

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM IMAGEM E SOM

GIOVANNI REI RIBEIRO OJEDA

NARRATIVA INTERCONECTADA:

uma escrita geográfica pelo cinema brasileiro contemporâneo

SÃO CARLOS

2024

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM IMAGEM E SOM

GIOVANNI REI RIBEIRO OJEDA

NARRATIVA INTERCONECTADA:

uma escrita geográfica pelo cinema brasileiro contemporâneo

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Imagem e Som, sob orientação do Prof. Dr. Leandro Rocha Saraiva.

SÃO CARLOS

2024



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som

Folha de Aprovação

Defesa de Dissertação de Mestrado do candidato Giovanni Rei Ribeiro Ojeda, realizada em 29/01/2024.

Comissão Julgadora:

Prof. Dr. Leandro Rocha Saraiva (UFSCar)

Profa. Dra. Flávia Cesarino Costa (UFSCar)

Prof. Dr. Gabriel Costa Correia (UFMT)

O Relatório de Defesa assinado