de atenção pra perceber a violência que elas ocultavam; o espectador deveria ter um ‘senso de sutileza’ para sacar a violência escondida no extra-campo ou na farsa do que estava em cena. Hoje, quando toda ação do dia é transformada em imagem, parece que nossa tarefa se inverteu. A violência saiu das linhas de fuga para ocupar o centro do quadro, onde agora ela se escancara. Isso talvez nos demande algo como um ‘senso de brutalidade’, o desafio de continuar formando critérios sobre a política e a ética no meio dessa maré de choques.” (Eduardo Brandão, 2015, página do *Facebook*)

própria vida, nosso cotidiano, nossa intimidade que sucumbe à lógica do espetáculo, fazendo com que a experiência da vida seja, de fato e de modo crescente, cada vez mais mediada e constituída não só pelas imagens, mas pelas narrativas midiáticas de forma mais ampla (como tão bem nos explica Paula Sibilia, conforme veremos no próximo capítulo). Os processos ligados à modos de constituição subjetiva, diante dessa recente realidade, estão cada vez mais permeados por essas narrativas autobiográficas que passam a habitar as redes, nas mais variadas formas (blogs confessionais, fotologs e postagens em redes sociais). Segundo Türcke, tais processos, que para ele podem ser resumidos em uma “compulsão por emissão”, aliados a uma “compulsão por sensações”, estariam contribuindo para um apagamento da vida presencial. Estaríamos nos distanciando de nosso “estar aí” do aqui e agora presencial, para nos remetermos ao “estar aí” que nunca é um aqui, mas um “lá” das conexões midiáticas. As telas do computador e dos celulares fazem a mediação de nossa experiência e passam a ser promessas de uma vida excitante alhures. As telas se tornam o lugar onde a “grama do vizinho está sempre mais verde”. Parece que estamos, de fato, cada vez mais presentes no alhures das telas do que no aqui e agora de nossas presenças físicas-corpóreas. Quem não está conectado, não está aí, não erradia nada. A radiação pessoal é obscurecida por uma etérea, que abalaria o fenômeno de “estar aí”. Para o autor, o “estar aí” contemporâneo seria um “estar aí” conectado. O aqui e agora do ponto de emissão se constituiria apenas em mero “resíduo físico”. Um “vácuo de si” se formaria quando não se faz constantemente notado, percebido e presente midiaticamente. Para ele, não se trataria apenas de um vazio pela desocupação, mas de um “ser-vazio”. O sujeito contemporâneo transformaria-se, assim, num “aqui e agora etéreo”, que está em todas as partes e em lugar nenhum: “aí sem aqui e agora e aqui e agora sem aí.” A experiência contemporânea se converge para as múltiplas e onipresentes telas - da televisão, dos computadores, dos *tablets* e *smartphones* -, através das quais o espetáculo (de que, com as imagens amadoras e as narrativas midiáticas, nos tornamos colaboradores ativos) irradia as luzes de seus holofotes que nunca se apagam.

* * *

Neste capítulo expus o pensamento de alguns importantes autores, modernos e contemporâneos, para os quais o problema da percepção (entendida como atenção, hiperestímulo ou sensação) nas sociedades capitalistas tomadas pelo espetáculo é central. Para todos estes autores - Simmel, Benjamin, Kracauer, Debord, Crary e Türcke - a modernidade inaugura um tipo de sensibilidade que cada um, a seu modo, irá problematizar. “Anestesia”, “atitude blasé”, “passividade”, “alienação”, “separação”, “atenção constante” são alguns dos nomes que tentam dar

conta dos problemas que as tecnologias do espetáculo geraram para as formas modernas e contemporâneas de constituição subjetiva ligada às formas de recepção e percepção. Tais problemas refletem o entendimento de que as estratégias que produzem esta sensibilidade são estratégias coercivas ligadas a formas de controle e de poder. Se falamos em formas de poder que atuam sobre as sensibilidades, moldando-as ou modulando-as, falamos então que essas formas atuam *esteticamente* sobre os indivíduos, através dos corpos. Evidentemente, não se trata propriamente de uma imagem que terá um efeito direto sobre os indivíduos, mas, como ressalta Crary, de “formas difusas de poder” que são internalizadas e reproduzidas pelas subjetividades que se constituem a partir de uma confluência de forças que incluem essas formas. Foucault dizia que o poder não seria repressivo, mas, antes, produtivo, incitando os indivíduos à ação. Endossando este pensamento, não sei se podemos concordar, então, que a lógica do espetáculo induziria a formas de passividade, mas sim a formas de ação capturáveis e úteis ao poder de mercado. No atual estágio do capitalismo avançado das sociedades pós-disciplinares que Deleuze identifica em seu *Pós-scriptum das sociedades do controle*, o modelo empresarial de criatividade é o que se demanda das subjetividades. Neste contexto em que a própria criatividade é capturada pelas forças modulares do mercado, quando são os modos de vida que passam por processos de comodificação, cabe pensar que formas de resistência ainda se fazem possíveis.

Procurei, então, evidenciar a centralidade das sensações no contexto capitalista dominado pela lógica espetacular. Vimos que tal centralidade não é uma especificidade somente da contemporaneidade submetida a um “paradigma das sensações”, mas uma característica que a própria modernidade, a cultura urbana e a industrialização irão inaugurar. Vimos também como esta lógica se cria e se expressa através de uma moral do excesso (dos hiperestímulos e do apelo sensacionalista) que se dirige fortemente às sensações do espectador, buscando capturar sua atenção e seu envolvimento pelo impacto e a mobilização sensorial. No próximo capítulo veremos como a centralidade do indivíduo e da intimidade se tornam também elementos importantes aos domínios do espetáculo em sua atual configuração das novas tecnologias digitais contemporâneas, no contexto em que assistimos a uma justaposição de duas formas distintas de capitalismo, industrial e pós-industrial.

CAPÍTULO 2: A CENA DO INDIVÍDUO E O INDIVÍDUO EM CENA

2.1 A cena do indivíduo disciplinado:

O individualismo, a vida privada, as confissões íntimas e as subjetividades interiorizadas

A tendência à hiper-individualização, à uma centralidade do indivíduo (e de sua responsabilização através da lógica da meritocracia) e à privatização é, como sabemos, um forte traço do modelo empresarial do capitalismo neoliberal. Vimos que tal lógica individualizante é apontada pelo pensamento de Raymond Williams que, já na década de 1970, cria o conceito de “privatização móvel” relacionado ao desenvolvimento da cultura televisiva, conceito que se faz fortemente atual com o desenvolvimento das tecnologias dos novos meios digitais. Pensar esta centralidade do indivíduo e da vida privada no contexto contemporâneo é importante para nossa reflexão uma vez que esta perspectiva individualizante se traduz esteticamente nas narrativas audiovisuais, tanto nas imagens amadoras através das quais os sujeitos se narram a partir de suas intimidades, quanto nas produções televisivas e cinematográficas. Como já exposto (e aqui enfatizamos novamente), identificamos, em consonância com o pensamento de Mariana Baltar (2013), duas correntes estéticas (entre outras possíveis) que se produzem como resposta à moral do espetáculo e do excesso, à centralidade do indivíduo e da vida privada e à lógica das sensações. Uma delas se faz por adesão, se traduzindo por aquilo que denominamos por “estética do excesso”. Essa estética é característica do cinema de gênero conhecido por “gêneros do corpo”, no qual se enquadram tipicamente o melodrama, a terror e a pornografia. Mas essa estética, embora característica desses gêneros, não se reduz a eles, sendo reapropriada também de várias maneiras por outras narrativas midiáticas, como o cinema documentário e o jornalismo, por exemplo, que, por diversas vezes, aderem a estratégias do melodrama. Através da análise do documentário *Procedimento operacional padrão* (Errol Morris, 2008), Mariana Baltar (2012) pensa o excesso como conceito e mostra como ele se articula às “estratégias de engajamento e de afetação operadas por distintos gêneros e obras” (2012:125). Essas narrativas de adesão à moral do excesso, de modo geral, tendem a reproduzir esteticamente esta centralidade do indivíduo e da intimidade. O indivíduo (na figura de um personagem bem marcado e singularizado), a visibilidade do corpo e da intimidade são presenças fortes nesta tendência estética. Já o mesmo não se pode dizer das narrativas cuja resposta a este contexto dominante se faz pelo contraponto, pela crítica e por modos de resistência. Seria este o caso dos filmes reunidos neste trabalho, como venho salientando. Estes filmes tendem, ao contrário, a uma descentralização da figura humana em cena, à uma

invisibilidade do corpo, a uma eliminação (ou não constituição) de personagens e a um interesse pela vida ordinária apenas no anonimato do sujeito qualquer (e não nas singularidades individuais), como veremos em nossas análises. A cena da intimidade e da vida privada tende a não se fazer presente nesses filmes, salvo alguns momentos muito pontuais que se passam no interior de alguma casa. Mesmo nesses raríssimos momentos (que existem sim nos três filmes), não se chega nem perto de se estabelecer um “pacto de intimidade”¹³ do espectador com aqueles em cena.

Recentemente, na comemoração dos 450 anos da cidade do Rio de Janeiro, o cronista, ator e comediante Gregório Duvivier (2015) publicou uma crônica em sua coluna no jornal “Folha de São Paulo” em que relata uma situação ficcional na qual um paciente acorda no ano de 2065, após um coma de 50 anos. Sem saber direito o que se passou, o paciente conversa com um enfermeiro e, assustado, se depara com a mais absoluta privatização da cidade: o hospital público Miguel Couto teria se transformado então no “Miguel D’Or” (em alusão ao grupo privado da rede D’Or de hospitais); a Lagoa Rodrigo de Freitas virara “Lagoa Skol”; o Corcovado, comprado por uma empresa de telefonia, seria então o “CorcoVivo”, assim como nosso famoso estádio carioca de futebol, agora “OiMaracanã”. Só mesmo o morro Pão de Açúcar teria tido o nome preservado, graças à sua aquisição por um conhecido grupo dono de uma grande rede de supermercados (o grupo “Pão de Açúcar”). O humor com que o cronista projeta nosso futuro sombrio não está muito distante da realidade. Assistimos, na virada do século XX para o século XXI, a uma privatização crescente de todas as esferas de interesse e de direito público, que em outros tempos já foram vistas como deveres estatais, pertencentes à esfera coletiva, comunitária e pública, incluindo aqueles deveres estatais mais básicos como garantir ao cidadão seu direito a saúde, educação e aposentadoria. Tudo passa agora a fazer parte dos lucros das grandes empresas. Quando o mercado passa a ser o parâmetro que rege a vida social e política, tal privatização é cada vez mais naturalizada, banalizada e aceita como um funcionamento “normal” da sociedade. Quando tudo, inclusive a cidade, se torna passível de se tornar mercadoria e quando o parâmetro dominante que rege a vida e as relações sociais é o valor de mercado, o que resta à esfera pública? O que podemos hoje entender como pertencente ao domínio público? Por outro lado, paralela à essa crescente privatização da esfera pública, assistimos também à vertiginosa publicização da vida privada de cada um de nós, pessoas comuns, ao nos tornarmos produtores (bem como colaboradores das grandes empresas midiáticas) na emissão de informação, imagens e narrativas nas redes globais.

¹³ Conceito também de Baltar que retomaremos mais adiante com maior detalhe.

Parece, então, que a valorização da esfera privada chegou a um nível tal que nada mais resta ao público senão sua ocupação e substituição pelo privado.

Paula Sibília (2008), ao citar o romancista Jonathan Franzen, fala da necessidade de “uma defesa do sufocado âmbito público”, que sofre uma invasão pelo “alargamento desmesurado da privacidade e da intimidade” (SIBILIA, 2008:73). A contemporaneidade é, então, marcada por uma certa liquidez ou mesmo diluição das fronteiras que antes delimitavam e separavam bem os domínios do público e do privado. Mas é inegável que tal diluição de fronteiras está fortemente associada a um privilégio e uma superabundância das instâncias privadas, que culmina com a privatização generalizada de todos os domínios, como muito bem satirizou Duvivier. Com a crescente especulação imobiliária e potencialização comercial dos espaços urbanos, é a própria cidade que está colocada à venda, enquanto assistimos a um hostil processo de gentrificação que exclui as camadas mais pobres da população dessas zonas tomadas pelo capital privado. Assim, a defesa do âmbito público envolve uma luta coletiva em defesa do direito à cidade, a que se refere David Harvey:

Direito à cidade é muito mais que a liberdade individual de ter acesso aos recursos urbanos: é um direito de mudar a nós mesmos, mudando a cidade. Além disso, é um direito coletivo, e não individual, já que essa transformação depende do exercício de um poder coletivo para remodelar os processos de urbanização. (2013:1)

No entanto, com o inchaço do privado e a centralização que se faz em torno do indivíduo, essa luta que demanda a mobilização coletiva se torna cada vez difícil, uma vez que ela entra em conflito direto com a cultura do individualismo, que tende a se impor neste contexto social.

Não é por acaso que hoje a intimidade, o cotidiano e a vida ordinária estejam tão postas em evidência pelas narrativas midiáticas, profissionais ou “amadoras”, seja nos meios publicitários, na televisão, no cinema, nos blogs, fotologs e nas redes sociais. Essas esferas constituem o âmago da vida privada, esta que se infla, e que tem como centro o indivíduo. No entanto, a intimidade sai dos domínios da privacidade e invade o domínio público. A privacidade, enquanto resguardo, recinto fechado, longe da presença e dos olhares alheios, deixa de ser um valor, enquanto a intimidade parece se inflar, transbordando os limites do privado. Mas como isso se deu? Como a vida privada veio a se constituir dessa maneira? Para nós, sujeitos urbanos de uma conjuntura capitalista neoliberal, a noção de “privado” parece muito natural. Mas é preciso lembrar que esta noção sequer existe ou existia em outros regimes sociais em que a vida se organiza de modo comunitário (como é o caso de diversas comunidades indígenas brasileiras ainda hoje). A noção de “privado” é uma invenção burguesa, ligada à emergência da modernidade e à consolidação das sociedades capitalistas.

Em *O Show do eu*, Paula Sibilia retoma aquele momento no despontar da modernidade, em que esta inaugura um novo modo de vida, marcado pela industrialização e um convívio social em meio às novas tecnologias das máquinas (tanto nas fábricas quanto nas ruas), a agitação dos centros urbanos, o crescimento populacional e o surgimento das multidões, o consumo e o início da publicidade. Como vimos, este novo contexto social e as novidades trazidas pela modernidade eram experimentados com um certo desconforto pelos habitantes dos centros urbanos emergentes na Europa marcada pela revolução industrial, na virada do século XVIII para o século XIX. Sibilia constata que

Foi precisamente nessa época que um certo espaço de refúgio para o indivíduo e a família nuclear começou a ser criado, no seio do mundo burguês, fornecendo a esses novos sujeitos aquilo que tanto almejavam: um território a salvo das exigências e dos perigos do meio público, aquele espaço “exterior” que começava a ganhar um tom cada vez mais ameaçador. (SIBILIA, 2008:60)

Este período coincide, segundo a autora, com o surgimento dos quartos individuais próprios constituindo recintos de reclusão nos lares, nos quais as pessoas poderiam desfrutar de momentos de solidão. Tal isolamento era valorizado como um momento de autoconhecimento, em que o indivíduo poderia desenvolver sua subjetividade e travar contato seu “eu autêntico”, longe das convenções impostas pelo convívio social nos espaços públicos. “Em contraposição ao protocolo hostil da vida pública, o lar foi se transformando no território da autenticidade e da verdade: um refúgio onde o *eu* se sentia resguardado, um abrigo onde era permitido ser si mesmo” (2008:62) A distinção entre público e privado é, portanto, uma invenção característica do mundo da família nuclear burguesa, anteriormente inexistente. Corrobora também para essa distinção a separação entre o espaço-tempo do trabalho (nas fábricas e nos escritórios) e o da vida cotidiana (cujas fronteiras, como já mencionamos e tão bem sabemos, também se diluem nos dias atuais). Segundo Sibilia, esta tendência moderna de privatização e individualização dos espaços nos lares teria corroborado para a criação de uma experiência subjetiva “interiorizada”, a paulatina aparição de um “mundo interno” do indivíduo que estes espaços de isolamento propiciavam. O ambiente privado era, no auge da cultura burguesa, o espaço fundamental e necessário para o transcorrer da intimidade e para “estar consigo mesmo”. Esta “interiorização” da subjetividade nas “profundezas do eu” constitui o que alguns autores denominam por *Homo psychologicus*, sujeito propício para o aparecimento dos novos domínios do saber científico que buscarão conhecê-lo (para melhor poderem controlá-lo e moldá-lo segundo parâmetros normativos da disciplina característica da sociedade industrial).

No século XIX, a partir do que Michel Foucault (1999) denomina por “formas de análise ligadas ao exame”, as ciências humanas, tais como a Sociologia, a Psicologia, a Psicopatologia, a

Criminologia e a Psicanálise, começam a se configurar. Essas novas formas de constituição de saber, amplamente baseados na determinação da *norma* e do desvio, se voltarão ao exame (a vigilância) e a uma valorização também da esfera individual. Basta nos determos sobre um dos saberes mais característicos e influentes da modernidade – a psicanálise –, para nos darmos conta de como esta, ancorada nos princípios e valores dominantes do período, é altamente baseada em um entendimento sobre a constituição da subjetividade que privilegia a arena privada. É assim que, para esta então nova ciência, a *família*, a partir do modelo edipiano que constituiria a relação triangular entre pai, mãe e filho ou filha, se torna tão determinante para os processos de subjetivação. A psicanálise, por uma técnica confessional que incita o indivíduo a falar sobre si, examinará as profundezas de seu “inconsciente” para ali buscar uma verdade sobre ele.

Como nos fala Sibilia, nos ambientes domésticos da instituição familiar era muito comum a prática das escritas íntimas de cartas e diários motivadas “tanto pelo espírito iluminista de conhecimento racional sobre o que se era quanto pelo ímpeto romântico de mergulho nos mistérios mais insondáveis da alma (...) que daria à luz a uma infinidade de textos introspectivos com o selo desta época” (Sibilia, 2008:64). Essas escritas íntimas autobiográficas sofriam influência direta da literatura de ficção, também característica do período, mais especificamente os romances realistas, que tinham na busca de identificação com seus personagens um forte elo com o leitor. Sibilia nos lembra que foi Walter Benjamin um dos primeiros a identificar o gênero literário do romance como sintoma do individualismo da vida moderna, associando seu surgimento com o fim das práticas coletivas de narração oral e a morte da figura do narrador em seu célebre ensaio de 1936¹⁴. Tais práticas de oralidade estavam associadas aos trabalhos coletivos artesanais nas antigas corporações de ofício das cidades pré-modernas, que favoreciam a convivência comunitária, a troca de experiências e a contação de histórias. Portanto, as relações sociais e de trabalho na pré-modernidade, durante a Idade Média, eram marcadas por um espírito coletivo. A prática da leitura individual só se torna comum e se populariza na sociedade capitalista, que reúne as condições necessárias para seu estabelecimento, conforme argumenta Regina Zilberman:

A história da leitura consiste na história das possibilidades de ler. A atividade da escola, somada à difusão da escrita enquanto forma socialmente aceita de circulação de bens e à expansão dos meios de impressão, facultava a existência de uma sociedade leitora. Mas, para que isso ocorra, é preciso (1) que a escola seja atuante, isto é, que se valorize a educação enquanto fator de ingresso à sociedade e ascensão; (2) que a escrita seja, ela mesma, considerada um bem, propriedade que atesta a existência de outras propriedades (...); (3) que se julgue a impressão de textos escritos um negócio lucrativo. Para corresponder a essas condições, só a sociedade capitalista. (2015:1)

¹⁴ BENJAMIN, Walter. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” em *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7ª edição – São Paulo: Brasiliense, 1994.

Talvez possamos identificar o livro e o hábito da leitura individual e em silêncio como uma primeira versão de uma tecnologia promotora de isolamento e de uma “privatização móvel” dentro do modo de produção capitalista industrial, exercendo papel semelhante ao que Raymond Williams, já na década de 1970, identificava em relação ao aparelho televisivo. Afinal, o livro impresso, apesar de hoje sofrer a ameaça de tornar-se obsoleto por sua substituição pelas tecnologias digitais (os *e-books*), é um dispositivo analógico móvel cuja difusão se deu com o desenvolvimento da tecnologia da impressão e a possibilidade de reprodução em larga escala. Entre o livro como dispositivo que promovia, ou talvez ainda, *respondia a uma necessidade de isolamento* de outrora, e as tecnologias digitais móveis (celulares e afins) que hoje, de maneira complexa, simultaneamente isolam e promovem uma onipresença virtual e uma conexão em escala global, podemos ver ainda outras semelhanças, já que o livro não promove um isolamento qualquer. A leitura de um texto possibilita virtualmente a conexão entre quem escreve e quem lê, bem como a conexão do leitor com o universo que a narrativa apresenta. Tanto o livro (e a escrita) quanto o celular enquanto dispositivos tecnológicos característicos de épocas distintas promovem, simultaneamente, tanto o isolamento quanto também a proximidade e conexão. Como aponta Paula Sibilia, enquanto produtores/colaboradores de imagens e narrativas midiáticas no capitalismo contemporâneo, estamos longe do narrador benjaminiano, mas igualmente nos distanciamos do leitor de romances/escritor de cartas e diários íntimos individualista moderno, para quem essas *narrativas de si*, da intimidade e da vida cotidiana era algo a ser mantido em segredo. Hoje nossos segredos mais íntimos são colocados a disposição em blogs, fotologs e nas redes sociais, alimentando uma constelação de imagens amadoras que todos somos incitados a produzir. A intimidade, atualmente, deixa de ser segredo e certamente não se restringe mais ao âmbito do privado. Pelo contrário, como vimos no capítulo anterior, há uma lógica espetacular de visibilidade regendo este fenômeno, corroborando para a ruína das paredes, que antes resguardavam a intimidade, e fazendo com que haja um desejo de que esta seja vista por todos. Está “ruína de paredes” corresponde também a um momento em que as instituições, aprisionadoras em seus espaços fechados e características de um tipo de poder normativo exercido nas sociedades disciplinares, como descritas por Foucault, também começam a sofrer abalos com a consolidação do capitalismo pós-industrial e a emergência das sociedades de controle e dos biopoderes. Os poderes vão aos poucos deixando de ser localizados, centrípetos e dependentes do controle institucional, para se tornarem centrífugos e constantes, operando a céu aberto nas sociedades de controle do capitalismo tardio. A educação, por exemplo, já não se restringe mais a um espaço e um tempo determinados pelos “muros” da instituição escolar. Ela agora se dá de

maneira continuada (“educação continuada”) e pode ser feita a distância. Em vários níveis, então, essas paredes começam a “ruir” e a perder sua antiga força. Nos lares, elas vão se tornando cada vez mais “transparentes”. Não deve ser por caso que o vidro vem ocupando cada vez mais espaço na arquitetura urbana contemporânea, como também aponta Sibilía.

Vimos então, a partir de um diálogo com Paula Sibilía (2008), que a privacidade e a criação de uma noção de privado em oposição ao público é uma invenção associada à consolidação da família nuclear burguesa e seus valores de propriedade e individualidade. Outro dado importante também para o fortalecimento do individualismo e da centralidade do indivíduo no regime capitalista é que o acesso aos bens de consumo e a ascensão social passa a ser identificada a uma ideia de esforço e *mérito pessoal* (a meritocracia), em detrimento de determinações sociais e históricas, do contexto em que o indivíduo se encontra e do lugar que ele ocupa na sociedade. Não há assim, segundo esta concepção, nenhum efeito da comunidade sobre as vidas individuais. O outro se torna concorrente, cada um responsável por sua auto-gestão, a partir de uma lógica regida pelo princípio neoliberal. A meritocracia se estabelece como uma forma de compreender e justificar o acesso ou a exclusão social. Tudo agora recai sobre o indivíduo, responsabilizando-o em detrimento novamente da esfera pública e de uma compreensão mais macro política das determinações sociais.

Falamos que a subjetividade moderna passa por uma transformação quando assistimos ao avanço do capitalismo e a própria transmutação deste ao final do século XX, na passagem do capitalismo industrial (poder disciplinar) para o capitalismo pós-industrial (poder biopolítico). É o que constata muitos dos autores que se filiam ao pensamento de Michel Foucault sobre as sociedades disciplinares e sua posterior guinada para as sociedades de controle, que Gilles Deleuze em 1990 intuía em seu *Post-scriptum sobre a sociedade de controle*. A tendência ao isolamento e à clausura entre quatro paredes não se restringia aos lares e ao ambiente familiar. O século XIX assistiu ao erguimento de uma série de muralhas e paredes que constituíram as instituições disciplinares às quais os indivíduos deveriam, conforme Foucault (1999), colocar à disposição seu tempo. A modelo da fábrica, instituição característica da modernidade e do capitalismo emergente, reproduz-se na escola, no hospital, na igreja, no lar e, finalmente, na prisão. Para o filósofo, a prisão seria a instituição mais emblemática de todas, que reproduz de forma extrema o que todas as demais já fariam: vigiar e punir. Por outro lado, paradoxalmente, sua existência se justifica como forma de ocultar o aprisionamento intrínseco ao funcionamento institucional como um todo: só há prisão por “não haver prisão”, ou seja, porque nenhuma outra instância operaria da mesma forma que ela. Neste contexto de solidificação das instituições disciplinares, a família constituiu-se como a instância privada e íntima do modelo institucional. Foucault fala que tais instâncias

operam como uma “rede institucional de sequestro” que, através da reclusão, tem por finalidade a inclusão e a normalização social. O sequestro se refere ao tempo destes indivíduos, que, no caso da “fábrica-prisão”, deve ser transformado em tempo otimizado de trabalho. Mas mesmo quando os trabalhadores assalariados (e potenciais consumidores) estão fora das fábricas, as demais instituições também se encarregam de exercer sobre eles um controle disciplinar, que não se restringe somente a um “sequestro do tempo”, mas também um controle que se exerce sobre os corpos. O corpo, então, deve ser “formado, reformado, corrigido”, deve “adquirir aptidões, receber um certo número de qualidades e qualificar-se como corpo capaz de trabalhar” (FOUCAULT, 1999:119). No entanto, como denuncia Foucault, este poder de controle disciplinar, apesar de buscar uma “docilização” e uma adequação dos corpos, não se exerceria exclusivamente de modo repressivo, inibindo o comportamento, mas principalmente de modo *produtivo*, incitando determinadas práticas. Entre essas práticas e comportamentos que o poder das instituições disciplinares do século XIX incitou, Foucault identifica, em “História da sexualidade”, a prática da confissão. Tal incitação a um *falar sobre si* estaria intimamente associada a uma forte característica dos poderes disciplinares que o autor denominou por uma “vontade de saber” a respeito dos indivíduos sobre os quais se exerce este poder. Trata-se, então, de um poder epistemológico, ligado a formas de vigilância e observação exercidas sobre estes indivíduos. Foucault nos mostra que, nas fábricas, tal saber opera através da vigilância do trabalho, que extrai dos próprios operários as pequenas invenções e os melhoramentos técnicos de aprimoramento de suas práticas, que são então incorporados aos padrões normativos:

Um saber sobre os indivíduos que nasce da observação dos indivíduos, da sua classificação, do registro e da análise dos seus comportamentos, da sua comparação, etc. Vemos assim nascer, ao lado desse saber tecnológico, próprio a todas as instituições de sequestro, um saber de observação, um saber de certa forma clínico, do tipo da psiquiatria, da psicologia, da psico-sociologia, da criminologia, etc. É assim que os indivíduos sobre os quais se exerce o poder ou são aquilo a partir de que se vai extrair o saber que eles próprios formaram e que será retranscrito e acumulado segundo novas normas, ou são objetos de um saber que permitirá novas formas de controle. (1999:121-122)

Mas a disciplina normativa abre caminho também para outras formas de saber que não passam somente pela observação e pela vigilância, mas também por essa já referida *incitação aos discursos sobre si*, às práticas confessionais, da igreja aos divãs psicanalíticos. Este contexto nos interessa porque é nele que essas escritas autobiográficas dos diários íntimos, de que nos fala Sibilina, florescem. Assim, no capitalismo industrial, quando a vida privada e o individualismo adquirem fortes contornos, *também os poderes se voltam para o indivíduo*, atingindo “as mais tênues e mais individuais das condutas”, “penetrando e controlando o prazer cotidiano” (FOUCAULT, 1999:18), modelando individualmente corpos e desejos para a produção e o

consumo. Em suma, Foucault (1988, 1999) demonstra, portanto, que os poderes nas sociedades capitalistas não operariam fundamentalmente por repressão, negação ou censura, mas principalmente de forma positiva, produzindo corpos (corpos “dóceis”, produtivos e disciplinados para o trabalho) e *incitando discursos* que fomentam os saberes necessários ao incremento do controle no exercício do poder, revelando assim “a vontade de saber que lhe serve ao mesmo tempo de suporte e instrumento” (1999:18).

Neste item falamos sobre como o individualismo e a valorização das esferas privadas da vida são “invenções burguesas”, marcas características da vida moderna urbana no capitalismo industrial. Vimos que este contexto de “isolamento” dos indivíduos nos lares favorece a constituição de um tipo de subjetividade mais voltada para si mesma, “introduzida” e “interiorizada”, o *Homo psychologicus*, leitor de romances e escritor de diários íntimos e de cartas. Vimos também que este isolamento dos indivíduos nos lares está associado a um fortalecimento do núcleo familiar e da família como instituição, no contexto das sociedades disciplinares. A instituição familiar é apenas uma entre as diversas outras instituições (fábrica, escola, hospital, prisão) que se fortalecem para o exercício do poder normativo neste contexto. Segundo vimos, de acordo com Foucault, este poder, também voltado para os indivíduos, não seria repressivo, mas sim produtivo, incitando práticas como a confissão e os discursos sobre si. Tais práticas iam ao encontro de uma “vontade de saber” voltada para o incremento das práticas associadas ao próprio exercício destes poderes. Veremos agora como, na passagem do poder disciplinar para o poder biopolítico das sociedades de controle, com a ruína das “paredes” disciplinares, as subjetividades deixam de se voltar para si mesmas e se tornam “alterdirigidas”. Neste novo contexto em que nos encontramos, os discursos e narrativas sobre si não constituem mais segredos íntimos que se “confessam” nas igrejas, nos divãs ou através das escritas íntimas, para se tornarem discursos midiáticos que se emitem publicamente para o mundo, espetacularizando-se em diversas formas de narrativa e imagens amadoras. Nos deteremos agora sobre este novo contexto, identificando como estes discursos e imagens da vida ordinária, que agora se dão a ver, continuam servindo aos poderes nesta “cena do indivíduo” no capitalismo avançado das sociedades de controle pós-disciplinares.

2.2 A Cena do indivíduo pós-disciplinado:

A subjetividade “alterdirigida”, as imagens amadoras e a capitalização da vida ordinária

Como vimos, Paula Sibilia afirma que a reclusão individual e aquele olhar que se volta para si mesmo na modernidade e no contexto da disciplina do capitalismo industrial foi propício para a constituição de uma subjetividade predominantemente introspectiva e “introduzida”, dotada de uma “interioridade psicológica”. Esta não parece ser mais, no entanto, a forma de subjetivação predominante no atual contexto de visibilidade espetacular do capitalismo contemporâneo, em que as narrativas íntimas se tornam públicas, se voltam para o exterior e para os olhares alheios. A forma de subjetividade psicológica interiorizada da disciplina, o *Homo psychologicus*, vai aos poucos cedendo lugar para uma subjetividade mais *somática* que se constitui voltando-se para fora. Para este sujeito, os processos subjetivos passam, antes, por determinações “neurológicas” do que por processos de complexidade psicológica, o que faz com que ele tenda a preferir o anti-depressivo ao divã para tratar suas mazelas. E a estas mazelas caberia mais o termo “depressão” do que a expressão “angústia existencial” para expressá-las. No contexto pós-industrial das sociedades de controle assistimos, pois, ao “ocaso da interioridade” (Benilton Bezerra Jr., 2002). A subjetividade se torna “alterdirigida”, e os diários, as narrativas autobiográficas, e os discursos de si, a partir dos quais essas subjetividades se experimentam e se constituem, deixam de ser íntimos para se tornarem “êxtimos” (Sibilia, 2008), numa enxurrada de “*selfies*” que invadem as redes sociais, entre outras estratégias narrativas. O “*selfie*” (do inglês *self*, que significa “si”, o “ser mesmo”) parece ter se tornado o grande emblema do nosso tempo, o ápice do individualismo e da centralidade do indivíduo e da intimidade. Viramos nossas câmeras para nossos próprios umbigos, e o outro passa a interessar mais como medida de aprovação deste ego exibicionista ultra inflado e cheio de si. Aquele que se dá a ver precisa ser visto, percebido (“ser é ser percebido”) e também aprovado e aclamado pelos olhares alheios (quanto mais “*likes*”, melhor). Nessas novas narrativas íntimas que se voltam aos olhares públicos, a imagem¹⁵ se torna, então, fundamental para os processos subjetivos e também para os processos produtivos do mercado, uma vez que essas duas dimensões passam a ser indissociáveis. Isso fica muito evidente quando pensamos no papel decisivo que as imagens e as narrativas amadoras vêm adquirindo nos últimos tempos, sendo

¹⁵ Refiro-me a “imagem” aqui tal como André Brasil e Cezar Migliorin (2010) a definem: “imagem se refere *ao que aparece*, mas, mais especificamente para nós, ao que aparece como fruto de uma produção para as mídias. Nesse sentido, falas e textos também constituem imagens” (p. 87)

incorporadas aos discursos midiáticos das grandes empresas. A partir dessas narrativas íntimas da vida ordinária que circulam em diversos meios, os sujeitos deixam de ser meros consumidores de imagens para se tornarem também produtores ativos das mesmas, colaboradores das empresas na circulação dos discursos midiáticos. Essas imagens amadoras e narrativas íntimas, portanto, não se restringem a uma circulação somente em canais que lhes seriam mais específicos, como os blogs, fotologs e as redes sociais. Elas passam a circular também nos grandes meios e canais de comunicação ditos “profissionais”. Basta assistirmos a qualquer telejornal ou programa de auditório, há sempre uma demanda para que o telespectador “envie sua foto ou seu vídeo” sobre determinado assunto ao programa. A revista de bordo de qualquer companhia aérea sempre possui uma seção com imagens das viagens dos seus leitores. Lembremos, por exemplo, da sintomática campanha publicitária do “Banco Itaú”, que incorporou o vídeo¹⁶ caseiro de um bebê gargalhando enquanto o pai rasgava um pedaço de papel à sua frente. O vídeo havia se tornado um *hit* no “Youtube” antes que o banco dele se apropriasse na campanha “Sem papel”, sobre sustentabilidade.

Podemos entender este fenômeno não somente como um inchaço da esfera privada que estaria se estendendo para a esfera pública, mas principalmente como uma *capitalização e espetacularização da vida ordinária* que se evidencia a partir deste momento em que o espectador/consumidor de imagens se torna também produtor e, mais ainda, *colaborador* do mercado midiático em sua produção, como apontam André Brasil e Cezar Migliorin (2010) ao discutirem sobre este papel central que ganham hoje as imagens amadoras na produção subjetiva: “se, ao longo da modernidade, a subjetividade se produzia no cruzamento dos poderes normativos disseminados por todo tipo de instituição, hoje, em uma sociedade dita pós-disciplinar, ela se cria em processos de *autogestão*, tendo a imagem como espaço de projeção e experimentação” (2010:87). Para os autores, essa emissão de imagens e de informações por pessoas comuns faz parte de um regime que, para além da mera visibilidade, se constitui como arena em que “se performam e se experienciam as subjetividades” (idem). Os autores partem da constatação do papel preponderante que as imagens amadoras assumiram nos últimos tempos, sendo assimiladas de diversas maneiras pelos meios de comunicação ditos “profissionais”, do telejornalismo aos programas de auditório (as “videocassetadas” do programa do Faustão, por exemplo), das campanhas políticas ao cinema. Recusando a hipótese de uma determinação tecnológica para este fenômeno, expressa na ideia de que a popularização de câmeras digitais e dispositivos móveis

¹⁶ Vídeo da campanha disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=p9Z9n0I8Dfo>
Vídeo original disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RP4abiHdQpc>
(acesso em 20/07/2015)

estaria na base de sua justificativa, os autores partem para outra compreensão sobre a disseminação das imagens amadoras e sua incorporação por parte das grandes empresas. Esta compreensão passaria, antes, por uma “transformação no âmbito das subjetividades e das formas de vida” ligada à “passagem da disciplina à biopolítica” (2010:86), conforme teorizou Foucault. Brasil e Migliorin sintetizam a diferença entre esses dois regimes:

A disciplina – ou *anatomopolítica* – e a biopolítica – ou *biopoder* – são dois modos distintos, mas complementares, de exercício do poder, que se desenvolvem na modernidade. A disciplina, nos diz Foucault, é centrípeta; ela concentra, isola, fecha, funciona por modelagem (a escola, o exército, a prisão, a fábrica). Já os dispositivos de segurança, próprios da biopolítica, são centrífugos: integram, organizam, asseguram o desenvolvimento de circuitos cada vez mais amplos. Assim, a biopolítica funciona por modulação: a educação continuada, as penas alternativas em regime aberto, as empresas em rede, a guerra cosmopolita, o terrorismo. (idem)

Enquanto na disciplina os poderes são normativos, prescrevendo as ações dos sujeitos que devem se adequar aos padrões e modos de vida já estabelecidos pela norma (daí a ideia do “molde”), na biopolítica, forma de poder dos regimes liberais, os dispositivos de segurança operam no “estímulo à liberdade e à autonomia” (2010:87). Não há poder sem liberdade, nos diz Foucault. “O poder é exercido somente sobre sujeitos livres e apenas enquanto são livres” (Foucault, 1992:221). O que os poderes no capitalismo contemporâneo demandam, portanto, é que as subjetividades e as formas de vida se inventem. As formas de vida não estão mais predeterminadas pela norma, é a criatividade que delas se espera. Pois é precisamente a inventividade que alimenta esta forma de capitalismo avançado, flexível, que se faz na permeabilidade e na captura das diversas modulações subjetivas e dessas formas de vida não normatizadas. O mercado, agora, se adequa às sutilezas das demandas de seus consumidores e, portanto, precisa que eles mesmos as criem e as expressem para depois captura-las, capitalizá-las, e devolvê-las novamente ao mercado na forma de produtos. O que se torna vendável, consumível, portanto, é mais do que um produto. É a própria forma de vida capturada e capitalizada pelas forças de mercado. Como colocam os autores, assistimos a um “deslocamento da produção de mercadorias à criação de subjetividades, do material ao imaterial, da engenharia à arte; algo que define o próprio espírito do capitalismo avançado” (2010:88).

Por que, então, as imagens amadoras interessam às empresas, fazendo com que os espectadores e consumidores se tornem também seus colaboradores? Porque é precisamente neste espaço imagético das narrativas midiáticas amadoras (que não se reduzem a imagens, mas também a falas e textos), em que as subjetividades se experimentam e se criam, que as empresas encontram uma valiosa fonte imaterial para sua produção. A produção se torna, então, mais permeável, conectada e indissociável ao consumo, retroalimentando-se dele. Ou seja, “a empresa se estetiza, incorporando em seus processos de cálculo e de gestão elementos subjetivos, afetivos e sensíveis,

que surgem principalmente em meio à espontaneidade e à informalidade” (2010:88), elementos característicos dessa produção amadora que, portanto, se torna crucial às forças produtivas do mercado. Estamos falando, então, que a espetacularização da vida ordinária dos indivíduos, que se faz através destas imagens amadoras, nessas narrativas íntimas que se dão a ver, se torna um elemento-chave para a dinâmica deste capitalismo imaterial. E é precisamente nessas formas de vida *singulares*, que através destas imagens e narrativas se experimentam e se inventam, que os poderes estão interessados e investem. Ao incorporar estas imagens, os poderes de mercado também estimulam e incitam sua produção.

Mas por que esta discussão interessa à nossa abordagem? Interessa na medida em que o documentário também se insere neste contexto de vidas que se experimentam e se criam através da experiência estética, em contato com as subjetividades reais e a vida ordinária no mundo. Se pensamos que o documentário é, tradicionalmente e potencialmente, também o lugar reservado a esta descoberta, experimentação e invenção de modos de vida singulares e de mundos através da experiência estética, o que resta, então, ao documentário como forma de resistência aos domínios do espetáculo (papel que Comolli lhe atribui) e aos poderes de captura e capitalização da vida? Estes filmes, que se distanciam da possibilidade do encontro com o outro, que se afastam das vidas singulares e das individualidades, que recaem sobre as vidas anônimas ou mesmo esvaziam a cena de qualquer ação humana, mantendo-a na invisibilidade do extracampo, poderiam estar apontando para uma maneira possível de resistir a essas forças dominantes e flexíveis em ação no capitalismo contemporâneo? Que regime de imagens e que experiência estética ainda se faz possível como potência não capturável pelos poderes de mercado e pela lógica espetacular? Se é a vida que se capitaliza através das imagens do espetáculo, retirá-la de cena ou do centro das atenções pode ser pensando como modo de responder ou de se contrapor ao regime de hipervisibilidade de corpos e subjetividades no capitalismo contemporâneo? Colocar o corpo em invisibilidade, tirar estas vidas do lugar de evidência, seria maneira de entrar em tensão com a lógica espetacular?

Até o momento neste capítulo, refletimos um pouco sobre a “cena do indivíduo” no contexto do capitalismo contemporâneo. Partiremos, agora, para uma reflexão sobre “o indivíduo em cena”. Como as estéticas e as narrativas audiovisuais respondem a este contexto de centralidade individual? Se pensamos que os filmes *Sábado à noite*, *Uma encruzilhada aprazível* e *Acidente* apresentam propostas estéticas e narrativas que respondem em contraponto a esta lógica espetacular dominante, na qual o indivíduo é jogado para o centro dos holofotes, nos parece ser importante refletirmos um pouco, primeiro, sobre a estética a que nos contrapomos. No próximo item, nos deteremos brevemente sobre isso que estamos entendendo por “estética do excesso”,

buscando delinear alguns de seus principais aspectos, a partir de um diálogo com Linda Williams (1991) e Mariana Baltar (2013). Falaremos também sobre o conceito de “vococentrismo” no cinema, tal como pensado por Michel Chion. Se as narrativas do excesso nos ajudam a pensar sobre a centralidade que o corpo e as singularidades individuais adquirem a partir de uma ênfase nas sensações na lógica espetacular, o vococentrismo traz uma importante contribuição para pensarmos a centralidade da voz no cinema clássico-narrativo. Vejamos como isso acontece mais detalhadamente a seguir.

2.3 O indivíduo na cena “cheia”:

Os excessos do corpo e a centralidade do personagem no cinema

Como vimos argumentando, o modelo neoliberal é fortemente marcado por uma ênfase na centralidade do indivíduo e da esfera privada, em detrimento da esfera pública. Esta centralidade, como vimos, se reflete também na lógica espetacular. Assistimos hoje, no contexto do capitalismo avançado, ao “show do eu” (Sibilia, 2008). Retomamos aqui nosso argumento central de que as narrativas audiovisuais que trazemos para este debate se constituem e fazem sentido como respostas estéticas a este contexto em que predomina uma “moral do excesso” como parte da lógica espetacular da visibilidade. Identificamos, em diálogo com Mariana Baltar (2013), duas tendências estéticas que se constituem como possíveis respostas (entre outras) a esta moral. Nos deteremos agora, brevemente, sobre a tendência estética que tende a uma *adesão* a esta moral, que aqui nomeamos por “estética do excesso”. Embora esta não seja a tendência estética do nosso interesse direto, entendemos que, se nosso *corpus* se constitui em contraponto ou crítica ao excesso e às estratégias espetaculares de visibilidade, compreender a dinâmica das estéticas que aderem a esta lógica se faz necessário. Afinal, para falar de um “contraponto”, é importante explicitar a que este contraponto se faz enquanto tal.

Para as narrativas de adesão à moral do excesso, a figura humana é especialmente central e o corpo ocupa um lugar altamente privilegiado em cena. É através deste privilégio do corpo em cena que se busca a mobilização e o engajamento emotivo e sensorial do espectador, estimulando também em seu corpo sensações semelhantes àquelas experimentadas pelos corpos dos personagens nos filmes. É por este motivo que os gêneros cinematográficos ou narrativas audiovisuais características do excesso – o melodrama, o horror e a pornografia – são também denominados “gêneros do corpo”. Cabe aqui recuperarmos algumas características importantes desses gêneros para melhor compreendermos os elementos em jogo quando nos referimos a uma estética do excesso. É importante frisar novamente que, embora o excesso seja uma marca estilística característica desses gêneros, ele não se restringe a este universo, exibindo suas marcas ao ser apropriado de diversas maneiras por narrativas audiovisuais de naturezas diversas. Mariana Baltar (2007, 2014) teoriza sobre a apropriação da linguagem do melodrama pelo documentário, por exemplo. Em artigo em que discute as duas principais tendências estéticas que, a seu ver, estariam operando como formas de resposta à “moral do espetáculo” e ao já mencionado “paradigma das sensações”, Baltar tece sua argumentação a partir da análise de dois documentários brasileiros recentes: *Elena* (Petra Costa, 2012) e *A falta que me faz* (Marília Rocha, 2009). Para a autora, o primeiro seria exemplo de uma forma de incorporação das estratégias narrativas dos

excessos, em especial às pertencentes ao imaginário melodramático, como forma de *adesão* a esta tendência. Já o filme de Marília Rocha, mais afeito a uma narrativa de distanciamento e de contenção diante da realidade retratada, faria usos pontuais de formas de narrar também pertencentes a este universo do melodrama (que, para a autora, funcionariam como espécies de “*inserts*” ao longo do filme), sem, no entanto, aderir completamente a ele, mas, antes, o tensionando. Segundo Baltar, dentre as principais estratégias da estética dos excessos de que estes filmes lançam mão estaria principalmente o uso reiterado do *close-up* de rostos (principalmente no filme de Petra) e de partes do corpo (o uso pontual que Marília Rocha faz de imagens *still* dos corpos tatuados das meninas de Curralinho, em Minas Gerais). Tanto o filme de Petra quanto o de Marília tematizam universos da intimidade e das paixões femininas, criando estratégias de aproximação e de cumplicidade do espectador com estes universos através do que a autora denomina “pactos de intimidade”. Tanto na adesão às estratégias narrativas dos excessos quanto em seu uso pontual mais “afetivo”, como forma de tensionamento de uma narrativa que se mantém no limite da contenção, haveria uma busca de mobilização e de envolvimento do espectador que recorreria às sensações e à emoção:

Em ambos os filmes, há um convite endereçado ao nosso olhar sensível e ao nosso sentimento, convite feito a nossa pele para fluir no que em um filme é uma clara narrativa de excesso e em outro, são *inserts* afetivos em meio à convivência singular que não se pretende totalizante ou estritamente representacional. (2014:62)

Em ambos os filmes, o engajamento sensorial e emotivo do espectador estaria relacionado a este “pacto” que faz com que ele se sinta também “íntimo” e cúmplice da realidade dos personagens, tendo acesso a seu cotidiano e sua intimidade, e estabelecendo com eles “vínculos afetivos e emotivos organizados em torno das noções de cotidiano, esfera privada, intimidade”.

É notável também o apelo sensacionalista de tendência melodramática presente ainda no telejornalismo *mainstream* de modo geral, que frequentemente se vale do recurso ao *zoom* no rosto para buscar as lágrimas do entrevistado vítima de alguma tragédia, sobrepondo à imagem uma trilha musical que enfatiza o drama. O recurso ao *close-up* no rosto seria, pois, um dos traços mais reconhecidamente característicos de uma estética dos excessos, ressaltando a individualidade e a centralidade da figura humana em cena. A norte-americana Linda Williams (1991), uma das primeiras a teorizar sobre esses gêneros do corpo, dirá tratarem-se de “gêneros grotescos de excessos corpóreos”, ou de “espetáculos centrados na exposição grotesca do corpo humano”. Esses gêneros teriam por princípio o poder da excitação, para o qual o sexo, a violência e a emoção são elementos privilegiados e fundamentais. Comum aos três gêneros principais do excesso estaria, em primeiro lugar, a exposição espetacular de um corpo tomado por uma emoção ou sensação

intensa. Para Williams, o maior apelo sensacional, o clímax e o êxtase que o corpo espetacular pode apresentar em cada um desses gêneros seria na exposição do orgasmo pornográfico, na apresentação da violência aterrorizante e, finalmente, na exibição do choro de um corpo melodramático em sofrimento. O foco de tais situações estaria na exposição explícita do êxtase vivido por estes corpos, caracterizado por um certo descontrole ou espasmo experimentados em situações de prazer sexual, eventos envolvendo medo e pânico, ou, ainda, em contextos de angústia e sofrimento profundos, de acordo com a especificidade de cada gênero. Visualmente, é interessante pensar, como ressalta a autora, que a cada uma dessas situações de fisicalidade características a estes gêneros haveria um fluido corporal correspondente: sêmen, sangue, lágrimas. O que fica evidente nessas narrativas, e que mais interessa à nossa reflexão, é a centralidade e a importância que o corpo individual dos personagens adquire em campo, marcando fortemente as imagens.

Não só as imagens, como também o som nas narrativas do excesso (e no cinema clássico hegemônico de modo geral) tende a girar em torno da figura humana. Sobre isso, vale recuperar algumas noções interessantes sobre teoria do cinema a partir do pensamento de Michel Chion. Em *A voz no cinema*, Chion (1999) parte do conceito de “vococentrismo” para pensar as relações entre voz e imagem nos filmes. Este seria o conceito que, para ele, nos permitiria pensar que não há uma “banda sonora” (“*there is no soundtrack*”) unívoca e independente das imagens, e sim constantes, particulares e sutis relações entre imagens e sons, estes também de naturezas diversas (que não podem, portanto, ser agrupados numa mesma categoria indistinta da “banda sonora”). O vococentrismo é definido por Chion a partir da percepção humana, do entendimento de que nossa audição seria “naturalmente” mais voltada para perceber, localizar e decodificar a voz, destacando-a dos demais sons ao nosso redor. Essa explicação se aplicaria também ao cinema, principalmente o de narrativa clássica, altamente centrado em torno do diálogo e da narração verbal. Esta percepção que tende a isolar a voz do restante dos sons seria

um reflexo tão natural que tudo, no cinema clássico, implicitamente se mobiliza para favorecer a voz e o texto que ela carrega, de modo a oferecê-lo ao espectador em uma bandeja de prata. O nível e a presença de voz têm de ser artificialmente aumentados em relação aos outros sons, a fim de compensar pela ausência de pontos de referência que em condições normais nos permitem isolar a voz de sons do ambiente. (...) As normas técnicas e estéticas do cinema clássico foram implicitamente calculadas para privilegiar a voz e a inteligibilidade do diálogo¹⁷. (CHION, 1999:5-6, tradução nossa)

¹⁷ No original: “This is such a natural reflex that everything is mobilized implicitly, in the classical cinema, to favor the voice and the text it carries, and to offer it to the spectator in a silver platter. The level and presence of the voice have to be artificially enhanced over other sounds, in order to compensate for the absence of the landmarks that in live binaural conditions allow us to isolate the voice from ambient sounds. (...) The technical and aesthetic norms of classic cinema were implicitly calculated to privilege the voice and the intelligibility of dialogue.”

Chion coloca que o papel destacado atribuído à voz dentro do som no cinema clássico é equivalente ao papel que teria a figura humana na ordem das imagens. É a partir do corpo humano que o espaço se organiza na constituição da mise-en-scène cinematográfica, que a imagem é pensada e os planos são elaborados. Tudo gira em torno do corpo, da presença humana e da ação dos personagens em cena. O corpo humano, como bem lembra o autor, é a medida que serve de referência na definição da escala de planos dos enquadramentos de câmera no cinema: do *close-up* no rosto, passando pelo primeiro plano, plano médio, plano americano - enquadrando o corpo a partir dos joelhos -, e assim por diante, até atingirmos o plano geral do corpo inteiro inserido no espaço amplo. Não por acaso, Hitchcock elaborava seus planos sempre a partir da presença do rosto, para ele necessariamente o primeiro elemento para o qual o espectador olharia. O rosto humano, aos nossos olhos (igualmente humanos), não constitui uma imagem qualquer, assim como a voz também não seria por nós percebida como um som qualquer. O cinema clássico narrativo, portanto, reproduziria os valores altamente “antropocêntricos” da nossa percepção, cuja atenção estaria fortemente voltada para a presença humana, resultando na constante centralidade desta nos filmes produzidos neste contexto hegemônico. Esta grandiloquência e centralidade que ganha o humano neste cinema se justifica também pelo fato de lhe ser característico a narrativa dramática e a consequente busca por identificação do espectador com os personagens e sua fruição na trama.

Assim como os “fluidos” característicos a cada um dos gêneros do corpo, típicos da estética do excesso, constituem “emanações corpóreas” visualmente importantes para a afirmação do êxtase, a voz figura como emanação sonora também fundamental. Emanação sonora deste corpo central a essas narrativas, verificamos que o vococentrismo de que fala Chion também se aplica como dado fundamental à tendência estética dos excessos. No entanto, é curioso pensar que, no caso desses gêneros do corpo, a centralidade da voz, principalmente nos momentos em que o corpo atinge o êxtase, não se faz atrelada aos sentidos linguísticos da articulação verbal, e sim como componente sonoro que corrobora para a intensificação das sensações corpóreas na forma de gemidos de prazer, gritos de horror e o choro convulsivo da emoção. Os sentidos não seriam dados pela palavra, mas, antes, pela explicitação das sensações de êxtase, para as quais esses gemidos, gritos e choros se tornam elementos constitutivos fundamentais. Corpo e voz, portanto, são explorados esteticamente por esses gêneros e a eles se tornam artifícios centrais. Na base dessa exposição explícita e “grotesca” de corpos estaria a mobilização do corpo e das emoções do espectador, levado a experimentar, mesmo que involuntariamente, sensações e emoções semelhantes ou muito próximas àquelas vividas pelos protagonistas em cena. Comolli diz que a experiência do dispositivo-cinema na sala escura leva o cine-espectador a aceitar “a restrição de

certa paralisia corporal, em que a motricidade e a mobilidade atuam apenas por procuração”, sendo “o corpo filmado delegado do corpo do espectador” (2008:188). Para Williams (1991), seria precisamente por possuírem este “poder mimético sobre os corpos” que estes gêneros seriam levados a ser considerados como culturalmente inferiores e excessivos, repousando também nesta capacidade de mobilizar o espectador o parâmetro para avaliar o seu sucesso. Seguindo este preceito, Mariana Baltar dirá que “uma boa pornografia me afeta, me mexe, me faz mexer” (2013B:1). No entanto, o apelo excessivo endereçado às sensações do corpo e às emoções, de forma que somos induzidos ao envolvimento de maneira involuntária por essas narrativas do excesso, leva a uma crítica sobre a tendência manipuladora destes gêneros, principalmente no que diz respeito à forma como estes gêneros tradicionalmente costumam retratar a mulher (como objeto na pornografia, como o corpo a sofrer a violência no terror, como aquela que sofre e chora no melodrama). Devido a este delicado lugar em que a mulher é tradicionalmente colocada nessas narrativas, estes três gêneros (*genres*) cinematográficos evocam uma complexa discussão teórica ligada a questões de gênero (*gender*), que não cabe trazeremos para este trabalho. Importante para nossa reflexão é termos em mente a centralidade que a figura humana adquire para esta corrente estética. Centralidade esta que se traduz principalmente por uma colocação do corpo em visibilidade. Ocupando o centro do quadro, esta figura humana em destaque, cujo rosto é geralmente enfatizado, tende também a se constituir como um personagem bem delimitado e individualizado, como uma figura singular.

Neste item procurei descrever brevemente aquilo que estamos entendendo quando falamos no excesso como um conceito estético, ou em “narrativas do excesso”, esta que se constitui com espécie de “tradução estética” da centralidade do corpo e do indivíduo no contexto espetacular do capitalismo contemporâneo. É importante sempre deixar claro ao longo deste trabalho que estamos buscando delinear um contexto e uma lógica dominantes a partir das quais os filmes que aqui analisaremos se constituem e fazem sentido, ainda que para negá-la e dela se afastar. O “vazio” e o “silêncio” que constatamos nos três filmes que compõem nosso *corpus* só podem ser assim compreendidos e sentidos se em algum outro lugar houver o “cheio” e o “barulho”. Afinal, que vazio seria este que constatamos? Os filmes são vazios de quê? Assim sendo, se fez necessário identificarmos e explicitarmos os lugares estéticos que esses “cheios”, esse “barulho”, esse *excesso*, enfim, habita, para que possamos melhor entender o lugar de onde nossos filmes procuram falar, em contraponto a eles. Antes de partirmos para a análise das discretas e silenciosas “falas” de *Uma encruzilhada aprazível*, *Sábado à noite*, e *Acidente*, procuro trazer uma breve reflexão sobre algumas características que envolvem pensar o silêncio e o vazio nessas possíveis “narrativas da contenção” (ou da “redução”, da “rarefação”, do “mínimo”, da “poesia pequena”). Narrativas estas

perpassadas por uma “poética do vazio”. Trata-se da cena esvaziada, não mais tomada pela centralidade do indivíduo, das singularidades e pela hipervisibilidade dos corpos, estes que, agora, passam a ocupar também os espaços invisíveis do extracampo. Assim, as singularidades tendem a ceder lugar à figura do anônimo numa cena em que os espaços vazios, como veremos, *excedem* a narrativa. Veremos, pois, como estes vazios nos filmes são, de certa maneira, também excessivos.

2.4 O indivíduo sai de cena:

O vazio que excede a narrativa

Mas digam-me: se não há ninguém, como pode alguém contar esta história? Mas isto não é uma história, amigos. Não existe história onde nada acontece. É uma coisa que não é uma história talvez não precise de alguém para conta-la. Talvez ela se conte sozinha.

Mas contar o que, se não há o que contar? Então está certo: se não há o que contar, não se conta. Ou então se conta o que não há para contar.

- Sérgio Sant'anna, "Conto (não conto)"

O vazio como excesso da narrativa

“No fundo da imagem há árvores, e elas são agitadas pelo vento”. O célebre comentário de George Méliès sobre *O lanche do bebê*, um dos filmes exibidos na primeira projeção dos Irmãos Lumière no “*Gran Café*” parisiense em 1895, já revelava o potencial do cinema em provocar um olhar cuja atenção não se voltasse somente para a centralidade da ação humana em cena, mas para os pequenos detalhes dos espaços e do entorno, àquilo que na imagem estivesse relegado a segundo plano em relação a uma figura central em destaque. Ainda assim, o olhar em questão era do espectador (e não do filme) e, no caso, de um espectador bastante especial. Ainda que o entorno estivesse ali, se movimentando e evidenciando seu potencial de se sobrepor à narrativa, clamando atenção para si, o foco daquelas primeiras imagens do real já se voltava mesmo para a presença e a ação humana em cena. Este famoso episódio é retomado por Ismail Xavier (2005) ao falar sobre a especificidade do cinema, que foi justamente o que tanto encantou Méliès naquela primeira projeção cinematográfica pública: a possibilidade de captura e de reprodução do instante em movimento. Méliès estaria mais interessado naquele detalhe que compunha o fundo e o canto da imagem do que na ação humana centralizada na cena, percebendo, assim, “o que não estava atrelado ao encadeamento das ações, ao pequeno teatro da família à mesa.” Para Xavier, a base do cinema de narrativa clássica se estrutura nessa

possibilidade de manter a atenção concentrada no encadeamento dramático, nas ações e reações, de modo a prender o espectador neste nível da experiência, tornando seletiva, interessada, a percepção da imagem, de modo a eliminar os seus “excessos” (o que não é funcional). (...) No clássico, os procedimentos e os olhares se subordinam ao drama; é um cinema “orientado para a personagem” (expressão de David Bordwell) que procura prender o olhar a motivos que têm o drama como centro e impedem que o espectador perceba que “as folhas se movem” (2005:194, grifos meus).

Nesta perspectiva, a da narrativa clássica, o que estaria sendo considerado “excessivo” seria tudo aquilo que não diz respeito aos fatos narrados, tudo que não estaria diretamente relacionado à ação dos personagens e que seria sem importância para a narrativa: as folhas se movendo no fundo da imagem. Nesta perspectiva, aquilo que não está subordinado à narração, o que não nos informa sobre a história que se pretende contar, tudo que não “se orienta para a personagem”, estaria sobrando. Se olharmos por esta perspectiva, de alguma maneira podemos pensar que a verdadeira “estética do excesso” estaria nos filmes que trazemos para nossa análise, estes que investem numa dilatação do tempo, na desdramatização da cena, em um olhar atento aos micro-movimentos banais do cotidiano, que *excedem* a ação de personagens e a história a ser contada. Tratam-se de narrativas que retiram a ação e os acontecimentos de cena. Retira até mesmo os personagens de cena. O que permanece em campo agora parece ser somente estes “movimentos das folhas”, a passagem do tempo, os eventos desimportantes do cotidiano, que nada pretendem informar ou propriamente narrar (*storytelling*).

Xavier fala ainda de uma “tensão entre a sucessão horizontal da narrativa e a experiência (vertical, pontual, poética) do olhar face ao instante” (2005:194). Tensão entre o plástico e o narrativo que o cinema moderno viria evocar em filmes como *O eclipse* (Michelangelo Antonini, 1962) que, em dado momento, apresenta uma câmera que se perde dos protagonistas para explorar, autonomamente, os espaços vazios da cidade, antes subordinados à narrativa, relegados apenas à função de cenário, de pano de fundo para o desenrolar da trama no cinema clássico. Neste filme moderno, em seus momentos finais, o espaço deixa de estar submetido à trama para ganhar autonomia (sendo assim, em relação ao cinema clássico, à função narrativa, um espaço “excessivo”). Suspende-se, assim, o fluxo narrativo e abre-se para a possibilidade de fixar-se no instante (no que é “fugaz e se eclipsa”, como nos diz Xavier), para a percepção do todo da imagem nesses espaços esvaziados de narrativa. Falamos, portanto, de um vazio “excessivo”, vazio que “excede” a narrativa. Vazio de um espaço que deixa de existir apenas como um “palco” para a ação dramática. Pensamos nestes vazios a partir desta noção de que eles correspondem a esta ideia de uma *suspensão no fluxo da narrativa* e abrem-se para uma *fixação e exploração da força do instante na imagem*, uma “atenção ao pormenor”, ao detalhe. Atenção à especificidade da imagem-som, que significaria pensar o cinema em sua fotogenia, para além do todo (horizontal) da narrativa (a existência de uma fábula e sua forma de ser contada). O vazio sempre fala de uma *ausência*, ele não pode ser sentido enquanto vazio se não for assim. Pensamos que a ausência que os vazios nos filmes que trazemos para análise evoca é uma ausência da narrativa, esta que sempre gira em torno do drama de personagens. Ausência de drama e ausência de personagens nesses “vazios excessivos”.

Ismail Xavier recorre ao trabalho de Jaques Aumont, quem, fazendo uma relação entre cinema e pintura que vai além da mera citação, fala de uma imagem “que pensa e se pensa como imagem, capaz de produzir pensamentos que nenhum discurso antes delas articulou” (Xavier, 2005:196), uma “imagem-pensamento”. Para Aumont e outros teóricos (como Raymond Bellour e Philippe Dubois), que pensam o cinema a partir de sua especificidade plástica, a questão das texturas possíveis da imagem (e do som) são fundamentais. Tal dimensão me parece ter se tornado fundamental também para um certo tipo de cinema (ao qual este *corpus* parece pertencer) que se pensa como imagem e som e busca explorar estas potencialidades que lhes são específicas. Xavier fala ainda que o surgimento do vídeo (e do *homevideo*) dá ensejo a uma nova experiência espectral, permitindo uma relação mais prolongada com a imagem, uma nova percepção do tempo, a possibilidade de uma “suspensão do fluxo” (mesmo diante de imagens de um filme clássico-narrativo), uma “atenção reiterada ao que não é a transparência do narrativo”, para que as imagens-sons possam ser percebidos de outra maneira, em sua opacidade, como produto do dispositivo fílmico e do trabalho do realizador. Ele cita o trabalho de Laura Mulvey, que argumenta que esta relação pode se dar não somente com o cinema moderno e experimental mas também com o cinema clássico, “cujas imagens disponíveis para manipulação perderiam a fluência e a transparência para se adensarem em novas relações” (Xavier, 2005:198). Para Xavier, “(...) qualquer cinema, por sua força do dispositivo de base, tem sua percepção alterada quando novas formas de produção técnica e de exibição da imagem provocam mutações, tornando opaco o que se fez como transparência” (2005:199). Xavier menciona também o conhecido ensaio de Roland Barthes (1984, texto original de 1970) sobre análise fílmica, “O terceiro sentido”, em que ele fala desse tipo de experiência espectral como uma “forma alternativa de atenção ao fragmento, leitura oblíqua da cena que recupera o que está lá como ‘excesso’ na imagem” (2005:198). Estamos falando, pois, não mais dos *excessos na narrativa* (como parte integrante dela), de uma “estética do excesso”, mas sim daquilo que excede a própria narrativa. Esta experiência de que fala Barthes instaura a possibilidade de atenção, então, aos entornos, aos pequenos detalhes do instante captado pela imagem, ao “movimento das folhas agitadas pelo vento”. Como estamos vendo, podemos pensar que no vazio dos filmes há um excesso, algo que “sobra”, que não pode ser contido pela narrativa. Por esta perspectiva, que parte do cinema clássico para pensar como “excesso” tudo aquilo que estaria para além da função narrativa, os excessos da pornografia, do melodrama e do terror seriam apenas uma forma de intensificação de elementos já presentes nas convenções deste cinema narrativo (e não propriamente “excessos”). Intensificação de fórmulas e estratégias narrativas e estéticas já existentes neste cinema, voltadas para formas de engajamento e efeitos de identificação do espectador com a diegese. Temos, portanto, os excessos (intensificações)

na narrativa, bem como os vazios excessivos que dela escapam (se situando fora da narrativa). Também o vazio pode ser visto como um excesso, só que de outra ordem, bastante diferente. Isso posto, para evitarmos incorrer em confusões categóricas quanto à noção de “excesso” na perspectiva que adotamos neste trabalho, nos restringiremos a pensar o excesso como um componente da narrativa, um conceito relacionado às fórmulas exageradas dos gêneros do corpo. Excesso como intensificação, como o lugar do “cheio”, em que a cena está preenchida de ação, de emoção, de histórias e, principalmente, de corpos e de personagens que se voltam para a mobilização das sensações do espectador. Estética do excesso relacionada à moral do espetáculo e à lógica das sensações, tal como teoriza Mariana Baltar (segundo vimos anteriormente). E quando estes referidos elementos estão *ausentes* do campo, quando estão *faltando*, quando saem de cena e cedem lugar para uma *autonomia dos espaços*, uma atenção aos entornos em seus mínimos detalhes banais e aos efeitos de fotogenia da imagem, destituindo a presença humana de importância hierarquicamente superior em relação aos demais elementos em cena, trataremos este como o lugar do “vazio”. Cenas esvaziadas das “poéticas do vazio” que aqui analisaremos.

Da autonomia dos espaços no cinema moderno

Assim como Ismail Xavier, em artigo recente, Camila Vieira da Silva (2013) também recorre à misteriosa retirada da protagonista Vittoria (Monica Vitti) de cena em *O eclipse*, de Antonioni, para indagar sobre a possibilidade de se pensar sobre uma “estética do desaparecimento” como resposta estética do cinema frente ao contexto contemporâneo do elogio da visibilidade, da cultura do excesso e da hiper-exposição. A autora propõe a invisibilidade e a desaparecimento de personagens em cena como “possibilidade de praticar outro modo de viver, que não significa um refúgio, um abrigo ou um desinteresse pelo mundo, mas a busca por outro caminho diante da experiência do presente” (2013:1). Vieira recorre ao pensamento de Deleuze sobre a imagem-tempo para falar sobre a desdramatização e a perda do protagonismo das personagens, que se tornam, antes, espectadores e observadores da paisagem, neste e em outros filmes de Antonioni (como *A aventura* e *A noite*). Se a presença da personagem de Vittoria em cena já se fazia de maneira contida, rarefeita e descentralizada, o ápice de tal descentramento se dá com sua saída definitiva de cena nos últimos minutos do filme: “a figura de Vittoria desaparece e o que fica é a paisagem. Como se a personagem precisasse seguir seu rumo no fora-de-campo, fora de uma moldura que a coloque sob a vigilância do olhar do espectador. (...) Ela simplesmente sai de quadro” (idem:3-4). Para Vieira, tal desaparecimento da personagem num espaço do extracampo, longe do olhar vigilante do espectador e distante da própria condição de observadora

em que estava colocada no filme, é uma maneira de tensionar a dimensão da visibilidade e da vigilância, explorando as potências do invisível, daquilo que sempre à imagem falta (a imagem é sempre também uma revelação daquilo que ela oculta): “a partir da constituição de um fora-de-campo, este invisível resiste de modo ambíguo como um rastro no visível.” (idem:5)

Esta autonomia dos espaços que Camila Vieira evidencia no filme de Antonioni nos indica que as questões de que estamos tratando nestes documentários contemporâneos não são novas. Elas já se faziam presentes no cinema moderno do pós-guerra, que se constitui, em grande medida, em resposta crítica e em contraponto às estratégias de transparência e de naturalismo do cinema clássico. Em outras palavras, as estratégias de esvaziamento da cena e de concessão de autonomia aos espaços já se faziam desde o cinema moderno, também a partir de uma perspectiva do contraponto (em relação ao cinema clássico). Ou seja, não nos parece ser possível pensar o cinema moderno sem considerar o cinema clássico, a que ele responde, critica, desconstrói. Assim como não nos parece ser possível também pensar uma “estética/poética do vazio” no cinema contemporâneo sem considerar em relação a que noção de “cheio” este vazio assim se constitui. Percebemos que os documentários que aqui discutimos bebem não somente na fonte do cinema moderno do pós-guerra, como também nas estratégias poéticas de abstração e no formalismo inaugurados pelo cinema de vanguarda modernista francês da década de 1920. O cinema do nórdico Joris Ivens, por exemplo, que, no final da década de 1920, realizou documentários de teor altamente poético¹⁸, fortemente influenciado pelas vanguardas, é uma referência assumida para Ruy Vasconcelos na realização de *Uma encruzilhada aprazível*. Embora reconhecemos que há uma genealogia a ser traçada em torno disso que estamos nomeando por uma “poética do vazio” no documentário contemporâneo, neste trabalho não será possível desenvolver estes aspectos. Nos limitaremos, pois, ao recorte aqui assumido de pensar os filmes como produtos de um contexto mais amplo, que diz respeito ao capitalismo contemporâneo e à lógica espetacular.

“Ropografia”, ou a escritura da trivialidade

Aquilo que excede a narrativa, que diz respeito a esses “entornos”, aos espaços que estão nos arredores da ação humana quando esta ocupa o centro (da imagem, das atenções), as pequenas coisas destituídas de importância para esta cena das narrativas clássicas: é disso que trata o conceito de “ropografia” (*rhopography*). Ainda não encontramos uma tradução adequada para o termo, mas

¹⁸ Dentre seus documentários poéticos mais conhecidos está o filme *De Brug* (*A ponte*, de 1928) e *Regen* (*Chuva*, de 1929). Nestes dois filmes uma retratação dos espaços (e dos efeitos da chuva, no caso de *Regen*) se sobrepõe à presença de personagens.

sua origem está na raiz “rhopos”, que em grego designa os objetos triviais e mundanos do cotidiano, as pequenas coisas tidas como de pouca importância ou valor. A ropografia seria a escritura das pequenas coisas, uma narrativa (ou “desnarrativa”) da trivialidade, do banal, do cotidiano e do comum. Ela se opõe à “megalografia”, a narrativa da importância, da singularidade, do drama e da grandiosidade. Norman Bryson (1990) adere ao termo ao analisar a pintura de natureza morta (*still life painting*), cuja característica mais marcante é a eliminação da figura humana de cena. Mas não apenas isso. Segundo o autor, a pintura de natureza morta, que traz para o centro da imagem a vida inanimada dos objetos (geralmente frutas, alimentos, utensílios domésticos, flores) elimina não somente o sujeito como também “os valores que a presença humana impõe ao mundo” (BRYSON, 1990:60, tradução minha), principalmente através da *abolição da narrativa*. Os valores que a narrativa impõe são os do drama e da singularidade, das vidas que têm algo para contar. A lógica da narrativa seria a da descontinuidade, da mudança de estados pelos quais um personagem passa, de deslocamentos e eventos no fluxo narrativo. Enquanto se narra, há ação: coisas acontecem. Mas na pintura de natureza morta nada acontece, nada muda, não há narrativa, crise, nem drama. Não se busca aqui o “instante prenhe”, aquele capaz de realizar a síntese de um grande evento, tão almejado pela pintura histórica (*history painting*). A vida humana ausente do centro do quadro (fora de campo) que a pintura de natureza morta evoca, com suas frutas (entre outros alimentos) e seus utensílios de cozinha, se mantém no nível material mais básico e primitivo da sobrevivência, restrita ao ato de comer e beber, em que todos os seres se igualam:

A natureza morta não se impressiona com as categorias de realização, grandeza ou singularidade. O sujeito humano que ela propõe e assume é anônimo e criatural, destituído de esplendor e de singularidade. Todos os humanos devem comer, até mesmo os “grandes” e “importantes”; há aqui um nivelamento da humanidade, uma aspiração de humildade diante de um fato irreduzível da vida, a fome. (Idem, p. 61, tradução¹⁹ nossa).

A pintura de natureza morta, com sua “ropografia da trivialidade doméstica da cozinha”, coloca em xeque a hierarquia de valores do que é considerado importante e digno de atenção, direcionando o olhar, o foco, para aquilo que normalmente não se percebe, o que fica relegado a um borrão da visão periférica. A ropografia provoca o deslocamento da centralidade das coisas “importantes” (do ponto de vista narrativo e antropocêntrico) para as coisas que estão às margens, no entorno. Ela confere visibilidade ao invisível, foco ao desfocado, grandeza à pequenez, centralidade ao marginal. Desestabiliza, inverte e questiona valores de importância ao deslocar do

¹⁹ No original: “Still life is unimpressed by the categories of achievement, grandeur or the unique. The human subject that it proposes and assumes is anonymous and creatural, cut off from splendor and from singularity. All men must eat, even the great; there is a leveling of humanity, a humbling of aspiration before an irreducible fact of life, hunger.”

centro a figura humana e suspender suas narrativas. Este conceito, que Norman Brysson aplica para suas análises da pintura de natureza morta, nos parece ser apropriado e útil para nossa reflexão sobre o tipo de escritura que se realiza em *Sábado à noite*, *Uma encruzilhada aprazível* e *Acidente*: uma escritura da trivialidade cotidiana. Nela, a figura humana deixa de ocupar o centro das atenções, deslocando-se para lugares periféricos do campo ou, ainda, tornando-se invisível no extracampo.

Cotidiano sem intimidade

Se é verdade que a trivialidade do cotidiano se apresenta como elemento constituinte também dos três filmes que aqui trago para análise, eles já não me parecem aderir à mesma estratégia de que fala Baltar (sobre *Elena* e *A fala que me faz*) no que diz respeito à centralidade do corpo em ação na cena e no recurso aos referidos “pactos de intimidade” do espectador com os personagens. A começar pelo fato de que não podemos definir claramente quais seriam os personagens desses filmes. A esfera do privado, do indivíduo e da intimidade não fazem parte da mirada principal que os motiva. Embora existam, são raríssimos e bastante pontuais os momentos em que estes filmes se inserem na cena privada da intimidade dos lares das pessoas filmadas. Em *Acidente*, esta cena do privado se faz um pouco mais presente (em quatro ocasiões) do que em *Sábado à noite* e em *Uma encruzilhada aprazível* (que só possuem, cada um, uma única cena no interior de um lar). A maioria das tomadas são feitas em ambientes públicos e externos. Há um investimento no cotidiano e na banalidade da vida ordinária, mas trata-se, sobretudo, de um olhar determinado pelos espaços, um olhar que se volta para as localidades, a cidade, seja ela Fortaleza, uma das vinte cidadezinhas do interior de Minas, ou ainda uma encruzilhada perdida no distrito de Aprazível, no sertão cearense. Cidades e localidades das quais fazem parte evidentemente as pessoas. No entanto, essas pessoas tendem a não ser tão individualizadas, marcadas e destacadas dessas paisagens a que pertencem. Os corpos que se mostram nos espaços não se constituem como figuras contra um pano de fundo, que estaria meramente a serviço de suas ações. O corpo e a voz não são, aqui, os elementos centrais a partir dos quais o espaço e os demais elementos em cena tendem a se organizar.

Por outro lado, há algo nesses filmes que faz com que eles sejam altamente sensoriais, mas esta sensorialidade não passa pela exploração de um corpo em cena, como no caso das sensações ligadas às estratégias do excesso. Na “poética do vazio” que aqui nos interessa investigar, esta presença do corpo não é central e se faz na impessoalidade e no anonimato de personagens destituídos de grandes conflitos, personagens discretos, de poucas falas e de gestos contidos,

características que vão ao encontro de uma perspectiva não antropocêntrica de mundo, como sugere Denilson Lopes, ao se referir a uma “poética da contenção e da rarefação” no cinema:

(...) Há uma postura não metafísica e que pensa a vida na materialidade dos *espaços, corpos e objetos que transitam em pé de igualdade* para além do Humanismo antropocêntrico, [recolocando] questões ainda atuais: como deixar que os objetos falem? Como os objetos podem ser personagens? O que é essa busca liminar de ver um mundo não a partir do olhar humano além da desconstrução do Humanismo? O que é estar num mundo em que o homem não ocupa uma posição central? O que é viver num mundo em que espaços não são uma projeção de nossa interioridade e as coisas não são apenas utensílios que usamos, ou seja, que espaços e objetos se tornam realmente distintos, autônomos?” (2012:116)

Poéticas do vazio no documentário

Parece-nos claro que um certo cinema contemporâneo, em que incluo a seleção de filmes reunidos neste trabalho, vem tentando dialogar com aquele tipo de experiência do espectador de que fala Ismail, promovendo um olhar cuja atenção se volta para os detalhes, as texturas e as durações das imagens-sons apresentadas de maneira fragmentada. Dos efeitos performáticos daquele que anos após aquela primeira exibição pública no *Gran Café* viria a se constituir como outro marco inaugural – *Nanook, o esquimó* (Robert Flaherty, 1922) -, passando por aquele que se sabe submetido ao olhar atento de uma câmera no Cinema Direto norte-americano; e principalmente a partir da exploração das potências poéticas e fabulatórias do falso no Cinema Verdade de Jean Rouch, o documentário, de modo geral, vem servindo de fértil arena para a invenção de singularidades e para os processos de subjetivação marcados pelo encontro do filme com pessoas reais no mundo. De modo geral, podemos constatar uma tendência à presença marcante de personagens no recente *boom* do documentário brasileiro contemporâneo, a partir da virada do milênio, abrindo caminho, inclusive, para um certo “cacoete e automatismo da entrevista” como estratégia de abordagem, conforme a constatação crítica de Jean-Claude Bernardet (2003). Como venho enfatizando, esta presença marcante de personagens em cena, que tende a uma potencialização das singularidades individuais daqueles que cedem suas imagens aos filmes, não se confirma no caso das três obras que analisarei a seguir, que se inserem dentro do que vem se configurando como outra maneira de abordar o universo do “outro” no documentário brasileiro nos últimos anos, possivelmente como reação às formas mais recorrentes de mostra-lo. A cena se esvazia, retirando-se o sujeito do centro das atenções. No lugar do singular, sobressai-se o anônimo, sujeito que habita os espaços do campo discretamente, sem causar alarde. Num movimento contrário à tradição de girar em torno de personagens, neste cinema o indivíduo perde esta centralidade que desde sempre a arte cinematográfica, em particular o cinema clássico

narrativo, e também, de modo geral, o documentário, lhe concedeu. Como já vimos, a narrativa clássica e o cinema de gênero vinculado à estética do excesso é fortemente marcada pela presença de personagens protagonistas através dos quais se busca a identificação e o engajamento do espectador. Podemos dizer, grosso modo, que a estética dominante do excesso é mais caracteristicamente antropocêntrica, num movimento individualizante de exaltação da presença do personagem em cena, enquanto esta que denomino “poética do vazio” é marcada por uma perspectiva não antropocêntrica. Mas, afinal, por que falar em “poética” e não em “estética do vazio”?

Logo de saída, uma característica que chama atenção nos três filmes em questão é o investimento formal na superfície do imediatamente visível. Não se trata de um realismo, mas de uma concentração na forma, na plasticidade dos elementos em jogo, nas cores, texturas, movimentos, luzes, sons, na imanência da matéria. Como viemos discutindo, trata-se de um olhar que se deixa seduzir por aqueles entornos que tanto fascinaram Méliès na primeira projeção cinematográfica da história, aqueles aspectos que dizem respeito à fotogenia da imagem. Trata-se de uma contemplação, de um olhar que observa a uma certa distância, de modo a não se implicar, não produzir um embate com os eventos reais do mundo. No entanto, é preciso deixar claro que não se trata de buscar um realismo pois, apesar de os realizadores não se implicarem na cena, não se lançarem no encontro com as alteridades retratadas (com exceção, talvez, de Cao Guimarães e Pablo Lobato em algumas passagens de *Acidente*, em que as pessoas falam para a câmera), não produzirem, enfim, uma “fricção com o real”, nas palavras de Comolli (2008). Não se trata de um realismo na medida em que este olhar que observa não se quer de modo algum isento, não se quer como a “mosca na parede” do Cinema Direto de Drew, Leacock, Pennebaker ou os irmãos Maysles. Trata-se de um olhar atento ao próprio olhar que, de diversas maneiras, chama atenção para a mediação, para as bordas do quadro, para o enquadramento e os modos de composição, para a opacidade da imagem. A mediação se evidencia a todo momento nestes filmes, seja chamando atenção para o invisível do extracampo, ou seja, para aquilo que a imagem não *enquadra*, seja através de uma composição altamente sofisticada em termos formais, que enfatiza o olhar que compõe ou que causa algum estranhamento por ser pouco convencional, seja ainda assumindo-se como *filtro*, *transformando a paisagem* por efeitos de fotografia (imagem desfocada, “suja”, subexposta, granulada, etc.). Mais do que observar e contemplar, portanto, trata-se, antes, de “*poetizar o real*”, como sugere Rafael de Almeida Borges (2013), ao tratar do cinema de Cao Guimarães. Estamos, portanto, lidando com uma estética que “poetiza”, que transforma o mundo em poesia. Isso é bastante evidente em *Acidente*, que parte de um poema para compor suas imagens. Mas acredito que se aplique a *Sábado à noite* e a *Uma encruzilhada aprazível* também,

cada qual a seu modo e com suas potências particulares. Se, para além de uma disciplina ou “teoria da versificação” (conforme o dicionário “Novo Aurélio”) a palavra “poética” pode ser usada para designar um ato poético em si, a “arte de fazer versos”, temos aqui, distantes do universo das letras, a arte de fazer versos em imagens e sons, transformando poeticamente as paisagens e os espaços do real. Poesia silenciosa do vazio. “Poéticas do vazio”.

Do silêncio

A questão do vazio que diz respeito aos espaços e também à um investimento na dilatação da duração do tempo, marcados principalmente pela atitude contemplativa que ao mesmo tempo “poetiza” aquilo que contempla, vem também acompanhada do *silêncio* (entendido aqui principalmente como ausência da fala, do verbal). A presença muito pequena da fala nos filmes parece ser um aspecto importante nessas “desnarrativas²⁰” nas quais nos deteremos. A fala, quando há nesses filmes, na maioria das vezes surge como mais um elemento estético, e não semântico, em sua fisicalidade sonora, na forma de ruídos, murmúrios, balbucios de uma fala pouco compreensível, que se desloca do centro para também ocupar uma zona mais periférica do som no filme. A fala passa a ser o pano de fundo, o ruído que não se escuta bem, o som ambiente que não se destaca dos demais. Isso fica claro, por exemplo, num filme como *Sábado à noite*. A voz é o burburinho de fundo em sequências como a da rodoviária e do bar. As pessoas em cena quase nunca estão próximas o suficiente para ouvirmos o que elas dizem. Estão distantes tanto na imagem quanto no som, nesses filmes que muitas vezes tendem à invisibilidade do corpo e também a uma inaudibilidade da voz. Quando há fala nos filmes, na maioria das vezes não se entende ou não se ouve bem o que é dito. E quando se entende, não há muita relevância nessas falas. O significado do que é dito importa menos aqui do que a sonoridade que a voz produz. Essa voz como sonoridade é trabalhada principalmente no filme de Ruy Vasconcelos, nas entradas e saídas de vozes que surgem como que “trazidas pelo vento”, ou na fala do único personagem que surge ao final do filme (Benedito Gomes), que vai se transformando em pura sonoridade, como que uma música, quando duplicada e sobreposta a si mesma, embolando-se. É claro que há exceções para esta tendência a um apagamento da voz nos filmes, e isso fica por conta principalmente das falas dos personagens-relâmpago²¹ de *Acidente*. O afastamento da palavra está

²⁰ Adoto o termo aqui de maneira informal, entre aspas, embora tenha consciência de sua complexidade e de seu uso por Pasolini e por pesquisadores como André Parente (2000). Neste trabalho, no entanto, não será possível um aprofundamento neste conceito.

²¹ Me refiro à curta permanência desses personagens pontuais no filme.

intimamente associada à rarefação do personagem nesses filmes. Não há personagens e, portanto, não há quem fale. Os silêncios e os vazios, sempre pensados a partir de uma ausência da figura humana na abordagem que aqui adotamos, se constituem, portanto, como marcas estéticas dos três filmes que analisaremos no próximo capítulo.

* * *

Neste segundo capítulo falamos da centralidade que o indivíduo e as esferas da vida privada adquirem na modernidade, com a consolidação do capitalismo industrial e a configuração das sociedades disciplinares. Tratamos, primeiramente, desta “cena do indivíduo”, procurando identificar os processos que o levaram a ocupar este lugar de importância. Neste contexto primeiro do capitalismo industrial, as instituições, tais como a família, a fábrica, a igreja, a escola, o manicômio e a prisão, funcionam como instâncias dos poderes disciplinares, atuando na normatização das subjetividades individuais. Vimos, em diálogo com o pensamento de Foucault, que os poderes não são repressivos e sim produtivos, incitando os indivíduos a constituírem *discursos sobre si* através de práticas confessionais. Tais discursos servem a uma “vontade de saber” dos poderes, que aprimoram suas técnicas de controle disciplinar a partir dessas formas de saber (poder epistemológico). Neste contexto, os indivíduos se isolam dentro das “paredes” das instituições e dos lares (também uma instituição no seio da família burguesa), e a prática da leitura individualizada de livros, bem como a escrita de diários e cartas íntimas (discursos confessionais sobre si), se populariza. Nessas práticas narrativas autobiográficas as subjetividades se inventavam e se experimentavam em segredo, longe dos olhares alheios. Vimos que este ambiente propicia a emergência de uma *subjetividade interiorizada*, “introduzida”, voltada para si.

No item seguinte, falamos das transformações que a subjetividade sofre na passagem da disciplina para o controle do poder biopolítico no capitalismo pós-industrial contemporâneo. No regime neoliberal, os poderes atuam menos pela modelagem normativa e mais através de forças de modulação, que demandam que os indivíduos sejam *gestores criativos e singulares de si mesmos*. Falamos que esses modos de vida que se auto-inventam passam a constituir a própria matéria prima (imaterial) das forças produtivas do mercado. Neste novo contexto, atravessado também por uma intensificação da lógica de visibilidade espetacular, as narrativas de si saem do papel e passam a habitar os espaços públicos das imagens amadoras midiáticas, que, por sua vez, são incorporadas pelas grandes empresas, num processo de captura e capitalização desses modos de vida. Assim, o consumidor deixa de ser um receptor passivo para se tornar colaborador das empresas na produção de imagens. As subjetividades, como vimos, se criam e se experimentam, agora, nesses processos de

visibilidade, tornando-se “alterdirigidas”. A intimidade e a vida ordinária saem da esfera privada e se espetacularizam.

Após esta breve apresentação de uma cena moderna e contemporânea do indivíduo, em que procuramos evidenciar os processos através dos quais o individualismo se intensifica e as esferas da vida privada se expandem e transbordam, sufocando as esferas públicas, passamos, em seguida, para uma reflexão sobre o “indivíduo em cena”. Ou seja, passamos a pensar nos modos como esta centralidade do indivíduo e da vida privada que se espetaculariza se traduz esteticamente. Em outras palavras, como este indivíduo ocupa a cena das narrativas audiovisuais que aqui nos interessam pensar? Retomando nossa premissa básica de que os três filmes que aqui analisaremos operam como *respostas estéticas em contraponto à lógica espetacular da hipervisibilidade e à moral do excesso e das sensações*, enquanto haveria outra tendência estética que responderia em *adesão às estratégias do excesso* apresentamos, primeiro, em linhas gerais, as principais características desta última: a “estética do excesso”, ou o excesso como um conceito estético com o qual as narrativas audiovisuais podem dialogar. Abordamos, neste item, os gêneros do corpo no cinema: o melodrama, o terror e a pornografia como os representantes característicos do excesso enquanto tendência estética. Falamos também do “vococentrismo” como conceito interessante para uma reflexão sobre a centralidade da voz no cinema de narrativa clássica. Lançamos, assim, as bases para uma compreensão dos padrões estéticos e dos procedimentos narrativos aos quais nosso *corpus* parece se contrapor, uma vez que não nos parece ser possível pensar no diálogo em contraponto sem um entendimento daquilo que se nega, se tensiona nos filmes que trazemos para análise.

Por fim, concluímos este capítulo com uma também breve reflexão sobre a tendência estética aos quais os filmes aqui reunidos se filiariam. Nossa aproximação a esta tendência se faz de maneira notadamente ensaística, estabelecendo um diálogo com autores diversos por nossa conta e intuição. Procuramos, assim, especificar de que tratam essas “poéticas do vazio” que assim livremente nomeamos. Tratam-se de narrativas em que a figura do personagem está rarefeita ou mesmo ausente, fora de cena ou às margens do quadro. Para esta reflexão, trazemos um entendimento do vazio da cena como aquilo que excede a narrativa. Vazios excessivos que dão margem a uma percepção do instante e da totalidade da imagem e dos espaços, para além da presença central de um personagem que faz com que tudo seja subordinado à narrativa. Falamos da autonomia dos espaços e esboçamos sua possível genealogia a partir do cinema moderno. Trouxemos também a noção de “ropografia” como um conceito frutífero para pensarmos a questão de um foco na trivialidade do cotidiano nesses três filmes. Mencionamos também os silêncios, entendidos aqui por ausência da voz e principalmente da fala, como característica marcante dos

filmes. Encerramos com uma justificativa do que nos faz pensar que estes filmes se constituem como possíveis “poéticas do vazio”, a partir de um entendimento de que eles não só contemplam e observam os objetos do mundo à distância, mas, antes, “poetizam o real”, transformando poeticamente os espaços e as paisagens, cada qual a seu modo, sem a busca por uma isenção. A seguir, no capítulo final, partimos, enfim, para nossas análises de *Uma encruzilhada aprazível*, *Acidente* e *Sábado à noite*, na esperança de que a abordagem e o recorte teórico que elegemos e procuramos desenvolver até este momento tenham sido adequados e façam jus aos filmes, e não o contrário. Em outras palavras, não queremos fazer com que os objetos se adequem aos conceitos, mas com que os conceitos sejam adequados aos objetos.

Capítulo 3 – POÉTICAS DO VAZIO

A mãe reparou que o menino
gostava mais do vazio
do que do cheio.
Falava que os vazios são maiores
e até infinitos.

- Manoel de Barros

Chegamos, enfim, àquilo que motivou toda nossa reflexão neste trabalho: os filmes. *Uma encruzilhada aprazível* (Ruy Vasconcelos, 2007), *Acidente* (Cao Guimarães e pablo Lobato, 2005) e *Sábado à noite* (Ivo Lopes Araújo, 2007). Três documentários brasileiros contemporâneos, produzidos com recursos do Ministério da Cultura, através do programa Doctv. Filmes que foram destinados para veiculação nos canais de televisão públicos brasileiros, gerando a possibilidade, portanto, de que fossem vistos por milhões de telespectadores de todas as partes do país. Não nos parece ser pouco para estes filmes de estilo nada convencional, que provavelmente teriam sido vistos por uma plateia reduzida se tivessem sido restritos apenas às salas de cinema, seja nos festivais ou em eventuais rápidas passagens por poucas salas do circuito comercial. Parece-nos significativo que estes filmes tenham sido pensados para exibição na televisão, esta que, como já mencionamos, a partir da década de 1950, instalou-se nos lares corroborando para o isolamento dos indivíduos e a “privatização móvel” de que nos fala Raymond Williams (1974). A televisão seria, talvez, um dos mais poderosos agentes a serviço do espetáculo. É Comolli (2008) quem nos lembra, “não se escapa à televisão”. Agente de um “delírio pan-óptico dos senhores”, a TV instaura uma espécie de “telerrealidade” através da qual tudo se torna visível. Com a proliferação dos *reality shows*, as câmeras múltiplas de vigilância invadem também os lares e “filmam exatamente aquilo que sua presença produz”. Também a televisão invade e revela as intimidades individuais: “O interior. A casa, o estúdio, o *loft*, o apartamento, o quarto, os banheiros: ‘em casa’, na intimidade, há a televisão. É isto que a televisão nos repete, é isto que ela nos inculca: não se escapa à televisão” (2008: 199). Para Comolli, o desejo delirante de visibilidade e a telerrealidade que a televisão instaura “abole o fora-de-campo”. Isso faz com que “na televisão reste apenas campo: visível. Fora-de-campo proibido” (idem). Neste contexto, o autor atribui ao cinema, e ao documentário em particular, um papel de resistência: “se há alguma coisa sobre o cinema – e antes de tudo sobre o documentário – a ser ensinada atualmente, é justamente isto: que ele se destaca do fundo dessa espécie de *totalitarismo televisual*, ao qual ele tenta desesperadamente

resistir, opor as lógicas e a moral do cinema.” (COMOLLI, 2008: 199). Aderimos, pois, ao pensamento de Comolli quando pensamos que estes filmes, de alguma maneira, se lançam neste mundo tomado pela lógica da hipervisibilidade espetacular para negar seus princípios de “tudo mostrar”. Com modéstia, sem causar alarde, em seus silêncios, estes três filmes ocupam os espaços já dominados da “telerrealidade espetacular”. Se lançam na realidade da televisão buscando, por alguns instantes, dotá-la de uma “falta necessária” (um vazio, uma ausência, uma lacuna) que, paradoxalmente, lhe falta: a invisibilidade do fora-de-campo.

Mas, diante da telerrealidade, é preciso cautela, uma vez que “não se filma nem se olha impunemente”, como nos diz ainda Comolli. “Filmar mobiliza poderes”, o contato com o outro “não economiza posições de poder e relações de força” (2008:339). Na “relação em tomada direta com os corpos reais”, o cineasta “se vê obrigado a pensar a relação desses corpos uma vez filmados com aqueles que serão seus espectadores”, residindo aí o “justo perigo”, o “necessário risco que há em filmar” (2008:202). O surgimento dos *reality shows* no final dos anos 1990, que abre caminho para a constituição da referida “telerrealidade”, leva também ao nascimento de um novo tipo de espectador, que “perde a inocência”: “o ver não é mais inocente, ele mesmo não é mais invisível, inconsciente, “natural”, “automático”. Inocência esta que, para Comolli, sempre foi falsa, imaginária, e que o cinema (ou um certo cinema) sempre tratou de recusar e de nos lembrar, parafraseando Fritz Lang, que “não há bom lugar no cinema”. Lugar de confortável passividade e alienação no qual o antigo espectador, desejava da ilusão das representações, ainda podia se refugiar. Tal inocência já não é mais possível para o novo espectador, que se percebe implicado, passa a ter “uma consciência do funcionamento do seu próprio olhar, do papel ativo de seu lugar”. Sabe que sua posição ligada ao “ver” também implica um poder, um “poder-saber”, que a telerrealidade nos apresenta como “recompensa pelo deleite com o controle exercido sobre o corpo do outro”. Enquanto para o documentário esta consciência do poder de mostrar e de dar a ver o outro, o corpo do outro, seria justamente o que possibilitaria tensionar e desestabilizar tais lugares de saber-poder durante a relação, o engajamento e os embates com o mundo filmado, no caso da “telerrealidade”, este poder é incentivado a se exercer (exercício de um poder) sem parcimônias e sem abalos do lugar daquele que o ocupa. Poder voyeurístico cínico que o espetáculo entrega sem ressalvas ao espectador “como gentil vício a ser experimentado, irresistível, divertido, fascinante: ao mesmo tempo excesso de ver e abuso de ver” (2008:200-201). Há portanto, sempre uma violência implicada no gesto de filmar o outro. Apresentar este “outro” com parcimônia seria uma solução?

Talvez nos enganemos quando pensamos que estes três filmes não abrangem um tema, não narram coisa alguma. É André Parente quem nos fala que, salvo raras exceções, *todo cinema é narrativo*. O problema estaria em considerar a narratividade ligada a processos linguísticos, e não a processos imagético-sonoros, que constituiriam, afinal, a especificidade do cinema:

A oposição narrativo/não-narrativo (...) é um falso problema. (...) O cinema, qualquer que seja ele, não tem natureza linguística, mas propriamente imagética. A imagem cinematográfica não se opõe à narração, ou seja, àquela que a reduz a processos linguísticos. (...) Para compreender melhor o cinema experimental, o cinema direto e o cinema disnarrativo, devemos abandonar as falsas oposições – cinema do sentido/cinema da forma ou do significante. (PARENTE, 2000:13-14)

Para Parente, considerar a narrativa ligada a processos linguísticos (influenciada pela teoria semiológica do cinema na década de 1970) faz com que ela se aplique somente ao cinema dito “clássico narrativo”, que se apoia fortemente no texto, na palavra escrita, na influência literária. Se consideramos a narrativa cinematográfica em sua especificidade audiovisual não linguística, descobriremos como cada obra cinematográfica, ao seu modo, narra ao compor com imagens e sons. O distanciamento que os três filmes que aqui reunimos trazem em relação ao verbal, seus silêncios, já parecem querer nos “dizer” que eles exigirão de nós outras maneiras de compreendê-los. A maneira como eles se concentram naquilo que excede a narrativa, exaltando uma autonomia dos espaços para além do fluxo da ação, também nos deixa claro o desafio. De que maneira estes filmes significam (ou não)? Como entendê-los para além de uma significação linguística? Como traduzir suas imagens e sons, sua poesia muda, em palavras? Como falar da experiência estética que eles nos proporcionam?

Neste capítulo realizamos um difícil (porém prazeroso) corpo-a-corpo com os três filmes que trazemos para este debate. “Difícil” na medida em que se tratam de filmes complexos, talvez justamente por fugirem à significação, por serem literais demais na imanência do mundo e da imagem, como nos revela a seguinte passagem de uma correspondência nossa com Ruy Vasconcelos:

Havia naquele momento uma necessidade de dessignificar. De retirar as coisas do registro da significação. De deixá-las pelo que são: soltas, pairando, um tanto avulsas no espaço. Sem sentido, mas, por isso mesmo, testemunhas brutais, em uma direção mais histórica e, por isso mesmo, paradoxal, tensa. (...) Então, a tarefa era a de afastar-se sobretudo da informação. Da reportagem televisiva. E, no lugar disso, uma insistência com a concretude do mundo e o esvaziamento do sentido. Uma espécie de apego ao significante, como se a carnadura das coisas pudesse nos prevenir contra a solução fácil: arredondar um filme a partir de uma teleologia, de uma hermenêutica, de uma ideia ou tese excessivamente pré-concebidas.²²

²² As citações não referenciadas referem-se a correspondências por email ou a material encontrado em buscas na internet.

Há uma dificuldade quando se quer “interpretar” estes filmes, pois, numa espécie de “rebeldia”, eles não se colocam no lugar da fácil captura, codificação e domesticação. Não são dados aos princípios da hermenêutica. Muitas vezes temos a impressão de que, em suas opacidades, no mutismo que estes filmes apresentam, é a própria figura do espectador que se busca eliminar, como sugere Susan Sontag:

O silêncio é uma metáfora para uma visão aseada, não-interferente, apropriada a obras de arte que são indiferentes antes de serem vistas, invioláveis em sua integridade essencial pelo escrutínio humano. O espectador se aproximaria da arte como o faz de uma paisagem. Uma paisagem não exige sua “compreensão”, suas imputações de significado, suas angústias e suas simpatias; ao contrário, requer sua ausência, solicita que ele não acrescente nada a *isso*. A contemplação, do ponto de vista estrito, acarreta o auto-esquecimento por parte do espectador: um objeto digno de contemplação é aquele que, com efeito, *elimina o sujeito que o percebe*. A uma tal plenitude ideal a que o público nada pode acrescentar, análoga à relação estética com a natureza, aspira grande parcela da arte contemporânea - através de várias estratégias de brandura, redução, desindividualização, alogacidade (1987:23, grifos nossos.)

Como analisa-los então? Foi preciso descobrir nos próprios filmes os métodos de análise possíveis que cada um, em sua singularidade, trazia (ou não). Buscamos compreender o que cada obra nos exigia, como uma demanda que partisse do filme. Em alguns casos fomos mais bem sucedidos do que em outros. Procuramos, assim, nos sensibilizar diante de cada filme, habitá-los e deixar com que eles nos habitassem. Foi preciso aprender a escutar seus delicados silêncios, enxergar aquilo que eles trazem de invisível, tatear suas superfícies opacas. Nos dar a sentir os discretos universos sensoriais mínimos que neles vibram. Em cada uma destas análises, arriscamos o diálogo com um autor diferente. Em *Uma encruzilhada aprazível*, nos filiamos fortemente ao pensamento de Comolli (2008) e lançamos um olhar para os espaços do extracampo que o filme, com suas ausências em força centrípeta, nos aponta. Em *Acidente*, entramos em contato com o universo “tátil” do pensamento de Laura Marks (2002) para pensar uma possível “visualidade háptica” presente neste filme de Cao Guimarães e Pablo Lobato. Encerramos nossas análises em diálogo próximo ao pensamento de Giorgio Agamben (2007) sobre as potências de criação latentes no paradigmático conto “Bartleby, o escrivão”, de Herman Melville, a partir do qual pensamos as “potências do vazio” em *Sábado à noite*. Em todas as nossas abordagens analíticas, procuramos nos orientar sempre a partir da questão que desde o início nos preocupou: como se dá a relação entre corpos e espaços nos filmes? Como o outro é retratado? Onde está o indivíduo? Há personagens? Por este enfoque nos modos como a figura humana se faz presente (ou ausente) nestas obras, procuramos nos ater à nossa hipótese inicial, buscando identificar de que modo e até que ponto, através destas presenças e ausências, as “poéticas do vazio” que estes filmes tecem de fato podem ser entendidas como respostas em contraponto à moral do excesso e à lógica espetacular, estas tão fortemente marcadas por um foco no indivíduo.

3.1 Uma aprazível “coleção de paisagens” (análise em fragmentos)

1. *Uma encruzilhada aprazível*. O título fala de um lugar em que caminhos se cruzam. Que encruzilhada seria esta? Que mundos estariam ali se cruzando? Ou seriam só duas estradas? Os primeiros planos do filme de Ruy Vasconcelos ocorrem em um cemitério. O primeiro plano de abertura, longo plano geral revelando uma paisagem campestre, nos introduz a um lugar. Naquela primeira imagem muda, os muros do cemitério já podem ser avistados por detrás dos arbustos, embora ainda não de maneira claramente identificável. Após esta introdução, que se faz de modo bastante pontual e marcante, funcionando como espécie de epígrafe, pela duração do plano, pela ausência de som, e pelo *fade out* que o separa do que virá, o filme parece então, de fato, começar. A câmera na mão (na fotografia de Ivo Lopes Araújo e compartilhando de outros membros da mesma equipe de *Sábado à noite*²³) passeia lentamente por entre aqueles arbustos, ao entardecer, e o som ambiente agora se faz fortemente presente: ouvimos o barulho forte (beirando o hiper-realismo) de grilos e depois de um tempo o som de um automóvel passando em alta velocidade ao fundo já estabelece uma ambientação no extracampo que nos informa estarmos perto de uma estrada. A câmera se aproxima daquele muro branco, e o plano seguinte nos revela se tratar, enfim, de um cemitério. Temos agora, no terceiro plano, a primeira presença humana do filme: o *close* em uma pequena fotografia oval em preto e branco do rosto de um homem (figura 1). Imagem da imagem, quadro dentro do quadro. A câmera então se afasta da foto e nos revela tratar-se de um túmulo. O rosto jovem que vemos é de alguém que já morreu. Imagem fantasmagórica de uma ausência? De uma memória, talvez?



Figura 1 – *Uma encruzilhada aprazível*. A primeira imagem da figura humana em cena é a fotografia no túmulo de um homem que já morreu.

²³ A equipe contou também com Danilo Carvalho no som direto e na edição de som e com Fred Benevides na edição de imagem, ambos também integrantes da equipe de *Sábado à noite*.

A câmera continua seu passeio por entre os túmulos e a montagem insiste na reincidência de cruzes e lápides. As cruzes se apresentam em uma série de planos-detalhe de duração não muito estendida. Os planos, de modo geral neste filme, não são de duração tão longa. A montagem não chega a ser ágil, mas a dilatação do tempo não se faz na insistência da duração do plano, mas sim por uma sucessão de planos curtos que, em muitas sequências do filme filmam quase nada acontecer. Nesta primeira sequência, pedaços do cemitério nos são apresentados em pequenos fragmentos de planos muito próximos, de enquadramento fechado, quase todos de cruzes bastante rudimentares espalhadas entre plantas por onde também pastam alguns cabritos e vacas. Antes de pessoas, são os animais que aparecem em ação na cena. Se compararmos o modo como os animais são enquadrados com a abordagem que depois fica clara quando aparecem as primeiras figuras humanas em cena, verificamos que não há em relação ao corpo dos animais a mesma cautela e resguardo verificável quando se trata de colocar pessoas em cena. Os animais são enquadrados de corpo inteiro e podem ocupar toda a extensão do quadro, inclusive o centro, como é o caso dos dois primeiros bois que se encontram dentro do cemitério. O mesmo, de modo geral, não acontece quando se trata de enquadrar o corpo humano, como veremos adiante.

Após este primeiro passeio pelo cemitério, nos demoramos em algumas imagens da paisagem de um matagal alto e amarelado, bastante ressecado, por onde pasta um boiada, imagem que expressa a aridez do local. Por conta de um plano mais fechado nas folhas do mato que se movem criando ondulações no matagal seco, a presença do vento é identificável e ressaltada, bem como a textura das folhas que se movem. Neste plano, temos então a segunda incidência de uma figura humana em cena, que se faz através do uso da voz *over* de um senhor. Uma voz que adentra a paisagem, como que transportada pelo mesmo vento que agita aquele mato. Trata-se de um momento ainda inicial do filme, em que uma pequena sequência de planos de “fragmentos de paisagens” são justapostas a essas vozes, que inicialmente parecem não informar muito. Das quatro inserções sonoras que pontuam este momento, as duas primeiras são deste senhor, que nos revela que “alguém o havia chamado para cuidar de um terreno, já que lá não havia homens para trabalhar, e por isso ele teria vindo”. A segunda voz que pontua os fragmentos de paisagens é de uma mulher. Em um dos *inserts* sonoros de sua voz, ela apenas suspira (indício de uma abordagem da voz que não está interessada somente na palavra e na significação linguística). No segundo, suas palavras (assim como as do senhor) não são muito claras, mas ela parece dizer que “Aprazível é vizinho, fica a umas três léguas daqui”. Este momento da fala coincide com a apresentação de um pequeno vilarejo na imagem, que presume-se ser Aprazível. Nesta sequência de pequenos planos que compõe um painel fragmentário da paisagem local deste primeiro bloco – o bloco do cemitério e seu entorno -, o som tem papel fundamental de criar ambiência e dar unidade aos

fragmentos, pois há sempre presente uma camada sonora naturalista (e por vezes, como já mencionado, hiper-realista, dado o volume elevado) que, além dos ruídos da natureza (sobretudo o cantar de grilos), indica também a presença da estrada por perto, ainda não revelada na imagem. Neste painel fragmentado de paisagens (em que observa-se uma variação entre planos fechados e planos mais abertos que contextualizam melhor o local), a montagem nos indica também, na passagem de um plano para o outro, uma presença crescente de um fator humano ligado à modernidade e à tecnologia: do plano do campo vazio, agitado pelo vento, passamos a outro plano de uma paisagem natural em que um discreto moinho figura no canto direito do quadro, com sua roda também girando ao vento. Este plano é seguido de outro que revela a paisagem atravessada pelos fios de energia de um pequeno poste solitário que se encontra também no canto direito do quadro. Finalmente, passamos para um plano geral revelando uma grande rede de torres com vários cabos atravessados ocupando uma vasta área de montanhas verdes. Tal imagem, que indica a presença da tecnologia, da modernidade e de um não isolamento, contrasta com as primeiras imagens deste primeiro bloco, que nos revelam uma paisagem mais pitoresca e bucólica de um lugarejo pouco habitado, que o pequeno cemitério em meio ao matagal parece sugerir. Até agora a presença humana permanece escassa. Este primeiro bloco se conclui com o já mencionado plano geral de um pequeno vilarejo, imagem sobre a qual incide a voz *off* feminina da mulher que fala umas poucas palavras não muito compreensíveis. O som da buzina de um carro zunindo pela estrada, como se atravessando sonoramente aquela imagem, faz a passagem para o bloco seguinte.

Um primeiro ponto a ser destacado já nesta primeira sequência, e que pode ser verificado ao longo do filme, com algumas exceções, é a forma de abordar o humano – corpo e voz humanas. Nesta primeira sequência sequer há corpo em cena, a paisagem solitária em que nada acontece é o que predomina. Antes das pessoas, os espaços, que aqui parecem se apresentar como presenças em si, protagonistas, e não como meros cenários para a ação. Isto é, o espaço não se constitui como um fundo contra o qual uma figura (humana) deve se destacar para ocupar o centro da cena. Parece haver aqui uma economia em relação à presença humana em cena, em que os espaços parecem ganhar certa autonomia. Não por acaso, o título fala de um lugar, um espaço, esta “encruzilhada aprazível”. De certo, o adjetivo “aprazível” não designa somente o nome do distrito em que esta encruzilhada se encontra. Indica também, evidentemente, a relação afetiva de alguém com aquela localidade. No caso, possivelmente a do próprio realizador, para quem o local seria bastante conhecido e associado a uma memória afetiva de sua infância, parada obrigatória entre as idas e vindas de sua cidade natal a Fortaleza (conforme nos revela o projeto de pré-produção elaborado para o DocTV, a que tive acesso). O que busco argumentar aqui é que, nos três filmes em questão, o que está em jogo, o que se estabelece, é uma relação mais direta (do realizador, do filme, da

câmera, do olhar) com os espaços, as paisagens, os lugares, a materialidade das coisas. Fazem parte destes espaços as pessoas, a materialidade de seus corpos, mas elas não ganham centralidade, não roubam a cena, não são nomeadas. Estão simplesmente ali, vivenciando estes espaços e suas temporalidades. Nestes filmes não há lugar para o individual, mas para a cena compartilhada dos espaços, um “misturar-se à paisagem”. Por isso, nessas “narrativas do esvaziamento”, em que os espaços, como vimos, são “excessivos”, não há lugar para personagens, mas sim para um convívio nos espaços, um pertencimento às paisagens.

Voltemos ao primeiro bloco de *Uma encruzilhada aprazível*. O cemitério não é um lugar qualquer. Fisicamente, é o local onde literalmente os corpos se unem à terra, se tornam terra, se transformam em paisagem. Cemitério, lugar habitado por fantasmas, lugar que torna presente as ausências. Ausência também ressaltada por essas “vozes que o vento carrega”, que vem de lugar nenhum, e que também não falam coisa alguma. Vozes “ventantes”. A preocupação em tratar o humano como parte da paisagem, fazendo com ele não ganhe centralidade, não se destaque, não seja uma figura que contrasta com um fundo, faz parte mesmo do projeto estético deste filme. Isso fica claro no projeto, em que Ruy Vasconcelos explicita o desejo de tratar a voz como um elemento da paisagem: “a solução pensada aqui seria a da voz fazendo parte da paisagem. Encorpendo-a enquanto elemento físico tão óbvio: ondas de som propagando-se no ar. Graduando-se em timbres, da mesma forma que o relevo gradua-se por camadas geológicas.” (VASCONCELOS, projeto do filme, p. 7)²⁴. Tal intenção não se restringe à voz, se estendendo também à maneira de abordar o corpo humano em cena, com uma certa reserva. Assim como a paisagem, o corpo humano, que aqui pensamos que a esta paisagem se integra e se iguala, também é apresentado aos fragmentos (através de imagens parciais e recortes de corpo e voz), ou então de modo distanciado, muitas vezes de costas ou no canto da imagem, “mutilado” pelas bordas do quadro, como diria Comolli (2010). Segundo este autor, “a questão do corpo no cinema é inseparável da questão do quadro”, que “separa a natureza da arte”, e revela o artifício que consiste precisamente em enquadrar, em impor bordas e limites à visão e ao desejo “panóptico”, à “pulsão escópica” de tudo ver. Se enquadrar é sempre restringir o visível, ele é também “uma abertura, uma chamada ao não visível”, “um resto, um fora” que o “desdobra numa incerta zona de sombras” (COMOLLI, 2010:88-89). No entanto, a lógica de transparência que rege o espetáculo tende a naturalizar o quadro, a não dar a ver o trabalho e o artifício envolvido no ato de enquadrar o mundo. A lógica do espetáculo é a de tudo mostrar, de tudo tornar visível, de fazer com que a

²⁴ Nas citações retiradas dos projetos dos filmes respeitou-se o texto original dos autores, com suas palavras e expressões muitas vezes inventadas.

realidade da telas substitua a realidade do mundo, abolindo simbolicamente a possibilidade de existir um extracampo, esta zona de invisibilidade inseparável do campo. Mas, se as bordas do quadro cinematográfico funcionam como lâminas, cabe ao cinema cortar, “amputar” o mundo e os corpos filmados, “cortar o que se vê do que não se vê”. “Enquadrar é ser violento” (COMOLLI, 2010:88-89).

No projeto original do filme, Vasconcelos chega a explicitar sua intenção de manter, na esteira de Bresson, para quem “close-ups seriam rudes”, “uma espécie de pudor em relação à figura humana”: “Pensamos na opção de criar uma moldura de silêncios que reforce a fala. Mas esses silêncios também emolduram a *própria imagem do personagem, negando-a*. Tão só expondo-a quando rigorosamente necessária. Forma de não desgastá-la” (VASCONCELOS, projeto do filme, p.8, grifos meus). Sem contar com a imagem da fotografia do morto em sua lápide (a imagem de um corpo que *não está presente*), a primeira imagem de um corpo humano (de fato) presente em cena só aparecerá na sequência seguinte, a que nos introduz ao local da encruzilhada (o posto de gasolina e suas biroschas). Isso só ocorre aos seis minutos, passados mais de um décimo do filme²⁵ (figura 2). O momento coincide com a primeira inserção de uma trilha musical (*Baião para cordas*, de Ney Vasconcelos), uma música instrumental em que predomina o violino. Trata-se do primeiro plano deste novo bloco composto por uma nova geografia, esta da encruzilhada propriamente. Este é um dos planos mais longos do filme, com quase vinte segundos de duração. Porém, a incidência da música e a grande movimentação de veículos que cruzam e preenchem o quadro, como que em uma coreografia (Vasconcelos fala em “coreografias motorizadas” ao se referir a estas passagens), fazem com que esta duração mais extensa não seja percebida como tempo dilatado. A tomada é feita dentro de uma área coberta, espécie de varanda (parte que se encontra sombreada, em subexposição), da qual se vê a área externa da encruzilhada (parte mais visível, iluminada pela luz do dia). O enquadramento é bastante complexo, englobando as duas áreas (interna com sombra, mais próxima e externa com sol, mais distante), além de ser recortado internamente por uma série de pilastras mais à esquerda e uma parede mais à direita, formando quadros dentro do quadro (o que por si remete ao ato de enquadrar). Este procedimento de criar quadros dentro do quadro, recortando o plano por dentro, é recorrente como traço estilístico do filme, denotando uma ênfase no desejo de explicitar o enquadramento, de apresentar os recortes feitos a partir do olhar. Mostrando que só se pode mostrar a partir do corte, impondo limites. Neste plano, avista-se o entroncamento em que as estradas se cruzam (à esquerda do quadro, em

²⁵ Os filmes realizados pelo DocTV, como já mencionado, deveriam ter, segundo regulamento do programa, 52 minutos de duração.

profundidade), como também uma pequena área da cobertura amarela do posto de gasolina (no canto direito). A primeira figura humana que aparece no filme ocorre passados alguns segundos deste plano, na discreta entrada de um homem no canto direito do quadro, como nos mostra a figura 2. Seu corpo, uma silhueta sem rosto na contraluz, quase uma sombra, aparece em escala mínima dentro do plano mais aberto. Ele entra e sai de quadro rapidamente, permanecendo na invisibilidade do extracampo. Uma segunda figura masculina também entra e sai rapidamente em seguida. Podemos dizer que este plano é, de certo modo, habitado internamente, dentro do próprio campo, pela invisibilidade (mais característica do extracampo) em sua porção sombreada. Ou seja, há, já em campo, uma zona de sombreamento que revela um limite da visão. Além disso, trata-se de um plano de movimento centrífugo, tendendo ao extracampo, dada a grande dinâmica de movimentação interna de veículos que cruzam o quadro, entrando e saindo de campo. Por fim, as entradas e saídas discretas e rápidas de pessoas pelas bordas do quadro, no canto esquerdo, chamam atenção para sua dimensão cortante. Os corpos, por enquanto, não habitam um lugar de visibilidade em cena, parecendo “preferir” permanecer nas zonas invisíveis²⁶, seja na margem sombreada do campo, seja nas sombras do extracampo. A primeira entrada de uma figura humana em cena se faz, portanto, timidamente, com notória economia, sem chamar atenção. Mais triunfal, embora ainda muito distante, é a presença dos caminhões que cruzam o quadro, executando sua coreografia na encruzilhada.



Figura 2 – *Uma encruzilhada aprazível*. A primeira imagem de um corpo humano enquadrado no filme ocorre aos 6:16 minutos, somente na segunda sequência. O homem, que aparece em silhueta sub-exposta no canto direito de quadro, entra e sai de campo rapidamente.

Os planos que se seguem, ainda parte dessa “coreografia motorizada” musicada, são tomadas feitas de dentro das cabines de caminhões e ônibus, em que vemos a estrada através dos

²⁶ Me inspiro aqui na análise que Comolli faz sobre os filmes de Pedro Costa que compõem a “trilogia do bairro de Fontainhas” (*Ossos, Na casa da Vanda e Juventude em marcha*).

para-brisas destes veículos. Estes planos são todos bastante fechados, nos revelando os corpos dos motoristas em pequenos fragmentos de seus braços no volante (figuras 3 e 4). Trata-se da segunda vez em que corpos filmados são mostrados no filme. Corpos em retalhos, apresentados em pequenas partes, cortadas pelos limites do quadro, que chamam atenção para suas “navalhas cortantes” ao não revelar o que fica de fora, principalmente as identidades. Nenhum rosto nos é revelado ainda.



Figuras 3 e 4 – *Uma encruzilhada aprazível*. Corpos em retalhos: somente as mãos dos motoristas nos são reveladas. Seus rostos e identidades permanecem invisíveis no extracampo.

Logo em seguida a essas tomadas de dentro das cabines, a câmera repousa sobre a imagem fixa (uma fotografia na lataria de um veículo) de outro rosto masculino (remetendo ao plano do retrato do homem no cemitério), aparentemente de um cantor de música sertaneja (figura 5). Imagem da imagem. Nela, o rosto, em plano próximo, aparece contra um fundo escuro. Um curioso feixe de luz o atravessa, dividindo-o ao meio, de modo que uma metade permanece no escuro, sombreada, enquanto a outra metade do rosto é iluminada. Dividida deste modo, entre o claro da luz que a ilumina e o escuro que a deixa com menor visibilidade, na sombra, a imagem deste rosto nos sugere uma síntese do gesto maior que o filme esboça no trato parcimonioso com relação à imagem do corpo humano, mantendo-o no limite entre o visível e o invisível.



Figura 5 – *Uma encruzilhada aprazível*. A segunda imagem de um rosto humano no filme também é feita a partir de uma imagem fixa, uma fotografia. O efeito de luz e sombra dividindo o rosto parece sugerir o movimento de revelar e esconder a figura humana como traço estético do filme.

Transcorridos 8:30 minutos de filme, temos a terceira vez em que um corpo humano (sem ser imagem de uma fotografia) aparece em cena (figura 6). Trata-se de um plano médio em que duas cadeiras de ferro branco estão postas lado a lado, vistas por trás. Sentado na cadeira da direita está um homem de camisa laranja que avistamos de costas, com a cabeça virada para o lado direito, fitando algo no extracampo. Também relacionado ao extracampo, temos a presença sonora do trânsito de veículos pelo local (trata-se de um posto de gasolina). Mal consegue-se distinguir o perfil do homem por detrás da estrutura metálica da cadeira. Aqui, novamente, a visibilidade do corpo é limitada.



Figura 6 – *Uma encruzilhada aprazível*. A terceira vez em que um corpo humano aparece em cena é de costas, por detrás da estrutura metálica da cadeira que bloqueia ainda mais sua imagem já parcial. Após algumas tomadas o homem sai de cena e as cadeiras permanecem em campo, vazias.

Nesta sequência ocorre uma curiosa mudança no estilo da edição, que se faz notar por uma adesão momentânea a uma montagem paralela, como se algo ali houvesse para ser contado dentro dos moldes de um cinema de narrativa clássica. Este paralelismo se estabelece entre as tomadas do homem sentado na cadeira fitando algo fora de campo e um plano mostrando um grupo de urubus comendo uma carniça na beira da estrada (novamente a presença da morte como também de animais em cena), como se aquela fosse a visão do homem. Após algumas tomadas estabelecendo este paralelismo, o homem sai de campo pela direita do quadro, e o que nos resta nos planos seguintes deste bloco de imagens relativos à encruzilhada (ainda a segunda sequência espacial do filme) são tomadas diversas das duas cadeiras vazias, indicando, talvez, que o que há para ver não estaria exatamente ali, mas em algum lugar obscuro, não mostrável, invisível do extracampo. Um esvaziamento da cena e da possibilidade de tudo mostrar e de tudo ver.

Ressalto, portanto, minha afirmação de que está na base do projeto estético de *Uma encruzilhada aprazível* manter um certo distanciamento em relação à figura humana por parte do realizador, bem como também evitar sua exposição excessiva na imagem e no som. O corpo

humano como mais um elemento da paisagem, não como seu elemento central. Mantem-se uma distância suficiente que não permite que o indivíduo apareça, que uma individualidade surja na constituição de um personagem. Evita-se uma aproximação com os próprios corpos em cena, esquivando-se deles, apresentando-os de maneira discreta e parcial, muitas vezes fragmentária e, sobretudo, anônima, sem identidade (como os corpos dos motoristas que nos são apresentados nas tomadas das estradas feitas de dentro dos veículos). Se nas narrativas dos excessos a visibilidade do corpo é elemento-chave para a mobilização do engajamento sensório-sentimental do espectador, podemos dizer que aqui, nesta narrativa de “empobrecimento e redução”, busca-se uma certa invisibilidade do corpo, esquivando-se dele, mostrando-o com parcimônia, não se aproximando por demais, evitando apresentá-lo por inteiro e de modo centralizado no quadro, de modo a “não desgastar” esta imagem já tão onipresente e visada pelas telas espetaculares. Explora-se os limites da visibilidade e do mostrar na chamada constante ao extracampo como parte integrante e inevitável do campo e do ato de enquadrar. Isso se faz por procedimentos como a fragmentação do corpo, entradas e saídas deste em quadro, com predominância para sua permanência no extracampo, a exploração sonora de elementos do extracampo, a presença de quadros dentro do quadro e de imagens da imagem, bem como a exploração da invisibilidade trazida para dentro do próprio campo, com a ênfase em zonas de sombra ou de bloqueios na imagem (como a do homem sentado de costas, por exemplo). Se as imagens dos excessos ligadas à lógica do espetáculo buscam a centralidade e a onipresença do humano em cena, com ênfase na intimidade do indivíduo (lembramos dos “pactos de intimidade” que estas narrativas buscam estabelecer entre personagens e espectadores) e a exploração da visibilidade do corpo filmado, aqui já não há indivíduo nem intimidade, ao corpo humano é permitido sair de cena, permanecer nas sombras, fora do regime da visibilidade. Na invisibilidade também do anonimato, do corpo cujo rosto e a individualidade não nos é revelada, não é uma centralidade. Neste desvio de personagens, em que os espaços são privilegiados e ganham autonomia, transbordando e excedendo a narrativa (entendida aqui em termos clássicos), não só a figura humana se esvai como também a ação perde a centralidade. O esvaziamento da figura humana em cena vem necessariamente acompanhado de um *esvaziamento da ação*. Resta-nos a ação do vento, das “folhas (de um mato ressecado pela aridez da sêca) em movimento”, dos cabritos que por ali pastam. Ou dos urubus a atacar algum resto de animal na beira da estrada, em mais uma alusão à morte. Mas mesmo quando em cena, o corpo humano filmado não se revela por inteiro, esconde-se nos cantos do quadro, em suas sombras, por detrás de objetos. Ou é mantido a uma distância da câmera, ficando pequeno na proporção do enquadramento. Evidencia-se, assim, que mostrar é também esconder. Nem tudo é visível. O quadro não é capaz de tudo revelar, não atende aos “desejos panópticos do espetáculo” (nas

palavras de Comolli, 2008) de tudo ver. Ao contrário, quando se enquadra, revela-se que *algo sempre fica de fora*. É a este “resto que se exclui” da imagem que *Uma encruzilhada aprazível* nos atenta com sua parcimônia em mostrar.

2. Ao falar sobre o clássico exemplo do “modo de representação poético” no documentário, *Rain* (Joris Ivens, 1929), Bill Nichols diz que as imagens (e sons) do filme, em sua “perspectiva poética sobre o mundo histórico”, ao invés de contribuírem com informações sobre determinado argumento, traziam, antes um “sentimento ou impressão daquilo que seria uma chuva” (NICHOLS, 2010:1862, tradução minha). Assim parecem operar as imagens-sons em *Uma encruzilhada aprazível*. O clássico filme de Ivens é inclusive mencionado como importante referência para Ruy Vasconcelos no projeto do filme apresentado ao programa DocTV, em sua terceira edição. Esta encruzilhada - um entroncamento rodoviário, em que duas importantes rodovias cearenses se encontram, no distrito de Aprazível, no município de Sobral, Ceará -, seus entornos, paisagens, habitante e passantes se tornam matéria-prima para este quadro impressionista que se desenha. A fragmentação se faz soberana, como elemento constituinte do gesto que o filme opera. Tudo no filme parece de fato se apresentar em pequenos fragmentos, sejam eles imagéticos ou sonoros: paisagens e pessoas. Não há um tratamento destacado que privilegie a presença humana em relação aos espaços onde ela se faz, seja habitando estes espaços, seja transitando passageiramente por eles. Enquanto elementos da paisagem local nos são apresentados de maneira recortada nesses pequenos fragmentos, o tratamento sonoro que essas imagens recebem de certa maneira parece funcionar para criar uma certa unidade, uma vez que o barulho de carros zunindo por uma estrada é quase constante ao longo do filme. No entanto, o que esse som quase onipresente nos sugere é que o que há de constante é um fluxo do que é passageiro, transitório: a inconstância é a única constante. O filme é marcado pela presença do efêmero, por uma realidade fluida que não pode ser apreendida. Parece ser esse seu gesto, em sua “estética do fragmento”, do instante, do fugaz. Falar sobre o efêmero fazendo-o presente na própria forma do filme. Uma “poética do efêmero”, também poderíamos dizer. Isso fica claro como intenção no projeto original do filme:

Há uma lista de nomes quando o nome Aprazível nos vem à baila: *transitoriedade*, *transfugaridade*, *passagem*, *escala*, *degrau*, *elo*, *maginalinearidade*, *ângulo*, *vértice*, *intercepção*, *couto*, *ponto-de-apoio*, *agulha rodoviária*, *trevo*, *estação*, *parada*, *provisoriedade*, *pausa*, *suspensão*, *estância*, *intermitência*, *corredor*, *passadouro*, *entre*, *litote*, *intervalo*, *lapso*, *parêntese*, *descanso*, *trégua*, *silêncio*, *interrupção*, *ligadura*, *conexão*, *conjunção*, *lacuna*, *entreponto*, *nó*, *entreponto*, *trinco*, *entresseio*, *interligo*, *entrelinha*, *fissura*, *ínterim*, *entrecho*, *arranchamento*, *pernoite*, *acampo*. (VASCONCELOS, projeto *Uma encruzilhada aprazível*, p. 9, grifos meus)

Mas, para além das intenções do projeto, diante do filme realizado, não me parece ser por acaso, por exemplo, que o ponto de partida da narrativa seja justamente um cemitério, lugar em que a fugacidade e a transitoriedade da vida se afirma por excelência. De certa forma, com uma aparente aleatoriedade, ele parece querer tematizar poeticamente o inapreensível, no gesto da fragmentação. A fragmentação é a evidência de que não há totalidade a ser apreendida, há apenas o instante passageiro, pequeno, insignificante, fugaz. Este que já passou, e que a imagem trataria de captar. Instante que, assim como o homem morto na lápide, só existe enquanto imagem. Deste modo, o espaço é “recortado” em planos de duração não muito extensa, variando entre o detalhe e o plano-geral, que a montagem organiza criando uma espécie de “cartografia de fragmentos”. Temos assim, “recortes de paisagens” que parecem se dividir em alguns blocos com unidade interna, de acordo com os diferentes espaços que são privilegiados em cada momento do filme: cemitério, posto de gasolina (local da encruzilhada), usina “enigmática”, feira de roupas, posto de gasolina, casa de Benedito Gomes e arredores. Entremeando alguns desses blocos, que se fecham em pequenas unidades, há inserções de planos compostos de tomadas feitas de dentro de veículos (sobretudo caminhões e ônibus) que transitam nas estradas locais. Estas tomadas em movimento nas estradas também trazem a ideia da passagem, da velocidade, da transitoriedade, do fugaz. São momentos destacados das demais imagens pelo acompanhamento de uma trilha sonora composta por uma música orquestrada em que se destaca a sonoridade de violinos, que, em conjunto com as imagens (planos da estrada do ponto de vista do motorista, bem como fragmentos de seu corpo no interior do veículo), compõem uma espécie de “sinfonia das estradas”, ou “orquestra da transição”. Tais inserções, verdadeiras “coreografias motorizadas”, conforme descreve o realizador, funcionam como espécie de *leitmotif* no filme, fazendo a costura entre esses “blocos geográficos”, e sugerindo que espacialmente aquelas localidades estão todas margeadas pelas estradas que as atravessam. A estrada em si, embora “mais sugerida do que explicitada”, conforme nos diz a sinopse, parece constituir um importante “personagem” para o filme, conferindo certa unidade à cartografia fragmentária que a narrativa constrói. Personagem onipresente, apesar de sua presença se fazer predominantemente no extracampo, sugerida pelo som. Ela também parece carregar uma carga simbólica, representando a transitoriedade, a fugacidade, a velocidade, a ponte que conecta aquele sertão de paisagens híbridas à vida moderna das cidades (no caso, trata-se da estrada que conecta a região sertaneja à capital cearense, como nos informa o projeto). A estrada é o que traz o elemento modernizante àquele sertão não mais tão “arcaico” como uma ideia estereotipada de um “Brasil profundo” pode sugerir. Desse modo, a encruzilhada é o ponto de convergência entre diferentes mundos e diferentes tempos, em que o fluxo acelerado da modernidade vinda das cidades encontra e, de certa forma, “contamina” e altera uma localidade que de fato, apesar de híbrida,

ainda guarda aspectos de um modo de vida rural ligado ao trabalho artesanal e à vivência de um tempo mais dilatado, de que aquelas imagens fragmentárias da banalidade cotidiana, destituídas de ação, nos falam.

3. O que temos, afinal, no primeiro bloco introdutório de *Uma encruzilhada aprazível*, em que nada parece acontecer? O que teria morrido, na imagem sugestiva do cemitério? Por que começar o filme com a ideia da morte? O que estaria ausente? O que não permaneceu? As perguntas que essas imagens nos suscitam talvez sejam mais importantes do que encontrar respostas fáceis para elas (e que talvez sequer existam). Ali, no local da morte, não há ação humana, nada acontece, algo morreu. No entanto, há presença e acontecimento indicados sonoramente no extracampo, pelos ruídos constantes de automóveis passando acelerados perto dali. O que acontece neste início do filme não está na cena visível do quadro, mas alhures, no invisível do extracampo. Se pensamos, na esteira de Comolli, que a lógica televisiva espetacular gera um “totalitarismo televisual” cujas câmeras e telas múltiplas “abolem o fora-de-campo”, instaurando assim o que poderíamos pensar como espécie de ditadura do visível, na qual só haveria lugar para uma onipresença do campo, cabe ao documentário a tentativa de “desesperadamente resistir, opor as lógicas e a moral do cinema”. Restituir o “pacto sagrado entre luz e sombra” que o cinema inaugura quando se estabelece como “escritura do visível e do invisível”, chamando atenção para o artifício do quadro que estabelece um limite no campo visual e revela que “mostrar é também esconder”. (2008:199)

(...) A restrição do visível ligado ao enquadramento é uma abertura, uma chamada ao não visível. Ao extirpar uma amostra do campo visual habitual, o quadro recorta uma porção do visível e enquadra-o, define-o. Assim, o campo, que é parte do visível, determina uma parte não visível, um resto, um fora que, já que não enquadrado, pode ser sem limites de tempo e de espaço. Inseparável do campo, o extracampo desdobra-o numa incerta zona de sombras. (Comolli, 2010:88)

Arriscaria afirmar que *Uma encruzilhada aprazível* é um filme que de algum modo está sempre criando uma tensão entre o invisível e o visível, entre o que é enquadrado e o que fica de fora, entre campo e extracampo. Já vimos isso como uma intenção explícita com relação à abordagem do corpo. Seria também este o caso no que diz respeito à presença da estrada na narrativa, por exemplo, que, ao ser “mais sugerida do que explicitada”, ocupa um espaço significativo no extracampo, constituindo uma espécie de “road movie” de beira de estrada, em que ninguém nunca efetivamente pega a estrada. Esta estrada pouco vista constitui um importante elemento para o imaginário que ali se inventa sobre aquela localidade, atravessada por temporalidades. Se o filme enfatiza e parece mesmo aderir a uma temporalidade dilatada da vida

rural e da tradição (adesão que se espelha em sua forma, que enfatiza majoritariamente os tempos mortos, mas que também se torna explícita em sua “identificação” com o personagem de Benedito Gomes ao final do filme, como veremos), esta temporalidade é “ameaçada” pela presença da estrada, elemento constituinte do extracampo, onipresente na narrativa. Estrada de fluxos que traz a lógica do tempo acelerado da vida urbana e que contrasta com a estrada de terra por onde ainda transitam os modos de vida “carroçáveis” (termo usado por Ruy Vasconcelos no projeto do filme). O que talvez esteja morrendo, ou sendo abolido pelo filme, portanto, seria o lugar da ação e do mostrar-se e ver-se tudo do espetáculo? Mostrar a cena onde nada esteja acontecendo, que não interessa ao espetáculo revelar, seria uma maneira de abandono ou de negação da sua lógica? Ou, contrariamente, seria justamente a possibilidade de uma existência longe das antenas da modernidade aquilo que estaria em vias de se extinguir no filme?

4. Sobre a questão do encontro em *Uma encruzilhada aprazível*, com exceção do bloco final de dez minutos (cerca de um quinto de duração da obra) dedicados a uma convivência com o Senhor Benedito Gomes, o “coleccionador de paisagens” segundo sua descrição no projeto, o filme parece operar, antes, como venho argumentando, uma relação com os espaços. São os espaços que orientam sua composição, que lhe servem de norte neste “mapeamento” que resume a forma como o filme vai se constituindo a partir dos pequenos fragmentos que se organizam nesses diferentes blocos. Uma relação mais direta com o lugar, esta encruzilhada de mundos, do que propriamente com pessoas. Tal é o dispositivo do filme, uma circunscrição territorial a partir da qual se propõe um mapeamento. Aqui, os “atores sociais” (como Bill Nichols se refere às pessoas reais que atuam em um documentário), “não chegam a constituir personagens com complexidade psicológica e poder de expressão”. As pessoas parecem de fato “funcionar em pé de igualdade com outros objetos [e eu acrescentaria também em igualdade com os animais] como “matéria bruta” que o realizador seleciona e rearranja em associações e padrões de acordo com suas escolhas”. (2010:1830, tradução minha). Nesse sentido, podemos de fato verificar neste filme uma perspectiva de forte descentralização do indivíduo e um distanciamento do enfoque individualizante, que buscaria dar destaque a seus personagens. Este não seria um filme de personagens. Pelo menos, não em princípio. Mas ao final do filme, surge o personagem de Benedito Gomes (cujo nome nos é dado somente nos créditos finais) para complicar um pouco nossa perspectiva. Parece-me que sua presença traz também uma carga simbólica. O filme trabalha com elementos simbólicos, emblemáticos, vinculados a esta “encruzilhada de mundos”. Assim como a estrada com seus caminhões e veículos velozes (sempre zunindo no som que marca a presença do extracampo), bem como o frenesi da feira, se vinculam aos elementos que

simbolizam a modernidade, a velocidade e o transitório, enquanto Benedito simboliza o enraizamento, a permanência, a cultura artesanal e a tradição oral, que ainda resistem ao avanço das tecnologias, ao ritmo acelerado do capital, às forças massificantes do mercado. É sintomático que seu aparecimento na narrativa se reserve para o final do filme. Benedito é o contraponto à imagem da estrada, uma imagem da resistência. Aquele que, apesar de tudo, permanece até o final enraizado à terra e às tradições locais. Um homem idoso, de noventa anos, criador de cabras, que ainda transita pelas estradas de terra de carroça. Ideia da permanência. Senhor Benedito tem o hábito de colecionar pequenos objetos, de catar gravetos, pedras e também algumas quinquilharias que encontra ao longo de suas caminhadas. No único momento em que o vemos no interior de sua casa (único momento do filme em que o espaço privado da intimidade se faz presente), revela-se um amontoado de objetos ocupando todo o espaço da já pequena sala. Benedito tem apego às coisas pequenas. Colecionar, reter, guardar esses pequenos objetos insignificantes, sem importância, inúteis. Como se retê-los fosse forma de salvá-los da passagem do tempo. Reter o tempo com os objetos. Antítese da lógica do mercado, ligada à ideia de utilidade dos produtos (também associada a uma noção de “tempo útil”, “vida útil”) e de sua rápida descartabilidade em função do consumo do que o mercado traz de novidade (que a obsolescência programada também trata de acelerar). A ideia do “coleccionador de paisagens” dá conta do enraizamento do personagem na terra, no espaço, bem como sintetiza a própria operação do filme, que parece querer imitar seu gesto. Talvez, por isso, reserva-lo para o fim. *Uma encruzilhada aprazível* é também uma coleção de paisagens e, assim, o gesto de Ruy Vasconcelos se espelha no gesto de seu único personagem. Vasconcelos recorta microscopicamente as paisagens e os espaços, registra os eventos banais do cotidiano que caso contrário seriam perdidos no fluxo do tempo, este que se torna cada vez mais acelerado. Produz, assim, uma coleção de “imagens-paisagens” da região de Aprazível: imagens-pedra, imagens-graveto, imagens-quinquilharias. Como se cada uma dessas imagens que nos trazem pequenos “pedaços”, fragmentos das paisagens daquela região sertaneja, correspondesse a uma pedra, um graveto ou uma pequena parte desta paisagem que o personagem recolhe e guarda em sua coleção. Se na figura de Benedito podemos ver a imagem-símbolo de uma resistência ao avanço das forças do capital, uma forma de vida que resiste, não poderíamos pensar o mesmo em relação ao gesto do cineasta que, em certa medida, reproduz o mesmo gesto do personagem? Seria a ideia-símbolo que atravessa o universo imagético-sonoro relacionado ao Senhor Benedito uma metonímia (não linguística, mas audiovisual) do próprio filme? E se podemos fazer essa relação, não podemos também imaginar que, assim como Benedito Gomes resiste a forças dominantes que atropelam um modo de vida rústico, lento, minoritário, o filme

também representa resistência a uma lógica dominante vinculada à produção de imagens, aos modos de enquadrar mundos, tempos, corpos, vidas?

O movimento de aproximação à figura de Benedito Gomes, reservada somente para o final do filme, parece, portanto, estar vinculada a esta identificação e simpatia do narrador²⁷ por seu universo - este dos moradores da região do Outeiro -, seus pequenos gestos, seu modo de vida minoritário que ainda resiste às forças maiores ligadas ao mercado, às tecnologias da informação, à modernidade (representadas no filme principalmente pelo movimento na estrada, pela feira de moda e pela paisagem tomada por antenas, como na sequência inicial anteriormente analisada). “O apreço pelo que está prestes a desaparecer – e, portanto, a não mais presentificar-se como imagem -, está no centro do que pretendemos em *Uma Encruzilhada Aprazível*”, conforme Ruy Vasconcelos deixa explícito em seu projeto anterior às filmagens. No entanto, esta aproximação a este único personagem, que só irá surgir aos 42 dos 50 minutos do filme, não se faz sem o cuidado em não destaca-lo da paisagem, em enfatizar seu vínculo à mesma, em não se aproximar a ponto de individualiza-lo. Esse cuidado me parece bem-sucedido na medida em que não conseguimos criar uma distinção muito clara entre Benedito e os demais moradores do Outeiro que nos são apresentados nesta sequência final. Ficamos na dúvida se Benedito é o mesmo homem interiorano usando chapéu de palha que aparece no posto de gasolina aos 33 minutos do filme, presença pontuada musicalmente e destacada dos demais presentes no entroncamento. Também não é possível distinguir numa primeira mirada o homem que guia a carroça no início da sequência final do Outeiro de Benedito. Tampouco fica claro que a voz do velho senhor - a mesma que incide na sequência primeira do cemitério e que retorna agora na sequência final – não é a voz de Benedito, mas de um outro homem (João). Não sabemos que Benedito não é João, todos se confundem um pouco, pois não se busca mesmo uma distinção clara entre indivíduos. Essa perspectiva não individualizante fica evidente em algumas passagens do projeto, como quando o realizador se refere às conversas que pretenderia travar com Benedito:

Seu Benedito Gomes, por exemplo, trata-se de um narrador profuso²⁸. A condução do diálogo a um ponto que interessasse aos propósitos documentais vinculados à memória exigirá boa dose de paciência. Ele, em geral, tende a recordar somente após um longo corolário de ressalvas e queixumes. E é muito mais na medida em que transcende esse corolário que sua prodigiosa memória atinge o *supra pessoal, o coletivo*. (VASCONCELOS, Projeto “Aprazível”, p.3)

²⁷ Refiro-me aqui ao narrador enquanto instância narrativa que opera na construção e estruturação do filme, ou seja, às opções formais e estilísticas na construção imagético-sonora (enquadramentos, iluminação, uso do som, montagem, etc.).

²⁸ Não podemos deixar de nos remeter à figura do narrador e à tradição da oralidade que Paula Sibília retoma de Walter Benjamin, emblemática de um período pré-moderno relacionado a práticas coletivas, pré-individuais.

Trata-se, portanto, antes, de apresentar esses moradores do Outeiro que constituem este modo de vida em vias de extinção. Eles se fundem entre si e se fundem ao espaço e às paisagens locais. E como habitantes do Outeiro, procura-se fazer com que seus corpos também componham esta paisagem, de modo que

os únicos closes do documentário sejam detalhes do corpo dos habitantes do Outeiro. Não especialmente dos rostos, do semblante. Ou ainda melhor, apenas na medida em que esses semblantes sejam índices da própria paisagem. Mas estar atento para a pele enrugada de sol e que parece guardar a mesma textura e matiz de cor do solo da colina que compõe o entorno. Detalhes de rostos, e, sobretudo, pés, mãos, venados, cascudos, engelhados, trincados, pela faina de horas extraordinárias ao cabo da foice e da enxada, por andarem descalços. (VASCONCELOS, projeto *Aprazível*, p. 13)

Assim, o filme, que durante toda sua extensão procurou manter o corpo, sobretudo a imagem do rosto humano, fora da visibilidade (com exceção das imagens de fotografias), agora se encerra com um único e derradeiro *close* do rosto de Benedito Gomes (figura 7). Neste penúltimo plano do filme, seu corpo se destaca de um fundo negro, completamente escuro, como se emergindo das sombras nas quais os corpos haviam se escondido até então. Iluminado pela luz alaranjada, excessiva, de um forte sol (que chega a ofuscar sua visão, apagando seus olhos da imagem²⁹), este rosto-paisagem marcante nos encara. Ele resiste, apesar do sol, apesar dos atropelos da estrada, numa imagem que permanece, em longa duração. Ainda assim, o plano final não é reservado a ele, mas à imagem quase violenta em contraste com a anterior, de um caminhão acelerando pela estrada em tomada frontal. Seus fortes faróis iluminam todo o caminho em frente, impossibilitando qualquer existência fora da visibilidade. Imagem sugestiva. Não há ilusão de permanência possível.

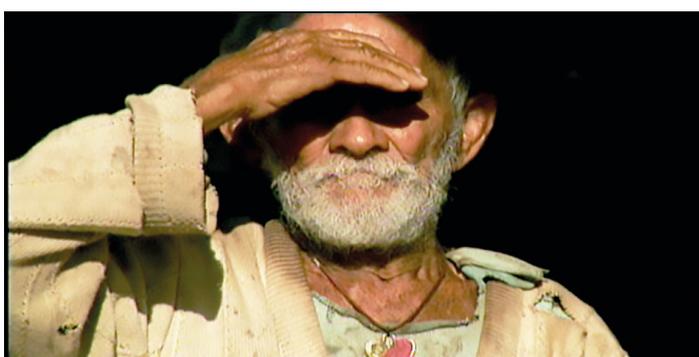


Figura 7 – *Uma encruzilhada aprazível*. Imagem da resistência: Benedito Gomes nos encara, apesar da luz ofuscante do sol.

²⁹ É significativo que justamente seus olhos sejam eliminados da imagem, aludindo a uma espécie de cegueira, à impossibilidade de ver, que, afinal, é o que está posto em questão no filme, na perspectiva de análise adotada aqui.

3.2 Tateando a superfície de um poema acidental

As coisas tinham para nós uma inutilidade poética.
(Manoel de Barros)

1. *Acidente* não é apenas um documentário poético. Ele é de fato um poema em si. Poesia de imagens e sons, escritura de luz e cor, versos sensoriais. Este poema audiovisual tem apenas como ponto de partida a palavra, o signo verbal. Trata-se de um poema escrito pelos realizadores, cujos versos são compostos exclusivamente dos nomes de vinte pequenas cidades do interior de Minas Gerais, nunca antes visitadas pelos dois:

Heliodora
Virgem da Lapa
Espera Feliz
Jacinto Olhos d'água

Entre Folhas
Ferros, Palma, Caldas
Vazante

Passos
Pai Pedro Abre Campo
Fervedouro Descoberto
Tiros, Tombos, Planura
Águas Vermelhas
Dores de Campo

Temos, assim, o “roteiro” e também o dispositivo auto-restritivo do filme, elaborado pelos realizadores Cao Guimarães e Pablo Lobato como espécie de guia para nortear o roteiro de cidades que deveriam ser visitadas por eles durante as filmagens. Para além deste poema-roteiro-mapa-dispositivo mínimo, delimitador espacial apenas, e também do fato de que tais cidades deveriam ser desconhecidas para a dupla de diretores, nada mais parece ter restringido o olhar que eles lançariam sobre cada uma dessas localidades. Essa quase absoluta ausência de regras prévias traz para o filme um grau de liberdade que resulta em uma obra internamente heterogênea, já que cada um dos vinte fragmentos de cidades são bastante singulares e distintos entre si. Ou seja, salvo algumas características comuns ao todo, é difícil falar do filme de forma generalizante, mas de aspectos que se sobressaem aqui e ali. É importante marcar aqui uma diferença em relação aos outros dois filmes do conjunto. Diferente da experiência de familiaridade que Ruy Vasconcelos tinha com a região de Aprazível (local por ele frequentado desde garoto), ou da de Ivo Lopes Araújo com Fortaleza, sua cidade natal (embora estes realizadores também busquem lançar um

olhar novo sobre o familiar), o que temos em *Acidente* são encontros com o desconhecido, marcados pelo frescor de um olhar que, como aquele de uma criança ou de um estrangeiro, vê pela primeira vez. Olhar virginal, destituído de um conhecimento prévio, livre de pré-conceitos, com abertura para sentir e perceber como o encontro primeiro com cada uma daquelas localidades mobiliza o olhar, afeta os sentidos. Mas, ao mesmo tempo, um olhar muito consciente do lugar do artista. A não-familiaridade com relação aos locais visitados resulta em imagens marcadas por um certo “tatear no escuro”, no desconhecido do primeiro encontro que, como tão bem notou Eduardo Valente (2007), é o gesto que se faz literal e parece nortear a ação dos realizadores na abertura do filme, na escuridão de uma Heliadora que, entre alguns lampejos da trovoadas de uma chuva, não se dá a ver completamente. Esse “tatear no escuro” que se faz logo de saída no filme parece nos falar também sobre os limites do visível, e aqui, de início, já podemos pensa-lo como contraponto à lógica espetacular do ver e mostrar tudo. Assim, em diálogo ainda com o pensamento de Comolli, podemos pensar numa “essencial obscuridade do não visível” que, neste caso, não se restringiria ao invisível lugar que habita o extracampo, mas invade e se instala no espaço visível mesmo do campo (2010:88). Assim, a invisibilidade, o limite do olhar, estaria ali mesmo, no espaço que supostamente se daria a ver, tomadas pela escuridão. A impossibilidade de ver e mostrar tudo, constituinte do próprio ato de enquadrar, que, como vimos, está na base do projeto estético de *Uma encruzilhada aprazível*, se repete com força nesta obra de Guimarães e Lobato. Este filme, no entanto, parece colocar mais ênfase na dimensão sensorial da imagem, chamando atenção para as texturas não só das superfícies do mundo que se imprimem tanto na película da câmera de super 8mm quanto na imagem gerada eletronicamente pelo vídeo digital, ambos formatos utilizados na captação das imagens, mas também para as diferentes texturas que o próprio suporte é capaz de acrescentar a essas imagens (e a opção pela alternância de suportes atesta em parte este desejo).

A noção de uma imagem “texturizada” nos remete ao ato de tocar. Este “tatear no escuro” de que falamos anteriormente, relacionado à primeira experiência imagética que o filme nos apresenta através da cidade de Heliadora, me parece de fato ser bastante significativo como gesto que permeia o filme. “Tatear” é uma palavra que se aplica bem à *Acidente*, pois muitas vezes a experiência sensorial que é proposta ao espectador, por chamar atenção às texturas, parece passar pela dimensão do tato. Como já colocado, essa texturização das imagens diz respeito não só ao que é filmado (por vezes de modo bastante aproximado), como também à própria textura do suporte, à superfície e materialidade do filme, que chama atenção para si. *Acidente* se estabelece, portanto, na exaltação de dois tipos de superfície: a superfície do mundo, na banalidade do que é imediatamente visível, palpável, sensível, bem como na superfície do suporte – a imagem que é

gerada, seja em película ou em pixels -, e da tela em que é projetada. Há, portanto, a “pele” do corpo, do mundo, das coisas e a “pele” do filme. É verdade que isso já é atributo de todo cinema, como nos lembra Rafael Borges ao retomar o pensamento de Comolli: “o fato de o cinema formar suas imagens nas dimensões da tela, e além disso, se ocupar, em sua maioria, do registro de superfícies tocadas pelas luz, sejam elas corporais ou não, o mune de uma dupla fatalidade da superfície” (BORGES, 2013:126). No entanto, chamar atenção para o artifício do suporte, do enquadramento, da construção da imagem, da “pele do filme”, não estaria na agenda dos mecanismos da imagem espetacular submetidos à “ideologia da transparência”, de que fala Comolli (2008:195). E é o que mais parece estar em jogo neste filme que a todo o tempo põe em questão o olhar que “poetiza o real” (na expressão de Rafael Borges), a mediação entre filme e mundo, explicitando sempre na sua maneira de compor com as imagens-sons que se trata sobretudo de um lugar de invenção, de um “inventar a existência com o que existe”, como nos fala Migliorin (2010:10), parafraseando Pasolini e Bresson. No caso de *Acidente*, a invenção e poetização do real parece se fazer sempre na imanência do mundo, na opacidade e materialidade das coisas, bem como na materialidade do próprio suporte, ainda que este suporte seja eletrônico, o pixel do vídeo. A superfície do mundo se transforma em superfície do filme, pele com pele. Talvez o segmento do filme em que isto fique mais evidente é na cidade de Tombos (figura 1). Difícil traduzir em palavras a experiência audiovisual que este segmento nos propõe. Se pensarmos em termos poéticos, podemos dizer que se trata de poesia concreta. É na concretude da imagem, no significante (e não no sentido, da significação) que a poesia se faz, na experiência estética da superfície em si. A imagem nos apresenta uma espécie de superfície líquida giratória (ideia de uma concretude de difícil apreensão, que não se retém com facilidade). Enquanto isso, o som nos apresenta, entre outras coisas, a voz de um homem (lá está o extracampo) cuja fala beira o *nonsense*: “José Gambá, Chico Tonelada, Papai-noel...” (como se estivesse enumerando uma relação de nomes). Não há relação da fala com a imagem que vemos, e o sentido é o que menos parece importar neste momento. Este segmento evidencia um desejo de abolir o sentido a favor de uma experiência estética partilhável, de promover novos modos de sentir, que não passam pelos modos dominantes (sensacionalistas) de apelo sensorial do espectador. Trata-se, antes, de “perceber as potências de linguagem camufladas nos detalhes mais ínfimos, materiais com os quais irá trabalhar (o cineasta) para abri-los a um novo possível uso, a novos modos de perceber e sentir, a serem partilhados com aqueles que entram em contato com as obras” (BORGES, 2013: p. 13). Invenção de formas sensíveis. Não há informação a ser transmitida, há uma imagem e uma sonoridade a ser experimentada, não só pela visão e pela audição, mas também por uma forma de

“visão-tátil”, uma cinestesia dos sentidos que configura uma “visualidade háptica”, conforme veremos mais adiante.



Figura 1 - *Acidente*. Uma das imagens abstratas de Tombos: visualidade háptica e poesia concreta chamam atenção para a superfície do suporte, abolindo a ilusão de profundidade.

2. É conhecida a analogia que o artista plástico e cineasta Cao Guimarães (2007)³⁰ faz sobre os modos de se colocar diante da realidade filmada. Nesta analogia, ele compara a realidade, esta “coisa híbrida, multifacetada pela incidência de olhares diversos, espelho sem fundo de um homem, uma cultura, um país” à superfície de um lago. Diante deste lago, poderíamos nos posicionar basicamente de três maneiras. Na primeira delas, podemos optar por “ficar sentados no barranco contemplando sua superfície”, o que gera a “possibilidade de um distanciamento, uma relação filtrada por um olhar distante, um olhar passante, algo que incide e elege, no momento mesmo do encontro da imagem que é dada e os olhos que a percebem”. Estes seriam os filmes em que predomina a observação. Ainda na beira do lago, mantendo uma distância, podemos “lançar uma pedra na água para vê-la reverberar, gerar um movimento tectônico em sua superfície, embaralhar seus elementos, desorganizar o aparentemente organizado”. Seriam os filmes-dispositivos que consideramos “produtivos”, “maquínicos”, estabelecadores de parâmetros e regras que desencadeiam ações entre os atores como numa espécie de “jogo” (*Rua de mão dupla* seria um bom exemplo, para citar um filme do mesmo diretor). Por fim, o cineasta pode lançar-se no lago, participar de maneira deliberada dos eventos produzidos e captados pelo filme e ser

³⁰ Tivemos acesso a uma versão do texto levemente diferente da versão publicada no livro do Itaú Cultural. Esta versão está disponível para download em: <http://www.caoguimaraes.com/wordpress/wp-content/uploads/2012/12/documentario-e-subjetividade.pdf>. Acesso em 03/08/2015.

transformado por eles, atitude imersiva que “reflete um desejo de entrega e investigação, uma propensão ao embate, à mescla, a vivenciar um pouco mais de perto o que se esconde dentro do espelho, no fundo das águas, encarar o peixe nos olhos” (no caso da obra de Cao, *A alma do osso* talvez seja o exemplo, embora este filme se enquadre também no primeiro tipo de abordagem, da observação). *Acidente* parece se situar no primeiro caso, constituindo este “olhar passante” acidental, mais distanciado, que se lança ao acaso para uma espécie de aventura da percepção imediata sobre o mundo que nos cerca. Atitude que reflete a abertura para uma experiência em que “tudo estimula, seduz, desorganiza e afeta a percepção”, uma vez que “no espaço real uma folha que cai é tão expressiva quanto o vestido de Marilyn Monroe que voa e a sonoridade de um deserto tão intensa quanto uma cantora lírica no palco” (GUIMARÃES, 2007:70-71). Nesta passagem, ao se referir ao vestido de Marilyn e a uma cantora lírica no palco, Cao Guimarães traz implícita a noção de um olhar que se faz em contraponto. Contraponto das “coisas miúdas” em relação às espetaculares. “Poesia menos”, como prefere pensar Jean-Claude Bernardet (2005), ao referir-se a um cinema que se faz como “poesia da economia, da secura, dos recursos parcos, da parcimônia” (para ele *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos e *O anjo nasceu*, de Júlio Bressane, seriam exemplos), em oposição ao que poderia se pensar como um cinema de “poesia mais”, aquele “da abundância, da plethora, da multiplicação, do florescimento” (de acordo com o autor, a poesia que se faz em filmes como *O bandido da luz vermelha*, de Rogério Sganzerla). A folha que cai e a sonoridade do deserto constituiriam então isso que, junto com Bernardet, podemos chamar de “poesia menos”, e que se faz tão expressiva em *Acidente*. O filme traz justamente esse olhar que se volta para as coisas miúdas e desimportantes, revelando um encantamento pelo banal que o potencializa poeticamente, atentando-se aos “ronronares de sapos dissonantes”, ao “ballet da vegetação ao vento”, às “metamorfozes de peixes em luz”, e às “bolhas de ar atravessando a água” que se situam nas margens do lago (GUIMARÃES, 2007:71). Trata-se, portanto, de uma forma de “ropografia”, ou seja, como vimos anteriormente, de uma escritura da miudez, daquilo que é destituído de importância, dos objetos do cotidiano que passam despercebidos por estarem sempre lá, como parte da vida comum. Tal escritura ou narrativa da banalidade tende a não sobrevalorizar ou destacar a ação humana de seu entorno constituído de objetos e micro-eventos comuns, embora também não a desqualifique. Investe-se, portanto, na percepção daquilo que cotidianamente não é percebido, justamente por ser por demais banal, desimportante, comum. Não se busca o evento importante que, no cinema clássico, está ligado a alguma ação ou atitude humana cuja presença organiza o restante dos elementos em cena. Nesta visada, o movimento de alguns copinhos de plástico no chão, a saída de um filete de água de um buraco na parede, ou a luz de um poste de rua que de repente acende se tornam os eventos que

geram expectativas, os acontecimentos pelos quais devemos ansiar (para citar alguns exemplos no segmento “Espera Feliz” de *Acidente* e sua singela coreografia de banalidades). Em outras palavras, não é a presença humana que necessariamente organiza o espaço e os demais elementos em cena. Aqui, espaços e objetos ganham certa autonomia. Assim, pequenos eventos protagonizados por objetos inanimados, bichos, elementos da natureza (uma folha, a chuva, o vento, a luz) são tão importantes quanto as ações humanas em cena. Nesse sentido, tudo importa e ganha igual relevância: uma conversa entre sapos ouvidos no extracampo de uma cidade que dorme (em “Abre Campo”), o movimento de folhas sendo varridas (“Entre Folhas”), um homem que engraxa sapatos numa praça (“Passos”) ou um belo salto de um menino no rio (“Ferros”). Temos aqui uma perspectiva que não deixa de se aproximar e de se interessar por pessoas e pelo fator humano (pois não se trata de desvalorizá-lo), mas que parece coloca-lo em pé de igualdade com os demais elementos que compõem os espaços, em “imagens que não pretendem representar lugares, mas capturar o escoar de um tempo próprio a situações específicas de *convívio entre paisagens e gentes*”, como nos diz a sinopse de *Acidente* (grifos meus). Assim, o filme traz pessoas, objetos, bichos, paisagens, sensações, “coisas” em situações e propostas estéticas e de abordagem as mais variadas (o que torna difícil a tarefa de nomear e de falar sobre o filme de maneira generalizante, sem partir para cada uma de suas micro-propostas), sem criar uma hierarquia entre esses diversos elementos em cena. A figura humana se faz presente, mas ela não é necessariamente mais importante do que os demais itens cênicos. O humano se torna também este “item” que constitui a narrativa. Além disso, muitas vezes, assim como vimos na análise de *Uma encruzilhada aprazível*, o que mais importa parece ser o que não se enquadra, o que não se vê, a revelação dos limites de mostrar e do olhar (como nos enquadramentos fechados das ruas vazias de “Abre Campo”, ou no pequeno trecho de rua enquadrado poeticamente por uma câmera de super 8mm em “Palmas”, em que pessoas entram e saem de quadro o tempo inteiro). Mesmo nos segmentos em que um ou outro personagem desponta (como aquele que segura um lampião em Heliadora, o engraxate de Passos ou a menina “Black” que fala de si para a câmera em Vazante), arrisco afirmar que não há uma perspectiva individualizante de construção destes personagens (se é que eles chegam a constituir-se como tais), uma mirada que busque destaca-los de seus “fundos”. Com exceção da personagem da “Black”, que se nomeia para câmera, os demais personagens que figuram em cena permanecem anônimos. Interessa, antes, as maneiras pelas quais as pessoas se inserem nos espaços, se mesclam com as paisagens das cidades e, assim como no gesto proposto pelos cineastas ao filmar, se “contaminam” pelo meio. No segmento de “Vazante”, no trecho final, num gesto que talvez busque fazer uma alusão lúdica a seu nome, Black se mescla à escuridão de uma paisagem enigmática cujo mistério é ressaltado pelo trabalho com o som realizado pelo grupo *O grivo*

(habitual parceiro dos realizadores do coletivo “Teia”, do qual os diretores fazem parte). Sentada no breu, observando a escuridão, seu corpo se torna objeto tão misterioso quanto os fios brancos que atravessam a tela, criando desenhos que lembram teias de aranha contra este fundo negro. Neste segmento, assim como no primeiro que abre o filme (“Heliadora”), está colocada a questão da sombra e da escuridão em campo, que impõe um limite ao visível, falam de uma restrição ao tudo ver.

Como cada segmento do filme possui uma singularidade, a relação com a figura humana em cena em *Acidente* é bastante variável. Muitas vezes ela se estabelece neste lugar de restrição do visível, com estes corpos que habitam a escuridão, como nesses dois mencionados segmentos que se passam no escuro. Na maioria dos casos, porém, a restrição ao visível está posta pelos enquadramentos, que, de modo geral, tendem a planos mais fechados, com elementos que vazam e oscilam entre campo e extracampo, ou que simplesmente não se encontram na zona de visibilidade do campo. Neste sentido, o trabalho do som neste filme, assim como em *Uma encruzilhada...*, é também crucial na criação de uma constante “presença” do extracampo em cena, principalmente a presença humana, que habita essas zonas que extrapolam os limites visíveis do quadro e muitas vezes lá permanecem não reveladas. Apesar deste constante “habitar humano” do extracampo, que se revela pelo som, através de vozes “acusmáticas” (aquelas cuja origem não se revela na imagem), não observamos em *Acidente* o mesmo pudor em relação a mostrar o corpo humano e a se aproximar de pessoas como pudemos constatar no filme anteriormente analisado. Há muitos segmentos em que pessoas são enquadradas de perto, muitas vezes com seus rostos bem próximos, tomadas em primeiro plano. Algumas olham para a câmera ou são enquadradas bem de perto (como as crianças no segmento de “Virgem da Lapa”, ou o homem de “Olhos D’água”), outras dão depoimentos ou cantam (O bêbado em “Jacinto”, a senhora que fala sobre o pai em “Pai Pedro”, ou os já mencionados Black de “Vazante” ou o engraxate de “Passos”). Em alguns casos, como vimos, a aproximação ao corpo é tamanha que se torna quase “tátil”, principalmente no segmento de “Caldas”. Dada esta heterogeneidade no registro e na abordagem da figura humana em cena, *Acidente* não nos permite a formulação de um diagnóstico abrangente e único sobre sua totalidade. Se não parecia haver regras para os realizadores durante o processo de realização, é com necessária liberdade também que podemos falar deste filme, sobretudo sem tentar submetê-lo a nossas próprias regras teóricas.

3. Cao Guimarães, ao falar sobre o primeiro “modo” como podemos nos relacionar com o “lago” do real (o modo da observação distanciada) se refere a uma “relação *filtrada* por um olhar passante”, chamando atenção para a questão da *mediação* entre filme e mundo. A observação do

“lago” que temos em *Acidente*, portanto, assim como nos outros dois filmes que aqui tratamos, não é uma observação que se quer isenta. Esse olhar não busca a neutralidade da mosca na parede do modo observacional, característico do cinema direto norte americano, por exemplo. O olhar aqui se quer mesmo como filtro assumido. Olhar que se deixa “contaminar” pelas imagens que vê e as devolve ao mundo alteradas, manipuladas, retorcidas pela imaginação. Como dizia o poeta Manoel de Barros, “o olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê” (1996:75). Para ele, como para Cao Guimarães e Pablo Lobato, “é preciso transver o mundo”. A expressão “*no filter*” não se aplica a este cinema de que estamos tratando. O que temos aqui, portanto, é este olhar que busca extrair beleza, poesia e estranhamento das coisas mínimas, que transforma micro-eventos banais do cotidiano em experiências poéticas e estéticas, fortemente marcadas pelo olhar e o imaginário de quem vê. Vale mencionar aqui também a relação dos realizadores com o universo das artes visuais e da vídeo-arte, o que faz com que, do conjunto de filmes aqui tratados, este seja o mais híbrido em relação a um flerte com outras formas artísticas (artes plásticas, videoinstalação, etc.). *Acidente* evidencia, a cada novo plano, o traço subjetivo daquele que olha, de modo a afirmar que “a percepção dos acontecimentos reais sempre está intimamente relacionada ao imaginário. Nenhum olhar é isento de si ao olhar para fora. Vejo, e ao ver, também me vejo”, como nos fala Cao³¹ (GUIMARÃES, 2007:69). A observação silenciosa, portanto, não está ligada a um desejo de representação, mas a um impulso de criação vinculado a esta dupla contaminação do olhar pelo real e vice-versa. De modo que o real que nos é apresentado pelas lentes de Pablo Lobato e Cao Guimarães é sempre “contaminado” pelo filtro do olhar dos diretores. Podemos perguntar: - “Mas qual filme não o é?” É evidente que toda imagem fabricada é produto de um olhar subjetivo que se lança sobre o mundo, mas o que busco enfatizar aqui, contudo, é o desejo de fugir do realismo que se faz notar em *Acidente* (o que se estende ao conjunto do *corpus* deste trabalho). Vontade de expor uma visão subjetiva, autoral, que poetiza, mais do que simplesmente contempla e busca representar o mundo que se dá a ver. E se, ainda na esteira de Comolli (2008 e 2010), pensamos que a lógica do espetáculo busca ocultar o artifício do quadro, da construção e do trabalho de fabricação das imagens, recorrendo à transparência de uma estética naturalista, estamos aqui, por este viés, diante de um evidente contraponto a esta lógica. As imagens aqui evidenciam o tempo inteiro o trabalho do olhar que a fabrica, o artifício do ato de enquadrar, a mão que manipula a imagem sonora. Por mais que se trate de observar, tomando uma certa distância (distância que pode ser relativizada em *Acidente*, já que muitas vezes há proximidade em relação às pessoas filmadas), a relação que os realizadores estabelecem com o mundo não é uma visão daquele que

³¹ É usual a informalidade da referência a Cao Guimarães pelo primeiro nome por parte do público.

busca ver de fora, com isenção. Não se trata, assim, de se pensar uma relação entre sujeitos e objetos pré-determinados (sujeito que filma *versus* objeto filmado), mas sim de um “movimento dialético entre o que vem de dentro e o que vem de fora”, gerando um “espaço *entre*, onde o filme habita” (GUIMARÃES, 2007:70, grifo meu). Essa postura explícita nas imagens de *Acidente* (talvez mais marcada aqui do que nos outros dois filmes) nos faz questionar até que ponto que de fato podemos usar a palavra “distante” para definir o tipo de olhar que aqui se estabelece. Pois estamos, sobretudo, imersos e contaminados pelo universo sensível de cada uma daquelas pessoas e localidades apresentadas nos vinte segmentos do filme. Imersão que se faz de maneira literal em segmentos como o da cidade de “Caldas”, em que submergimos juntamente com os corpos filmados na sensorialidade molhada e quente de uma casa de banhos, bem como em “Fervedouro”, quando a câmera mergulha junto com um caminhoneiro em uma grande piscina natural, dentro da qual assistimos a um balé de bolhas, pernas e peixes.

4. Conforme descreve a americana Laura Marks, “quando traduzindo de um meio para outro, especificamente do relativamente mais sensorial meio audiovisual para o relativamente mais simbólico meio das palavras, o desafio é fazer com que a secura das palavras retenha um pouco da umidade do encontro” (MARKS, 2002:49, tradução minha). Talvez a autora se engane ao pensar que as palavras sejam secas, mas elas certamente se configuram como um meio de expressão bem distinto das imagens-sonoras (conforme nos fala também André Parente). Para Marks, em suas tentativas de alcançar essas traduções, os melhores momentos foram quando sua escrita não procurava dominar o objeto fílmico por completo, mas apenas roçava-o, quase o “tocava” (2002:35). Em sua abordagem “materialista” sobre o audiovisual, Marks fala que alguns filmes favorecem uma visualidade não óptica, mas háptica, que de alguma forma se aproxima da sensação tátil. Me parece ser este o caso de *Acidente*, na dificuldade que a experiência que ele traz gera para a tradução em conceito e palavras. Objeto obscuro, difícil de nomear, de dominar por palavras. Nesse sentido, em sua opacidade, em sua recusa em significar, resistindo habitar a esfera da informação, do objeto decodificável, *Acidente* se apresenta ao espectador também como uma espécie de “Heliadora”, um filme que, enquanto críticos, também “tateamos no escuro”³². Laura Marks trabalha com a noção de *háptico* baseada na descrição que Deleuze e Guattari fazem de “espaços lisos” e “espaços estriados”. O liso seria “um espaço que precisa ser percorrido através da referência constante ao ambiente imediato, como quando atravessamos um espaço coberto por neve ou areia” (2002:78). Estes espaços de alcance imediato (espaços próximos, vistos de perto) são

³² Mantenho nessa ideia o diálogo com o crítico Eduardo Valente.

percorridos ou “navegados não com referência às abstrações de mapas ou compassos, mas pela percepção háptica, que responde às suas particularidades”. Os povos nômades seriam para Deleuze e Guattari os “agentes privilegiados da percepção háptica”. Marks cita uma passagem de Deleuze e Guattari em que eles descrevem o liso como sendo “tanto objeto de uma visão próxima por excelência, quanto o elemento de um espaço háptico (que pode ser tanto visual ou auditivo quanto tátil). Já o estriado, ao contrário, diria respeito a uma visão mais distanciada, bem como um espaço mais óptico” (2002:82, tradução minha). Marks propõe, portanto, uma espécie de trabalho de “crítica háptica” que possibilite outro tipo de relação com os filmes, mais “corporificada” (“*embodied*”), já que a visão seria, para a autora, também uma forma de *estabelecer contato* com um objeto no mundo.

Na visualidade háptica, os olhos passam a funcionar como órgãos ligados ao toque, o que faz com que o corpo do espectador como um todo seja mobilizado no processo de ver. Deste modo, a experiência da visão deixa ser meramente óptica (*gaze*, que em inglês significa “olhar”) e passaria para uma dimensão mais multi-sensorial, que se aproximaria do toque (*graze*, que em inglês significa “raspar”, “arranhar” ou “pastar”). Embora o termo “visualidade háptica” enfatize a experiência visual ligada ao espectador, àquele que vê, para Marks também uma obra pode se valer de uma tendência à este tipo de experiência visual, apresentando “imagens hápticas” em trabalhos que buscam explorar as “qualidades táteis” da imagem. Marks argumenta que essas qualidades táteis tendem a se destacar na mídia do vídeo (na videoarte) por esta não possuir a mesma resolução em detalhe e profundidade que a imagem gerada pela película, mas parece-me que ambos os suportes podem ser explorados nesse sentido tátil, dependendo do seu uso e dos objetivos do realizador. Assim, a videoarte se define, em parte, por uma resistência do artista aos limites impostos ao vídeo pela televisão, em geral altamente voltada para uma produção imagética submetida aos padrões narrativos clássicos, de leitura “conteudística”. Nesse sentido, podemos pensar que *Acidente*, por ser um produto feito para ser veiculado primeiramente na tevê, estabelece de saída um contraponto a estes padrões dominantes pré-estabelecidos de leitura conteudística fácil, propondo uma experiência estética pouco usual neste meio. Marks coloca que o desejo de incrementar a mídia audiovisual com um “toque de tangibilidade” expressa uma “insatisfação com os limites da visualidade” (no caso, de uma visualidade óptica) e que, por isso, muitos artistas vêm se ocupando em fazer usos dos meio audiovisuais voltados para uma crítica da visão, expondo seus limites e apresentando ao espectador uma outra forma de visualidade. Isso certamente parece ser o caso deste filme em questão. No entanto, devemos nos questionar até que ponto que esta forma de visualidade que requer um engajamento multi-sensorial e corpóreo não equivale ao tipo de engajamento solicitado do espectador na estética dos excessos. De que maneira

a proposta estética que envolve esta mobilização sensorial que percebemos em *Acidente* difere de uma mobilização das sensações característica das narrativas do excesso nos gêneros do corpo? Trata-se do mesmo tipo de mobilização sensorial? Laura Marks parece responder a esta pergunta ao falar sobre a ênfase que a visualidade háptica (bem como as imagens que propiciam este tipo de visualidade) dá à questão das superfícies, pois não se trata aqui de uma exaltação e centralidade do corpo filmado (como nos gêneros do corpo), mas de dar a ver a própria superfície do filme, sua “pele”, o filme como uma espécie de corpo, a tela em que ele se projeta (seja da tevê ou do cinema) como outra forma de pele. Trata-se, assim, de uma maneira de afastar-se da ilusão e da lógica da transparência típicas do espetáculo. Marks se refere ainda a um tipo de “erotismo” contido na imagem háptica, que não se constitui necessariamente como um erotismo sexual. Ele se refere antes a este “senso de proximidade física” e ao engajamento sensorial que os filmes feitos no regime da visualidade háptica requerem do espectador, através de “imagens que abdicam da possibilidade de uma clareza óptica para engolfá-lo num fluxo de impressões táteis” (2002:244). O dado erótico também se relaciona com uma tensão que se faz na oscilação entre esta proximidade da visualidade háptica combinada com momentos de distanciamento, em que a visualidade óptica passa a ser demandada.

É no regime da visualidade háptica que podemos descrever a experiência que parece estar na base da proposta estética produzida pelas imagens abstratas que encontramos por exemplo no segmento de “Tombos” em *Acidente*, que ilustramos com a figura 1. Tratam-se de imagens pouco inteligíveis, de um registro feito em grande proximidade com aquele objeto giratório enigmático que emite partículas de água (seria um lava-jato?). Em justaposição a estas imagens abstratas, inomináveis, há uma fala no extracampo que torna mais complexa a relação com aquelas imagens. Trabalha-se com o regime simbólico da palavra, do signo. No entanto, o significado permanece obscuro, já que nem mesmo as palavras naquele contexto dão conta de fazer sentido algum. Assim, ao tornar inúteis as palavras e a significação, a voz do homem é posteriormente substituída por ritmos musicais, que enfatizam a relação sensorial com a imagem.

Este regime sensorial que ganha força em “Tombos” não se restringe a este segmento, se fazendo presente em grande parte do filme, talvez de maneira menos radicalmente abstrata do que a que nele se revela. Me parece ser este o caso também do segmento de “Caldas”. O segmento começa apresentando dois personagens, um homem e uma mulher, que procuram as chaves para entrar em casa. O que vem a seguir, nos planos fragmentários feitos dentro da casa (uma casa de banhos?), fogem totalmente da abordagem mais convencional que é feita na introdução do segmento, na parte externa da casa. É como se, ao adentrar o espaço interior da casa, a câmera mudasse de registro, entrando em modo de mais proximidade e intimidade. No entanto, neste

modo, não se estabelece uma intimidade maior com os personagens. Com exceção de um plano frontal mais distanciado da mulher passando por um corredor, seus rostos não são mais mostrados. Cria-se uma imersão sensorial no ambiente da casa de banhos em pequenos fragmentos poéticos de suas partes: azulejos, vapores, pedaços de corpo, água que enche a banheira, que goteja, água que escoar pelo ralo (muitas vezes apenas como sons sugeridos vindos do extracampo). Em alguns planos aproxima-se muito de diferentes partes dos corpos imersos em banheiras, fazendo com que a pele do corpo se transforme em pele do filme (figura 2). Explora-se também a combinação de texturas dos corpos submersos na água, que adquirem novas formas (figura 3).



Figura 2 – *Acidente*. Em Caldas, a pele do corpo, em tomada próxima, se torna a pele do filme, sugerindo uma visualidade háptica.



Figura 3 – *Acidente*. O corpo submerso adquire novas texturas e formas.

A texturização da imagem também está fortemente presente no último segmento de *Acidente*, “Dores de campo”, através de registros feitos em super 8mm, que exploram os limites de

nitidez da imagem (figura 4), seja pela ausência de profundidade de campo, ou através de borrões criados pelo movimento, explorando a textura de uma paisagem vista através da janela molhada de um carro, ou de cabelos ao vento na contraluz vista dessa mesma janela. Trata-se de explorar poeticamente as potências da imagem através de tomadas bastante subjetivas e sensoriais. A poesia é ressaltada ainda pelo delicado uso que se faz da música. Assim, a imagem destacada de um capim contra um fundo de imagem pouco nítida, borrada, parece falar da solidão.



Figura 4 – *Acidente*. As potências da imagem são exploradas poeticamente através das texturização, chamando atenção para a superfície do filme e ensejando uma visualidade háptica.

Marks diz que a experiência da visualidade háptica está intimamente vinculada a uma percepção “desproporcional” voltada para os eventos mínimos, o detalhe, as micro-esferas: “uma estranha perda de proporções em que as coisas grandes escapam o horizonte de nossa atenção, enquanto que eventos pequenos se tornam arenas para um universo de sentimentos” (2002:244). Esta descrição parece-nos adequada para pensar o próprio modo como *Acidente*, assim como os demais filmes que aqui reunimos, se aproxima do mundo, com uma abordagem que se volta para os micro-acontecimentos banais, os detalhes desimportantes do cotidiano, transformando-os em pequenos acontecimentos estéticos e fazendo com que este banal seja experimentado e percebido de maneira nova, não banalizada, atenta, poética. Produz-se, assim, uma “desbanalização” do banal. Nesta “potencialização de microuniversos” podemos dizer, em diálogo com o pensamento de Susan Sontag, que este filme de Cao Guimarães e Pablo Lobato enseja uma nova forma de atenção e de sensação que caminha na contracorrente da lógica das sensações dominante. Assim, torno minhas as palavras de Sontag quando ela argumenta, em defesa de uma “estética do silêncio”, que

talvez a qualidade da atenção que se aplica a alguma coisa seja melhor (menos contaminada, menos distraída) se se oferece menos. Supridos com a arte “empobrecida”, purificados pelo silêncio, talvez possamos então começar a transcender a frustrante *seletividade de atenção*, com suas inevitáveis distorções de experiência. Idealmente, seríamos assim capazes de prestar atenção a todas as coisas. A tendência é caminhar para cada vez menos. Contudo, nunca o “menos” apresentou-se de modo tão ostensivo como “mais” (1987:21, grifos meus).

Perceber mais com menos, tal parece ser o caminho que este filme nos aponta.

3.3 Potências do vazio de um Sábado à noite:

O anti-dispositivo fílmico³³

(...) E são assim os gestos percorridos: rompem o branco das páginas, aprisionam o vazio. Cometer um incesto, um poema e, ainda que no papel, um crime. (...) Talvez nada possa ser melhorado. Arte alguma criar melhor que o mundo. E se há limites, são os nossos próprios limites. Então escrever, talvez, a palavra mínima, que não encerra o vivido e antes o abre para o infinito.

(Sérgio Sant'Anna, "Uma página em branco")

Prefiro não.

(Herman Melville, "Bartleby, o escrivão")

Escrever é traçar um limite, assim nos mostra Sérgio Sant'Anna, ao descrever os dilemas do escritor diante das possibilidades infinitas que lhe oferecem uma página em branco. O vazio da página em branco conteria a liberdade que o gesto determinante da escritura, das palavras, do enunciado, "aprisionaria". O escritor busca então a "palavra mínima, que não encerra o vivido". Buscar a palavra mínima, dizer pouco, não delimitar os sentidos. Transpondo esta ideia para o universo do cinema, que não deixa de ser também uma forma de escritura, de escrita com a luz através de uma "câmera-caneta"³⁴ (lembrando o termo *caméra-stylo*, cunhado pelo crítico e cineasta Alexandre Astruc associado à teoria do autor), seria possível conceber uma "imagem mínima"? Imagem esta, que, ao se afastar da produção de sentidos determinados, abdicando do enunciando e concentrando-se na rarefação da ação, no esgotamento da cena, não encerra a experiência do mundo, mas, antes, a abre para o infinito das possibilidades do ainda não escrito, para as potências da página em branco, ou, quiçá, do palco vazio? Mas o que seria uma imagem mínima? Como uma imagem pode ser mínima?

Em "Bartleby, escrita da potência", Giorgio Agamben (2007) traça um paralelo entre essa potência de criação contida na ideia da página em branco e o gesto do escrivão Bartleby, personagem do conhecido conto de Herman Melville, quando este passa a rechaçar as ordens de seu patrão advogado, personagem associado à burocracia e à lei. Bartleby, cuja função é de copista no escritório do advogado, para de copiar, se recusa a continuar escrevendo, deixando suas páginas

³³ Nesta análise dialogo e me inspiro na análise que Cezar Migliorin (2009) faz do mesmo filme.

³⁴ É curioso que, numa relação inversa, a escrita do próprio Sérgio Sant'Anna tenha sido concebida como executada por uma "caneta-câmera". Ver MIRANDA, Fernando Albuquerque. A Caneta-câmera de Sérgio Sant'Anna: Marcas do cinema no conto "Uma visita, domingo à tarde, ao museu".

em branco. Nesse texto, Agamben faz um levantamento histórico de diversos momentos em que, seja na tradição filosófica, na teologia, ou na literatura, a potência de criação do pensamento é comparado ao ato da escrita. Ele começa com uma passagem citada e recitada por diversos autores, que versa sobre Aristóteles, figura fundamental do pensamento ocidental, o definindo como “o escriba da natureza, que tingia a pena no pensamento”. Para o autor, é decisivo o fato de “o pensamento ou a mente, ser comparado a um tinteiro no qual o filósofo tinge a própria pena. A tinta, a gota de trevas com que o pensamento escreve, é o próprio pensamento” (AGAMBEN, 2007:11). No tratado sobre a alma (*De Anima*), é Aristóteles quem faz analogia semelhante, “comparando o *noûs*, o intelecto ou pensamento em potência, a uma tabuinha de escrever sobre a qual nada está ainda escrito” (idem, p.12). A imagem da tabuinha, uma “tábula rasa” (de acordo com a primeira tradução latina desta obra de Aristóteles) corresponderia a este *noûs* aristotélico, a uma “pura potência do pensamento” que “não tem outra natureza que a de ser em potência e, antes de pensar, não é em ato absolutamente nada” (idem, p.13). Fundamental nessa ideia de “pura potência” para a perspectiva de análise que adotamos aqui é precisamente o fato de que ele, o pensamento em potência, não é em si coisa alguma, fazendo com que a potência de ser seja paradoxalmente inseparável de uma impotência, uma potência de “não ser”, como descreve Agamben:

A mente é, então, não uma coisa, mas um ser de pura potência e a imagem da tabuinha de escrever, sobre a qual nada está ainda escrito, serve precisamente para representar o modo de ser uma pura potência. Toda a potência de ser ou de fazer qualquer coisa é, de fato, para Aristóteles, sempre também *potência de não ser ou de não fazer* (...), sem a qual a potência passaria já sempre ao ato e se confundiria com ele (...). Esta “potência de não” é o segredo cardeal da doutrina aristotélica sobre a potência, que faz de toda a potência, por si mesma, uma impotência. (idem)

Agamben mostra como não só o pensamento, como o ato de criação, também aparece inúmeras vezes associado ao gesto da escrita, como nos tratados cabalísticos de Abraham Abulafia (final do século XIII). Nestes, a criação divina é concebida como “um ato de escrita, no qual as letras representam, por assim dizer, o veículo material através do qual o verbo criador de Deus - comparado a um escriba que move a sua pena - se incorpora nas coisas criadas” (idem, p. 14). Agamben chega finalmente a Avicena, discípulo islâmico de Aristóteles, que, inspirado em seu mestre, também recorre à imagem da escrita para falar sobre o pensamento criativo, dizendo que esta potência em grau mais elevado corresponderia “àquela de um escriba perfeitamente senhor da arte de escrever, no momento em que não escreve” (idem, p. 15). Chegamos, enfim, à imagem de Bartleby, o escrivão que não escreve, que cessa de copiar, que, segundo Agamben, seria “a potência perfeita, que só um nada separa agora do ato de criação” (idem, p. 16). Para o autor, pensar a potência é um gesto filosófico de afirmação da categoria da *possibilidade*,

a construção de uma experiência do possível enquanto tal. Não o pensamento, mas a potência de pensar; não a escrita, mas a folha cândida é o que ela [a filosofia], a todo o custo, não quer esquecer”. (...) Uma experiência da potência enquanto tal só é possível se a potência for sempre também potência de *não* (fazer ou pensar alguma coisa), se a tabuinha de escrever *puder não* ser escrita (idem, p.19).

O autor argumenta ainda, na esteira de Deleuze, que a “fórmula” proferida na fala de Bartleby, “prefiro não” (“*I would prefer not to*”), não seria afirmativa nem negativa, determinando uma certa “zona de indiscernibilidade entre o sim e o não, o preferível e o não preferido”, bem como entre “a potência de ser (ou de fazer) e a potência de não ser (ou de não fazer)” (idem, p.27). Tal gesto indiscernível, que não afirma e nem nega, equivaleria a um “estar em suspensão”, que Agamben retoma dos cépticos como maneira de pensar esta espécie de regime de “potência pura”:

(...) “o estar suspenso, que é uma condição em que não podemos nem pôr nem negar, nem aceitar nem recusar”. Segundo esta singular anotação de Sexto, os cépticos viam no estar suspenso não uma simples indiferença, mas a experiência de uma possibilidade ou de uma potência. Aquilo que se mostra no limiar entre ser e não ser, entre sensível e inteligível, entre palavra e coisa, não é o abismo incolor do nada, mas o raio luminoso do possível. (idem, p.30)

Guardadas as devidas proporções, já que nos afastamos do universo das letras para migrarmos agora àquele que aqui especificamente mais nos interessa, das imagens e dos sons, me parece ser possível fazer uma analogia entre *Sábado à noite* e este pensamento que Agamben tece sobre a condição de uma *potência em suspensão* contida nessa “história de Wall Street”, escrita por Herman Melville em meados do século XIX, num contexto de modernidade já efervescente. Pois este filme de Ivo Lopes Araújo, produzido, assim como o de Ruy Vasconcelos, na terceira edição do DocTV no Ceará (e com praticamente a mesma equipe), não é simplesmente um filme em que nada acontece. Podemos dizer que se trata, antes, de um filme que *coloca em suspensão o acontecer*. *Sábado à noite* está no limiar entre o acontecimento e o não-acontecimento. Parece haver uma opção explícita de se colocar neste lugar, de reivindicá-lo para si, e de nos indicar esta posição. E me parece ser daí que o filme extrai sua potência, na afirmação deste entre-lugar da ação, do “ainda não”, do quase-ação. Na base dessa operação, que, como veremos, me parece ser estratégica no filme, está a frustração, ou, para sermos mais exatos, *suspensão* deliberada do uso do dispositivo paramétrico no filme. Neste momento, é interessante retomarmos o conceito de dispositivo fílmico e lembrarmos da recorrência com que vem sendo usado e de sua importância no contexto do documentário brasileiro recente. Para a perspectiva que aqui adotamos, vem a calhar a definição de dispositivo conforme usada por Cezar Migliorin (2005), para quem “trata-se de discutir a noção de dispositivo como estratégia narrativa capaz de produzir acontecimento na imagem e no mundo”. Neste sentido, enfatizamos o caráter *produtivo* dessas estratégias narrativas,

pensando-as enquanto “dispositivos de criação e produção de acontecimentos”, de modo que “o artista/diretor constrói algo que dispara um movimento não presente ou pré-existente no mundo”. Associamos o dispositivo fílmico, portanto, a uma potência de criação, capaz de instaurar o novo, o impensado, o inédito, o ainda não dado e que sem o filme não existiria. De modo geral, o uso do dispositivo no documentário, que se popularizou nos últimos anos, vem refletindo um desejo de disparar ações e conexões entre os atores, de produzir encontros e situações inusitadas para o filme. Não é o que acontece em *Sábado à noite*. Filmado em HDV, todo em preto e branco, com fotografia e direção de Ivo Lopes Araújo, o filme apresenta dois dispositivos. O primeiro, como nos outros dois filmes, diz respeito à circunscrição espacial, que restringe o lugar onde as filmagens devem ser realizadas. Além disso, o filme conta também com uma restrição temporal, que se exprime em seu título. Tudo deve se passar durante a noite de sábado, conforme o projeto apresentado ao DocTV: “[partimos para as filmagens] sem pesquisa e sem nenhum personagem ou locação pré-estabelecidos, tendo como limitações o espaço da cidade de Fortaleza e o tempo que durar a noite de sábado” (ARAÚJO, projeto “Sábado à noite”, p.1). No projeto inicial estavam previstas mais de uma noite de filmagem: “teremos dez noites, cada uma com mais ou menos 12 horas, para realizar nosso filme.” Temos aqui uma forma diversa de relação com o espaço, se comparada com os outros filmes aqui tratados. Este filme já se diferencia dos dois anteriores por se afastar do universo sertanejo, interiorano, e adentrar o universo urbano das grandes cidades. Trata-se de um espaço de grande familiaridade para o realizador – sua cidade natal -, mas com o qual se busca estabelecer uma relação não familiar, mais espontânea, sem pesquisa prévia, “construindo um olhar que nos leve ao estranhamento de nossos próprios hábitos cotidianos” (idem), ou ainda “perambulando pela cidade com câmeras e microfones em punho seguindo o ritmo que o sábado nos impuser, dançando conforme a música numa expedição em direção ao desconhecido” (idem, p.4). Observa-se, portanto, uma combinação de uma relação de familiaridade (que encontramos em *Uma encruzilhada aprazível*) com o estranhamento e a espontaneidade de uma relação primeira com os espaços (proposta do dispositivo de *Acidente*). Busca-se o olhar virginal do estrangeiro sobre a paisagem já conhecida. Criar uma relação de estranhamento com um familiar é um objetivo explícito no projeto, usado para justificar a escolha pela fotografia em preto e branco, que se afasta do naturalismo da cor: “para criar um olhar de distanciamento optamos por uma fotografia em preto e branco, pela qual não estamos acostumados a nos observar” (idem). Se pensamos também, na esteira de Comolli (2008), que na lógica da ficção espetacular os avanços tecnológicos (como o advento do cinema sonoro e a cor) são usados de modo a contribuir com a ilusão naturalista, a opção pelo preto e branco pode em si ser entendida como marca de um contraponto distintivo a esta lógica. Mas até que ponto temos de fato familiaridade com os grandes

centros urbanos que habitamos? “Vivemos numa cidade enorme, que pouco conhecemos”, nos diz Ivo (idem, p.3). É como se ele e sua equipe colocassem uma venda sobre os olhos e se propusessem a encontrar novas maneiras de se relacionar com aqueles espaços tão familiares e ao mesmo tempo tão estranhos, experimentando-o de outras formas, descobrindo suas texturas, tanto imagéticas quanto sonoras. Também aqui podemos falar de um “tatear no escuro”, tanto pela exploração dessas texturas da superfície da imagem, recorrentes no filme (e que parecem realçadas pelo recurso ao preto e branco), quanto pelo modo como se percorrem os espaços e as paisagens familiares-desconhecidas, sem saber bem por onde se anda nem onde se quer chegar. Assim com Cao Guimarães e Pablo Lobato “tateiam no escuro” das cidades mineiras que desconhecem, Ivo Lopes também se lança num Fortaleza desconhecida, pisando devagar, tateando suas superfícies, com atenção aos mínimos detalhes. O projeto chega a fazer menção a uma espécie de “cegueira” que acomete ao olhar por demais habituado a ver: “o olhar que estaremos lançando sobre a cidade observa e reavalia o que os nossos olhos cegos pela rotina já não veem mais” (p. 5). Talvez, pelo contrário, ao invés de colocar um venda sobre os olhos, o que temos nesta perspectiva é a remoção de uma venda que já estava lá. O olhar que se propõe no filme procura estar livre para ver o que antes não via e, por isso, vê pela primeira vez. “Um olhar que se lança sobre as luzes em preto e branco, as arquiteturas, as pessoas e os detalhes mais desprezíveis”, conforme o projeto nos diz e o filme vem a confirmar. É interessante atentar para o modo como os elementos a serem filmados são elencados nesta passagem do projeto. O elemento “pessoas” não se encontra em primeiro lugar na lista daquilo que interessa ao olhar. Em primeiro lugar aparecem as “luzes em preto e branco” e as “arquiteturas”. As pessoas são colocadas quase no final da lista, ao lado dos “detalhes mais desprezíveis” (que no filme não são nada desprezíveis). Novamente o gesto de eliminar a hierarquia entre os elementos em cena, que pudemos observar nas análises anteriores, aparece com força neste filme. Talvez aquele que, do conjunto de filmes aqui reunidos, mais radicalmente se afasta de uma perspectiva individualizante e de uma centralidade da figura humana em cena, se voltando fortemente para os entornos e atribuindo aos espaços grande importância e autonomia.

Além do dispositivo de restrição espaço-temporal, *Sábado à noite* nos apresenta ainda, logo de saída, a um segundo dispositivo que, embora abandonado no instante mesmo em que é apresentado, se constitui como dado fundamental para a narrativa. Como se passa essa noite de sábado em Fortaleza? O título sugere ação, mas ação é o que não há. O que temos é a antítese de um sábado à noite, a constante frustração da expectativa de que algo aconteça. A escolha do título não é ingênua, ele é a síntese deste movimento que de algum modo permeia o filme inteiro. Talvez este seja um filme que frustra a sua própria expectativa, sua proposta inicial de ter algo para narrar, de encontrar personagens com histórias para contar. E ele faz questão de explicitar este

dado, de evidenciar sua proposta de partir de um dispositivo, supostamente buscando gerar algum acontecimento pouco previsível e fora de seu controle. A proposta, no caso, seria conseguir “pegar carona” no carro de alguém que o levasse a outro lugar da cidade, apostando no acaso dos desdobramentos inesperados que aquele encontro e aquele percurso poderiam trazer. Não sabemos quantas tentativas de carona houve, o filme só nos revela uma única, para depois abandonar a proposta e tomar outros rumos. Mas por que evidenciar o dispositivo, se ele falhou? E falhou de fato, ou foi deliberadamente descartado? A opção por mostrar que havia um dispositivo inicial para o filme e que este foi abandonado após uma única tentativa evidencia que o que houve, de fato, não foi fracasso, mas sim a deliberação de seu descarte. Talvez, de fato, nunca tenha havido intenção real alguma de adesão e este dispositivo que tão logo surge, já é descartado, mas sim de apenas estrategicamente revelar sua possibilidade. E o abandono do dispositivo, logo no início do filme, não nos diz pouco. É um dado marcante, revelador. O gesto de evidenciar a intenção de haver um dispositivo forte para o filme, com potencial de gerar encontros e personagens, e seu quase simultâneo descarte, coloca o filme num entre-lugar ambíguo, entre o não-acontecimento e a simultânea possibilidade do acontecimento. Embora ele se afirme na recusa do dispositivo, do acontecimento e da busca por personagens, *Sábado à noite* precisa dos mesmos, precisa que eles estejam por perto, à espreita (talvez no extracampo?), pois é em oposição a eles, ou em diálogo silencioso com eles, sugerindo-os, evocando-os, que o gesto de recusa do filme se torna potente. Ele é o anti-dispositivo, o anticlímax, os “*desembalos* de sábado à noite”³⁵. E, no entanto, ele só pode ser por contraponto, se colocando nesse limiar entre o sim e o não (e talvez, nesse sentido, nos aproximando do pensamento de Agamben em relação a *Bartleby*, não possamos falar em recusa absoluta). A afirmação deste entre-lugar, portanto, se faz pelo contraste, pela constante oposição à possibilidade de algo acontecer, de algum personagem se constituir, de algum tema ser abordado ou de algum fato ser narrado. O procedimento da oposição se constrói na tessitura fílmica pela geração da expectativa, pela manutenção de um “quase” em suspensão. Não acontece, mas quase acontece. Não há personagens, mas quase há. Não há dispositivo, mas ele está ali como possibilidade que se deixa vislumbrar. É curioso que o realizador tenha adotado especificamente o termo “suspensão” para descrever a dinâmica que pretendia criar frente aos encontros estabelecidos durante o filme, conforme revela a seguinte passagem de seu projeto:

³⁵ A relação em antítese com a clássica produção hollywoodiana, o drama musical *Os embalos de sábado à noite* (*Saturday night fever*, dirigido por John Badham e lançado em 1977), que deslança a carreira do ator John Travolta, é inevitável. O filme levou seis milhões de espectadores aos cinemas brasileiros, figurando em 11ª posição no ranking das maiores bilheterias do país (segundo dados encontrados na “Wikipédia”). É curioso que este filme, apesar de também sugerir a noite de sábado em plena Nova Iorque da década de setenta como uma experiência eletrizante, acaba por trazer um tom soturno, jogando os personagens na solidão e no vazio.

O acaso nos serve como estrutura e fio condutor para escolhermos o caminho a ser percorrido pela equipe no decorrer de cada noite de trabalho e serve também como base para a montagem do filme. Junto a ele acrescento a sua *suspensão*, que nos possibilitará uma mudança de rumo para nos manter no caminho. O termo *suspensão* é aqui empregado no sentido de interrupção temporária de uma situação, não a interrupção por completo, mas simplesmente o abandono de uma situação que seguirá seu fluxo independente do nosso olhar *deixando no ar o eco de sua passagem*. (idem, p.3, grifo meu)

O termo não é empregado por Ivo exatamente do mesmo modo como o adoto aqui, mas de certa forma as ideias se conectam. Diante dos possíveis personagens que surgissem, já havia a ideia de uma “suspensão” (interrupção) do encontro, sugerindo que a vida do personagem seguiria seu rumo independente do filme (daí a ideia da suspensão) que, por sua vez, também tomaria novos rumos. “Deixar no ar o eco de uma passagem” sugere essa potência de uma ausência presente. De certa forma já está implícita nesta abordagem uma ideia de negação do encontro, de um encontro que acontece pela metade (ou seria talvez simplesmente uma outra maneira de concebê-lo?). Possibilidade de encontro em suspensão. O projeto do filme revela o desejo do encontro, de muitos encontros, com estratégias de abordagem que variariam entre o verbal e o não verbal: “em vários momentos essa abordagem não acontecerá verbalmente, deixando que a câmera se relacione diretamente com os personagens que se revelarão para nós através de seus corpos, movimentos ou simplesmente pelo olhar” (idem, p.8). Mas o que o filme pronto nos revela não me parece ser propriamente um encontro, mas uma sucessão de possibilidades de encontros, de encontros suspensos antes mesmo que ocorram. De vidas que se insinuam e que, de fato, continuam seus rumos no extracampo e que, para o filme, só existem nesse lugar de invisibilidade. Novamente aqui o que não é mostrado ganha força, e o lugar da cena é cada vez mais esvaziado. E, com a ênfase nos vazios e nos silêncios dos espaços urbanos (vazio e silêncio sempre pensados em relação à presença do humano) em que personagens são apenas sugeridos, o filme nos mostra, a todo momento, aquilo que se deixou de mostrar. Parece ser preferível mostrar o filme que poderia ser feito do que efetivamente fazê-lo, deixando todas as possibilidades de personagens e de filmes em aberto. Potência do vazio, página em branco.

Além deste efeito de suspensão da ação e do efetivo encontro com outro em cena, com potencialização dos espaços vazios, *Sábado à noite* é também fortemente marcado por momentos de investimento nas texturas da imagem e do som (nos remetendo à noção de visualidade háptica já discutida na análise de *Acidente*), fazendo com que, nesses momentos específicos (pontuais ao longo do filme), o olhar se volte para a superfície da imagem mesmo, do suporte técnico que possibilita esses efeitos de luz, evidenciando a mediação. Como já discutimos, a observação distanciada (e por vezes também muito próxima aos objetos) é uma característica marcante dos três filmes. No entanto, nenhum deles busca, com ela, um olhar isento. Ao contrário, revelar a

mediação, marcar a imagem com o ponto de vista subjetivo (buscando muitas vezes um traço autoral), mostrar o artifício do quadro, evidenciar o extracampo, são características comuns aos três filmes, traços que os afastam da perspectiva naturalista das ficções espetaculares.

Os dois primeiros planos do filme, espécie de prólogo antes dos créditos do título entrarem, já estabelecem uma atmosfera voltada para os dados sensoriais da imagem e do som, chamando atenção para suas texturas. O primeiro (figura 1) é uma tomada do ponto de vista da janela traseira de um carro que se move numa autopista. O vidro sujo cria uma espécie de filtro que deixa a imagem borrada, principalmente com a incidência das luzes dos faróis dos carros e dos postes. Em primeiro plano, o vidro se destaca e faz com que o interesse na imagem esteja nas texturas geradas por esta superfície. Aqui, como em algumas passagens de *Acidente*, a atenção se volta mais para essa superfície do vidro (que acaba coincidindo com a superfície da imagem?) e seus efeitos de textura, do que para o efeito de profundidade da imagem. Com tendência a ser mais háptica do que óptica, esta imagem nos retira a ilusão de profundidade naturalista e nos joga para a superfície de suas texturas de luz. Não busca a clareza de uma imagem realista límpida, mas enfatiza a sujeira da superfície do vidro que se transforma em filtro, transformando a paisagem. A câmera se demora sobre esta imagem (o plano dura cerca de dois minutos), de modo que possamos perceber e ser afetados esteticamente por essas texturas sujas. Evidencia-se, assim, a mediação da câmera, o olhar filtrado, a imagem como construção.



Figura 1 – *Sábado à noite*. Os dois primeiros planos do filme instauram um olhar interessado nas texturas do mundo e da imagem.

Figura 2 – No segundo plano a superfície do asfalto se transforma em uma textura abstrata.

Transcorridos pouco mais de um minuto deste longo plano, o som, em captação direta, também se torna sujo, ruidoso, defeituoso. Por um momento, achamos que houve falha em sua reprodução. Depois nos damos conta de que este é um dado do filme mesmo. Tem-se a impressão que o técnico de som decidiu abrir a janela e colocar o microfone do lado de fora do carro, contra o vento, de modo a chamar atenção para o artifício da captação e esta materialidade também sonora do ar que reverbera no equipamento técnico. No plano seguinte, é a câmera que parece se

debruçar para fora da janela, captando uma imagem ainda mais abstrata do que a anterior, agora do asfalto próximo, passando em alta velocidade (figura 2). Do conjunto de filmes aqui reunidos, este é o único que de fato se dedica à dilatação do tempo na duração de planos longos, de modo a enfatizar a percepção na fotogenia da imagem, para além dos eventos filmados. Revela-se, assim, um interesse muito grande pela plasticidade da imagem e do som, que se faz valer na contemplação desses planos estendidos, possibilitando uma espécie de “aventura visual”, de que também nos fala Jean-Claude Bernardet (para quem, aliás, *Sábado à noite* é dedicado), quando se refere aos planos estendidos do cinema de Júlio Bressane:

Nos entregávamos à contemplação da imagem. Quando a informação do plano esgotava-se, a duração saturada aumentava a intensidade da contemplação e da fascinação. A densidade da luz, a granulação, os matizes do branco e preto, pequenos incidentes de que não nos damos conta quando a atenção está presa ao essencial da informação, tudo isso virava uma aventura visual.
(2015:7)

Mas, o que podemos dizer para além desta exploração das texturas da imagem e do som e do movimento de evidenciar a mediação³⁶ (gestos que se fazem com bastante força também neste filme, mas que já trabalhamos em detalhe nas análises anteriores)? Como a potência do vazio se faz presente neste filme, na ideia de uma suspensão da ação e da constituição de personagens? Após este prólogo de imagens e sons “texturizados”, temos a sequência da rodoviária de Fortaleza. O primeiro plano é uma tomada geral de um dos acessos à área interna da rodoviária (figura 3). Ao fundo do campo, com bastante distância, há uma movimentação de pessoas em escala muito reduzida, que entram e saem da rodoviária, esperam, entram em táxis. O interesse maior deste plano parece se reservar à ação inesperada daqueles que subitamente surgem do extracampo e cruzam o quadro em plano mais aproximado, habitando o campo por alguns instantes, como o homem que avistamos adentrando o canto esquerdo do quadro, ainda na figura 3. Quando estes habitantes do extracampo não estão visíveis, a imagem fica fortemente marcada por uma composição que enfatiza as superfícies lisas do espaço. Neste plano, essas superfícies se constituem tanto da parte inferior da rua quanto da parte superior do teto, cada uma ocupando metade do quadro, preenchendo praticamente toda sua extensão. Por que esta composição? O diretor poderia ter optado por um enquadramento que enfatizasse mais a ação ao fundo, e menos as superfícies vazias tão marcantes desta composição geométrica em que duas formas planas tomam o quadro. Esta imagem de uma superfície plana vazia é recorrente no filme. Sua duração prolongada (o

³⁶ Neste sentido, não podemos deixar de mencionar o plano emblemático, de longuíssima duração, que traz o técnico de som com o microfone em cima do viaduto, revelando, em gesto reflexivo, o filme em construção.

plano dura mais de um minuto) aliada à ação reduzida que se passa diante da câmera acentua a sensação de um vazio.



Figura 3 – *Sábado à noite*. O primeiro plano da rodoviária. Ênfase nas superfícies lisas vazias e na ação do extracampo.

O plano seguinte traz uma composição semelhante, já no interior da rodoviária, e ainda mais esvaziada de ação. Trata-se de um plano da rampa de acesso à área de embarque. Nesta tomada repete-se o enquadramento amplo, em que a superfície lisa do piso ocupa grande extensão do plano, precisamente a metade. Uma ação mínima se passa ao fundo. O tempo, sempre dilatado na duração exaustiva do plano, torna ainda mais rarefeita a ação insignificante que ali se dá. Os corpos das pessoas em campo ficam pequenos diante da amplitude deste espaço, que, assim, se torna vazio. Nesta amplitude, o corpo não tem como preenche-lo. Além disso, as pessoas transitam modestamente por este espaço, estão ali de passagem. Não permanecem na cena. Corroborando com esta ideia, a rodoviária não é, senão, um local emblemático daqueles que estão de passagem. O plano seguinte (figura 4), o terceiro desta série de superfícies planas ampliadas, não foge da mesma lógica. Estamos agora na área de embarque, local de onde aqueles que estão de passagem partem, saem de cena de vez. Novamente o enquadramento amplo é composto de uma grande superfície plana, uma rua de passagem para os ônibus que de lá partem. Algumas pessoas emergem do extracampo e atravessam essa superfície para entrar nos ônibus estacionados do outro lado da rua. O plano só termina depois que o último passageiro embarca para partir e não há mais ninguém visível em campo. Estes três planos introdutórios do filme, que, na combinação de diversos fatores aqui elencados, exaltam estas grandes superfícies planas, contribuem para estabelecer, no início do filme, um senso de esvaziamento. Se nas ficções espetaculares o campo é o lugar da cena em que a ação se passa, esta então me parece ser a cena do vazio. Estas superfícies planas, assim enquadradas, estabelecem o lugar da cena como uma espécie de grande palco vazio.

Cabe a ele preenche-lo, habitá-lo de histórias, encontros, personagens, ou não. O que o filme busca, afinal (se é que busca algo)?



Figura 4 – *Sábado à noite*. O final do terceiro plano que exalta uma superfície lisa esvaziada: todos saem de cena para partir no ônibus.

Estabelecida esta cena inicial do vazio, há uma mudança no tom. Os planos seguintes apresentam um olhar mais voltado para os detalhes do entorno, se aproximando das pessoas que ali se encontram. Embora esta sequência de planos mais próximos se inicie por uma curiosa tomada de “experimentação estética” com as luminárias do ambiente, há um olhar que nutre interesse pela ação de pessoas. Seria um olhar em busca de um potencial personagem? Ainda é cedo para saber as intenções deste documentário que se apresenta de modo pouco convencional. Temos, assim, alguns planos próximos de pequenas ações, como a de uma moça que arruma sua banca de jornal, envolvida por revistas de celebridades e fofocas. Depois a tomada de uma mãe com duas crianças. E agora um plano mais fechado em *zoom* se detém longamente sobre uma moça que está de pé perto dos guichês de passagens. Suas expressões e gestos denotam que ela evidentemente se sabe filmada. A duração mais prolongada deste plano fechado sobre a moça nos faz pensar que talvez agora o realizador estabeleça algum contato maior. E de fato o faz. O plano seguinte é o da falha do dispositivo, em que um rapaz da produção (que nos créditos é tributado com a função de “sedução”) aborda um grupo de pessoas no carro e pergunta se a equipe poderia acompanhá-los até outro ponto da cidade. A moça do plano anterior está novamente presente em cena (ela de fato teria sido alvo dessa busca), mas o enquadramento é bastante distanciado, e só entendemos o que se passa através do som, que está em primeiro plano, numa das raras vezes em que há fala no filme. O grupo recusa a abordagem e cada um segue seu rumo. A única função deste rápido encontro é revelar a falha de um potente dispositivo de criação, que o filme abandona, mas que gera no

espectador a dúvida³⁷. Não sabemos exatamente o que nos aguarda cada vez que o cineasta se aproxima de alguém. Logo após a revelação do dispositivo frustrado, o filme parece continuar sua busca por personagens. Duas moças tomam sorvete. O sorveteiro serve outra moça. Sem cortes, a câmera efetua um movimento lateral errante, procurando mais alguma coisa/alguém em quem se fixar. Pronto, tem um moço ali, mas não nos detemos muito sobre ele. Agora é a vez do moço do guichê de passagens, através do vidro. O plano continua, com a câmera na mão, revelando outros guichês, estes vazios. Movimentos errantes criam formas com as palavras iluminadas das placas contendo os nomes dos destinos que a empresa de ônibus oferece. Para onde ir, que destino tomar, o que buscar?

Na sequência seguinte, parte-se da rodoviária e adentra-se uma Kombi. Um casal está sentado de frente para a câmera no banco frontal. A proximidade sugere que o encontro pode agora acontecer. Seria ainda o dispositivo em ação? Mas nenhuma conversa se estabelece. O rosto da moça chega a ser filmado bem de perto, por um longo tempo. Mas aí já estamos novamente fora da Kombi, que, em um plano aberto em que é enquadrada lateralmente por fora, parte para o extracampo, levando consigo aquelas vidas que deixaram suas marcas na imagem apenas por alguns instantes. A saída da Kombi de quadro deixa aparecer agora as superfícies lisas e vazias das ruas que sua presença em campo por alguns instantes preencheu. Estamos novamente diante da cena vazia, acentuada pela duração estendida do plano após a partida da Kombi (figura 5). Alguns carros atravessam o quadro, em saídas e entradas velozes. A cena, novamente, é lugar de passagem rápida, não de permanência. Assim como em *Uma encruzilhada aprazível* (mas aqui de maneira mais radical), parece ser preferível a existência na invisibilidade do extracampo. Mas a aproximação comedida em relação às pessoas, acrescida de uma memória de um dispositivo de encontro possível para o filme, deixa o encontro em suspensão, apenas como possibilidade de preenchimento destes vazios da cena. As possíveis personagens permanecem pouco no espaço da cena, o filme as abandona tão logo as encontra, fazendo com que o que fique seja apenas estes “rastros e ecos” (expressos no projeto do filme).

³⁷ Depois de assistir ao filme diversas vezes, chego a ficar em dúvida, inclusive, se esta falha do dispositivo não passou de uma encenação para instaurar no filme a instabilidade que esta interrupção produz.



Figura 5 – *Sábado à noite*. A Kombi parte levando os potenciais personagens. Ficamos novamente diante da cena vazia.

A câmera vagueia, seu movimento é errante, a flunar. Ela está inserida naquele espaço urbano que, assim como seus habitantes, não se faz questão de nomear. Sabemos por informações externas ao filme que a cidade é Fortaleza, mas essa informação não é explicitada. Para quem não a conhece, poderia ser uma cidade grande litorânea qualquer. Nos resvalamos, portanto, no anonimato. Pessoas anônimas numa cidade igualmente anônima. O olhar é distraído, está na contemplação dos espaços vazios, mas às vezes se atém a um detalhe banal qualquer que desvia sua atenção: decide brincar de fazer formas com as luzes dos postes. De repente, alguém provoca novo deslocamento do olhar. São duas senhoras que atravessam a rua e percebem a presença da câmera. No plano seguinte, já estamos do outro lado da rua, perto das senhoras. O movimento de aproximação é novamente a possibilidade de alguma coisa acontecer, de alguma relação se estabelecer. O potencial do encontro é revelado, mas novamente frustrado. A aproximação às pessoas em cena serve apenas como espécie de guia para os deslocamentos espaciais pela cidade, talvez o único resquício que fica do dispositivo inicialmente proposto. Seguem-se os passos sugeridos pelos demais transeuntes, traçando uma cartografia errante dos espaços percorridos na cidade. A senhoras fazem sinal para um ônibus, e no momento seguinte lá estamos, dentro de um ônibus, e as senhoras já não vemos mais.

Muitos outros personagens em potencial ainda surgem, como o casal que namora na praia e que seguimos ao andarem de moto pelas ruas da cidade. Muitos planos depois, quando finalmente paramos num bar esvaziado de fim de noite, outro casal está lá, numa mesa ao fundo. O casal da moto sai de cena sem maiores justificativas. Esta sequência é bastante emblemática do gesto mais amplo que permeia todo o filme, e que venho aqui tentando delinear. Neste bar, um melodrama hollywoodiano estrelado Richard Gere passa numa televisão presa à parede. Partindo de um plano fechado na tela da tevê, a câmera desce até o casal que assiste ao filme. O casal está de costas, de modo que não vemos seus rostos, bastante diferente do modo como o casal da ficção

hollywoodiana é mostrado, sempre de frente, *close* nos rostos, com movimentos realçados por uma câmera lenta. Este sutil paralelismo é mantido na montagem dos planos seguintes, que se alternam entre o drama do casal da tevê e a ausência de drama da cena banal do casal que no bar se encontra. Em alguns planos abertos, este paralelismo se revela dentro do próprio plano (figura 6).



Figura 6 – *Sábado à noite*. A imagem do casal na TV parece ser o reflexo espelhado do casal que a vê.

Neste plano, a posição dos corpos do casal na cena televisiva é como se fosse a imagem espelhada do casal no bar. A música dramática que ecoa do som diegético da tela da tevê contrasta com a desdramatização da cena do bar. Esta sequência termina com a inserção de cinco planos seguidos, não tão longos, de superfícies de mesas vazias dentro do bar (figura 7).

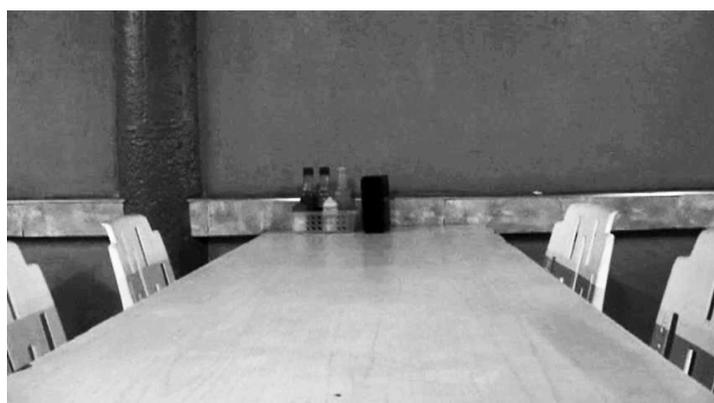


Figura 7 – *Sábado à noite*. As superfícies vazias das mesas do bar nos remetem às superfícies das cenas esvaziadas, conforme analisado na sequência da rodoviária (ver figuras 3 e 4).

Estas superfícies nos remetem às superfícies das cenas esvaziadas, reiteradas pontualmente ao longo de filme. Esta sequência, assim estruturada pelos movimentos de câmera e pela montagem,

que oscila entre os personagens do melodrama televisivo e os quase-personagens do real, explicita o gesto de suspensão que o filme efetua, se colocando neste limiar que apenas insinua a possibilidade do encontro, da constituição de personagens (sugeridos pela imagem televisiva), de preenchimento da cena, mas que, por fim, prefere permanecer com suas superfícies vazias e silenciosas e suas potências de criação. Após esta série de superfícies de mesas, há ainda um último plano que encerra a sequência: a tela televisiva retorna, em plano bastante fechado, mas dessa vez, completamente fora de foco, faltando nitidez, como a se desmanchar. Ao coroar o final desta sequência com a imagem do casal que se beija no drama televisivo a se desintegrar, *Sábado à noite* deixa clara a sua posição. A esta imagem preenchida pela ação destes personagens parece querer nos dizer, ecoando o gesto de Bartleby: “prefiro não”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No início dos anos de 1960, devido à poluição da atmosfera e, sobretudo, do campo, por causa da poluição da água (rios azuis e canais límpidos), os vaga-lumes começaram a desaparecer. Foi um fenômeno fulminante e fulgurante. Após alguns anos, não havia mais vaga-lumes. Hoje, essa é uma lembrança um tanto pungente do passado.

(Pasolini in Didi-Huberman, 2011:28)

Não foi na noite que os vaga-lumes desapareceram, com efeito. Quando a noite é mais profunda, somos capazes de captar o mínimo clarão, e é a própria expiração da luz que nos é ainda mais visível em seu rastro, ainda que tênue. Não, os vaga-lumes desapareceram na ofuscante claridade dos “ferozes” projetores: projetores dos mirantes, dos shows políticos, dos estádios de futebol, dos palcos de televisão.

(Didi-Huberman, 2011:30)

Chegamos ao fim de nossa reflexão. Estas páginas não estão mais em branco, tomadas pelo vazio. Nossa modesta criação está realizada. Mas, como nos fala Sérgio Sant’Anna, foi preciso passarmos pela não tão simples tarefa de traçar um limite para elas e para a abordagem dos filmes que aqui nos interessaram. De que modo nos dirigir à grandeza de seus vazios “infinitos”? Foi preciso estabelecer um recorte claro para não nos perdermos dentro deles. Assim, nesta dissertação trabalhamos com uma hipótese. Foi preciso primeiro defini-la, ainda que não estivéssemos seguros de sua confirmação, para que ela servisse de guia no caminho que fomos percorrendo e descobrindo no próprio caminhar, adentrando o universo teórico dos diversos autores com os quais fomos dialogamos nestas páginas agora já preenchidas. É preciso dizer que o encontro com alguns dos autores com os quais nos identificamos mais profundamente só se deu tardiamente nesta caminhada, em especial com Jean-Louis Comolli, com cujo pensamento só nos deparamos, de fato, quando nos colocamos a escrever o último capítulo deste trabalho. Assim, ainda incertos sobre o que era exatamente aquilo que estávamos propondo como forma de abordar o conjunto de filmes que nos haviam mobilizado, lançamos nossa hipótese. Ao adentrar o universo das narrativas do excesso (tal como abordado, particularmente, por Mariana Baltar), aparentemente tão distante do universo (ou universos) propostos pelos filmes que desejávamos trazer para debate, nos demos conta de que talvez estes universos não estivessem tão distantes assim. De algum modo, eles nos remetiam a um mesmo contexto (e aos elementos característicos deste contexto) que, enquanto se fazia muito presente de um lado, se fazia “excessivamente ausente” do outro. Estes filmes se fazem

por esta *ausência radical*. E toda *ausência* que se faz sentir como tal, como viemos reiterando ao longo deste trabalho, necessariamente remete a algo que não está presente. Ou seja, toda ausência, de algum modo, *torna presente* o que não está lá. E o que se fazia ausente naqueles filmes? De quê aqueles vazios nos falavam? Assim, foi ficando cada vez mais claro que, para tratar daqueles vazios que nos mobilizavam, era preciso olhar para o lado contrário, para aquilo que *não estava lá*, mas que, de alguma forma, ainda assim estava presente. Ainda que temendo cair na armadilha de criar oposições muito rígidas e simplórias, neste diálogo que se estabeleceu com um universo contrário ao do nosso *corpus* foi possível, por fim, lançar nossa hipótese, que aqui retomamos mais uma vez: Em diálogo com o pensamento de Baltar (2007, 2012, 2013A, 2013B) sobre “afetos e excessos” no documentário, partimos, assim, do entendimento de que o atual estágio do capitalismo contemporâneo, tomado pela lógica de hipervisibilidade espetacular, a “moral do excesso” e o “paradigma das sensações”, gera um contexto a que as narrativas audiovisuais respondem e a partir do qual fazem sentido. Tal contexto, como procuramos mostrar ao longo deste trabalho, é fortemente marcado por uma centralidade do indivíduo e por um inchaço da esfera privada, em detrimento dos domínios dos âmbitos públicos (identificados a valores coletivos e a um senso de comunidade). Segundo apostamos, seria possível identificar, então, duas tendências estéticas (entre outras possíveis), que podemos entender como respostas a este contexto dominante atravessado pelos domínios da lógica espetacular da visibilidade, e marcado pelo individualismo e por um apelo às sensações através de estratégias derivadas da moral do excesso. Pareceu-nos que havia, de um lado, narrativas audiovisuais que respondem com estratégias estéticas de *adesão* aos parâmetros dominantes do excesso, do apelo às sensações e à centralidade individual. Tratar-se-ia de uma tendência estética de adesão ao excesso como estratégia narrativa, que, de modo geral, busca na visibilidade do corpo e no estímulo às sensações o engajamento sensório-afetivo do espectador. Neste trabalho, nomeamos esta tendência de “estética do excesso” ou “narrativas do excesso”. De outro lado, identificamos outras narrativas que parecem responder em contraponto a este contexto, trazendo procedimentos narrativos e formais que *tensionam* estes parâmetros, tendendo a se afastar das convenções estéticas predominantes no contexto espetacular. Falamos de nossa dificuldade em nomeá-las, o que se reflete nas diversas maneiras como nos referimos a esta tendência estética ao longo deste trabalho, tal como por “estética minimalista”, “narrativas da contenção ou da rarefação”, etc. O conjunto particular de filmes que aqui reunimos e que identificamos como narrativas audiovisuais que se valem predominantemente de estratégias associadas a esta segunda tendência (minimalista, de contenção e rarefação), batizamos, por nossa conta, “poéticas do vazio”.

Lançada nossa hipótese, o intuito deste trabalho foi, primeiramente, situarmo-nos em relação ao contexto predominante a que estávamos nos referindo, uma vez que o identificamos como fator determinante para a compreensão das duas tendências estéticas que havíamos apontado em nossa hipótese inicial. Sendo assim, no primeiro capítulo investigamos os domínios do espetáculo e da moral do excesso, traçando um percurso do surgimento deste contexto no início da modernidade e recuperando o pensamento de um conjunto de autores importantes (tais como Simmel, Benjamin e Kracauer) para uma reflexão sobre os efeitos que as mudanças trazidas por este novo contexto industrial e urbano tinham sobre os indivíduos. Falamos sobre a noção dos hiperestímulos que este novo contexto trazia, bem como sobre o início do sensacionalismo popular e o surgimento de uma indústria do entretenimento que passa a produzir artificialmente estes efeitos de excitação nos indivíduos, ambos abrindo caminho para o desenvolvimento de uma estética, com códigos próprios, ligada a este novo contexto do excesso. Examinamos também a intensificação e as novas faces que este contexto moderno assume na contemporaneidade, identificando, em diálogo com o alemão Christoph Türcke, a consolidação de um “paradigma da sensação”.

Reservamos ao segundo capítulo uma reflexão sobre a centralidade que o indivíduo (este de que tanto sentimos a falta nestes três filmes) e a vida privada adquirem com a consolidação do capitalismo industrial e dos valores burgueses. Propusemos um amplo debate sobre os principais fatores que acarretam esta centralidade, e suas características tanto no contexto das sociedades disciplinares quanto nas atuais sociedades do controle dos biopoderes. Falamos das transformações nos processos de subjetivação em ambas as formas de capitalismo (industrial e pós-industrial), que até hoje ainda convivem neste momento ainda de transição a que assistimos. Vimos como na atualidade a subjetividade deixou de ser introspectiva e se tornou “exteriorizada”, processo este associado ao contexto de visibilidade e de espetacularização das próprias intimidades e da vida privada de cada um de nós, sujeitos comuns. Entendemos também que estas novas formas que as narrativas autobiográficas (os antigos diários íntimos) adquirem na contemporaneidade, na forma de emissões midiáticas diversas, pelas quais os indivíduos não são mais meros consumidores passivos, mas produtores ativos das imagens, estão fortemente atravessadas por uma incitação dos biopoderes voltada para a capitalização dessas vidas ordinárias.

Acompanhando nosso pensamento, optamos neste mesmo capítulo por delinear as principais características de cada uma das duas tendências estéticas que identificamos como respostas a estes contextos. Assim sendo, expusemos em linhas gerais o que entendemos por “narrativas do excesso”, marcada por um privilégio às esferas da intimidade e uma visibilidade do corpo em cena. Apresentamos brevemente os cinemas tidos por “gêneros do corpo”, em que o

excesso se faz de modo mais emblemático. Buscamos apontar também as principais características de uma “estética da redução e da contenção”, esta a que nossas “poéticas do vazio” se vinculam. Falamos que estas narrativas (ou “desnarrativas”) são marcadas por uma autonomia dos espaços, que se fazem como “excessivos à narrativa”, não subordinados a ela como nos cinemas clássico-narrativos. Assistimos, então, a um esfacelamento do personagem nestes filmes, que tendem a não girar em torno e nem se organizar em função da presença humana em cena. Haveria nestes filmes, pois, a tendência a uma *invisibilidade dos corpos* em campo.

No último capítulo trouxemos nossas análises dos três filmes, focando principalmente no modo como eles procedem com esta descentralização do elemento humano em cena e esta produção de uma invisibilidade dos corpos. Em outras palavras, tratamos de pensar em como cada um dos filmes produzem estas *ausências* que se evidenciam em seus dilatados e amplos vazios. Importante nestes procedimentos nos parece ser o modo como eles nos remetem para os espaços do extracampo, ou nos chamam atenção para as bordas “cortantes” do quadro, evidenciando sempre a mediação do gesto de enquadrar (e “poetizar”) o mundo. Embora o “novo espectador” de que fala Comolli já tenha tido sua inocência e sua crença na ilusão da representação perdida, o gesto de evidenciar a mediação e, sobretudo, de afirmar a possibilidade da existência das sombras, aquelas em campo mas principalmente às do extracampo, nos parece ser ainda um gesto necessário em meio às tiranias da visibilidade. Se, como vimos, a “telerrealidade”, assim como as diversas telas dos dispositivos móveis que incessantemente emitem e recebem as “imagens de si” da intimidade de cada um de nós, acabam por eliminar a possibilidade de uma existência fora da visibilidade, concretizando uma verdadeira “abolição do fora-de-campo” (nas palavras de Comolli), então o simples clamor pela invisibilidade e por uma “recuperação do fora-de-campo” nos parece, de fato, ser uma maneira de responder em contraponto. Tal parece ser o gesto que encontramos nestes filmes, conforme procuramos demonstrar nestas análises.

Em nossa análise de *Uma encruzilhada aprazível* nos concentramos, em diálogo mais próximo com Comolli, em evidenciar a forma comedida como a figura humana se faz presente no filme e como, de algum modo, há no filme uma presença constante do extracampo se fazendo notar. Procuramos evidenciar o que nos parecia ser um jogo entre mostrar e esconder que se costurava ao longo do filme, um jogo entre luz e sombra em relação ao modo de mostrar o corpo humano. Isso fica claro em algumas imagens que separamos do filme, como a figura 5, em que a imagem de um rosto masculino está dividida ao meio por conta de uma sombra que oculta uma de suas metades. O mesmo vale para a penúltima imagem do filme, figura 7, em que Benedito Gomes aparece como que emergindo das sombras de um fundo completamente escuro, com outra sombra a lhe tampar os olhos.

Em *Acidente*, nos arriscamos um pouco mais e adentramos o universo que nos seria menos familiar da “visualidade háptica”, em diálogo com o instigante trabalho da americana Laura Marks, pensando que o investimento que o filme faz na plasticidade da imagem e na “poetização do real”, que envolve, na maior parte do tempo, um olhar para os espaços das cidades, nos remeteria sempre à superfície da própria imagem enquanto suporte manipulado, quebrando com a ilusão de profundidade da imagem naturalista espetacular.

Por fim, em nossa análise de *Sábado à noite* verificamos, junto com Agamben (2007) e *Bartleby*, de Herman Melville (1853), que o vazio que o filme enfatiza parece se fazer como verdadeira potência de criação (potência latente, não realizada). Este filme, ao negar ou “colocar em suspensão” um dos maiores mecanismos de criação que o documentário brasileiro havia então recém descoberto – o dispositivo-fílmico -, parece responder de maneira radical aos biopoderes de capitalização das formas de vida. Pois, se o que os poderes nos demandam hoje é por uma força de criação, principalmente no que diz respeito aos processos de invenção e de experimentação subjetivos (que, como vimos, se fazem hoje fortemente atrelados às narrativas imagéticas), este filme nos acena com a “pura possibilidade”, a criação ainda não realizada, incapturável porque ainda não existente (mas “quase”), a criação que apenas se insinua. Os vazios de Fortaleza se transformam, assim, em “vazios infinitos” mesmo (como quer o “menino” Manoel de Barros), uma página em branco ou um palco vazio contendo todas as possibilidades de mundos e de personagens cujas histórias ainda estão por ser contadas.

* * *

"O cinema documentário não muda o mundo, não muda nada, nem ninguém". Assim costumava dizer Eduardo Coutinho em suas palestras e entrevistas³⁸. Ele tinha razão. Seria muita pretensão nossa esperar que os filmes mudassem o mundo. Deixemo-los em paz. Embora não mudem o mundo, os filmes nos vislumbram outros mundos possíveis, talvez mais habitáveis. Também nos mostram outras maneiras de habitá-lo com as imagens. Em tempos de difusão do espetáculo, nos diz Cláudia Mesquita, “o cinema, um de seus principais agentes, seria também sua consciência crítica possível, ao engendrar uma pedagogia do ‘não visível’, em oposição à ilusão de visibilidade generalizada” (in Comolli, 2008, contracapa). Se é este papel de resistência e oposição

³⁸ Ver, por exemplo, em resenha sobre palestra realizada em auditório da PUC (Pontifícia Universidade Católica), na zona oeste de São Paulo, em 27 de abril de 2012. Disponível em: <http://portalondevivo.blogspot.com.br/2012/05/cinema-nao-muda-o-mundo.html> (acesso em 31/07/2015)

que Comolli atribui ao cinema, de modo geral, e ao documentário em particular, parece-nos que trouxemos para debate três “amostras” que cumprem bem esta função. Vimos em nossas análises que as três obras aqui reunidas trazem o vazio como maneira de apontar para ausências. Neste sentido, são obras “centrípetas”, sempre apontando para algo que não está na cena visível do enquadramento, nos remetendo às sombras que ainda se fazem possíveis na invisibilidade do extracampo. Ao chamar atenção para as bordas “cortantes” do quadro, bem como muitas vezes para a superfície da imagem enquanto um produto do trabalho que envolve a técnica e o manuseio humanos, evidenciam a todo instante a mediação, recusando a ilusão da representação espetacular. A recusa ao embate e à fricção com o mundo e o mutismo presentes nestas três obras não resvalam em niilismo. Há algo que vibra nestes vazios de maneira singular em cada uma delas. Como tentamos demonstrar em nosso corpo-a-corpo com os filmes, procurando habitá-los e desvendá-los na opacidade de suas superfícies vazias e silenciosas, de algum modo eles discretamente nos dizem muito. Não há ilusão, os holofotes do espetáculo são poderosos e estão no mundo, buscando ofuscar qualquer existência que se faça nas sombras. Igualmente, os biopoderes não deixam nem mesmo a potência criativa da arte escapar a seus domínios. No entanto, o cinema nos mostra que ainda é capaz de responder à altura. Estes filmes não mudaram e nem mudarão o mundo, não se trata disso. Mas, diante da “ofuscante claridade dos ‘ferozes’ projetores”, *Uma encruzilhada aprazível*, *Acidente* e *Sábado à noite* evidenciam que Pasolini estava enganado quando pensou que os “vaga-lumes haviam desaparecido”. Suas pequenas luzes brandas ainda lampejam nas sombras, nos silêncios e nos vazios destes filmes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby: Escrita da potência*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2007.

ARAÚJO, Ivo Lopes. “Sábado à noite”. Projeto de pré-produção do documentário desenvolvido dentro do programa DocTV, gentilmente cedido pelo realizador.

BALTAR, Mariana. *Realidade Lacrimosa* - diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática. Niterói, 2007. Tese (Doutorado em Comunicação). Programa de Pós-graduação em Comunicação, UFF, 2007.

_____. “Tessituras do excesso: notas iniciais sobre o conceito e suas implicações tomando por base um Procedimento operacional padrão”. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, Brasil, v. 39, n. 38, p. 124-146, dez. 2012. ISSN 2316-7114. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/71141>>. Acesso em: 03 Ago. 2015. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2012.71141>.

_____. “Entre afetos e excessos – respostas de engajamento sensório-sentimental no documentário brasileiro contemporâneo”. IN: **Rebeca: Revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual**, ano 2 n. 4, p. 60-85. julho-dezembro 2013A.

_____. “Real sex, real lifes – excesso, desejo e as promessas do real”. Artigo apresentado no XVII Encontro Socine. A Sobrevivência das Imagens. Palhoça, Unisul, 2013B.

BARTHES, Roland. “O Terceiro Sentido”. IN: *O Óbvio e o Obtuso*, trad. de Isabel Pascoal, Lisboa, Edições 70, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas – volume 1. 7a Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

_____. “Cinema Marginal?”. IN: **Portal Brasileiro de Cinema**. Disponível em: www.heco.com.br/marginal/ensaios/03_01.php. Acesso em 03/08/2015.

BEZERRA JR., Benilton. “O ocaso da interioridade e suas repercussões sobre a clínica”. IN: PLASTINO, C. A. (org.). *Transgressões*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2002.

BORGES, Rafael de Almeida Tavares. “Da janela do meu quarto: diálogos (im)prováveis”. Trabalho apresentado no Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Curitiba, PR – 4 a 7 de setembro de 2009.

_____. *Poéticas do lago e sua superfície: O cinema de Cao Guimarães*. 2013. Tese (Doutorado em Multimeios). Universidade Estadual de Campinas.

BRASIL, André; MIGLIORIN, Cézár. Biopolítica do amador: generalização de uma prática, limites de um conceito. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 20, p. 84-94, dez. 2010.

BRYSON, Norman. *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*. Cambridge, Harvard University Press, 1990.

CAMURÇA, Rodrigo Capistrano. *Formas de resistência: o documentário contemporâneo cearense*. 2012. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal Fluminense.

CHION, Michel. *The Voice in Cinema*. Tradução Claudia Gorbman. New York, Columbia University Press, 1999.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder – a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

_____. “Corpos e quadros - Notas sobre três filmes de Pedro Costa: *Ossos*, *No quarto da Vanda* e *Juventude em marcha*”. IN: MAIA, Carla, DUARTE, Daniel e MOURÃO, Patrícia (orgs.). *O Cinema de Pedro Costa*. Catálogo da mostra realizada no Centro Cultural Banco do Brasil em setembro de 2010.

CRARY, Jonathan. *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. Tradução Tina Monteiro. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

DE BARROS, Manoel. *Livro sobre nada*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Record, 1996.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. “Post-scriptum sobre as sociedades de controle”. IN: *Conversações*. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.

DE LUCA, Tiago. *Realism of the Senses in World Cinema: The experience of physical reality*. Londres: I.B.Tauris & Co Ltd, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução: Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DUVIVIER, Gregório. “Rio, 500 anos: 2065”. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2015/03/1596539-2065.shtml> acesso em 01/06/2015.

FOUCAULT, Michel. “Subject and Power”. In: DREYFUSS, H. & RABINOW, P. *Beyond structuralism and hermeneutics*. Brighton, The Harvester Press, 1982.

_____. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

_____. *A verdade e as formas jurídicas*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Nau Editora, 1999.

GONÇALVES, Osmar (org.). *Narrativas sensoriais*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.

GUIMARÃES, Cao. “Documentário e subjetividade – uma rua de mão dupla”. IN: *Sobre fazer documentários* / Vários autores. – São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

HARVEY, David. “O direito à cidade”. Disponível em:
<http://blogdaboitempo.com.br/category/colaboracoes-especiais/david-harvey/>
Acesso em 22/11/2013.

HOLANDA, Karla. **DOCTV: a produção independente na televisão**. 2013. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense.

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

LOPES, Denilson. “Encenações Pós-Dramáticas e Minimalistas do Comum” In: **No coração do mundo: Paisagens Transculturais**. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

MARKS, Laura. *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002. (versão kindle *ebook*)

MELVILLE, Herman. *Bartleby, the scrivener: A story of Wall-Street*. Obra de domínio público, 1853.

MESQUITA, Claudia. “A superfície do cotidiano: uma aproximação a Acidente e Uma encruzilhada aprazível”. IN: MIGLIORIN, Cezar. *Ensaaios no Real: o documentário brasileiro hoje*. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

MIGLIORIN, Cezar. “O dispositivo como estratégia narrativa”. In: **Digitagrama**, n.3, primeiro semestre de 2005. Disponível em:
<http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero3/cmigliorin.asp>
Último acesso: 31/07/2015

_____. “Negando o conexionismo: Notas Flanantes e Sábado à Noite ou como ficar à altura do risco do real”. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, Brasil, v. 36, n. 32, p. 101-116, dez. 2009. ISSN 2316-7114. Disponível em:
<<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/68094>>. Acesso em: 03 Ago. 2015.
doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2009.68094>.

_____. *Ensaaios no Real: o documentário brasileiro hoje*. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

NICHOLS, Bill. *Introduction to documentary*. 2a edição, Bloomington: Indiana University Press, 2010. (versão kindle *ebook*)

PARENTE, André. *Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papyrus, 2000.

PARENTE, Frederico Benevides. **Máquina, fome, trajeto: cinema de grupo brasileiro contemporâneo**. 2013. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal Fluminense.

- RAMOS, Fernão. *Mas afinal, o que é mesmo documentário?*. São Paulo: Editora SENAC, 2008.
- SANT'ANNA, Sérgio. *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- SIBILIA, Paula. *O show do eu: A intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- SIMMEL, Georg. "A metrópole e a vida mental". IN: VELHO, Otávio Guilherme. *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973. p. 11-25.
- SINGER, Ben. "Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular". IN: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Tradução: Regina Thompson. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- SONTAG, Susan. "A estética do silêncio". In: *A vontade radical: estilos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 11-40.
- TÜRCKE, Christoph. *Sociedade excitada: filosofia da sensação*. Campinas: Unicamp, 2010.
- VALENTE, Eduardo. "Percurso de *Acidente*". *Revista Cinética*, 2007. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/acidentepercurso.htm> , acesso em 02/08/2015.
- VASCONCELOS, Ruy. "Uma encruzilhada aprazível". Projeto de pré-produção do documentário desenvolvido dentro do programa DocTV, gentilmente cedido pelo realizador.
- VIEIRA DA SILVA, Camila. "A poética do desaparecimento: notas sobre *O Eclipse* e *Linz*." Trabalho apresentado no XVII Encontro da Socine – "A sobrevivência das imagens". 8 a 11 de outubro de 2013, UNISUL, Florianópolis.
- VIEIRA JR., Erly Milton. *Marcas de um realismo sensório no cinema contemporâneo*. Rio de Janeiro, 2012. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura). Programa de Pós-graduação em Comunicação, UFRJ, 2012.
- WILLIAMS, Linda. "Film bodies: gender, genre and excess". In: BAUDRY, L.; COHEN, M. (Org.). *Film theory and criticism*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- WILLIAMS, Raymond. *Television: Technology and cultural form*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2003. (primeira publicação em 1974).
- XAVIER, Ismail. *O Discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3ª edição, São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- ZILBERMAN, Regina. "A leitura no Brasil: sua história e suas instituições". Disponível em: <http://www.unicamp.br/iel/memoria/projetos/ensaios/ensaio32.html>. Acesso em 19/07/2015.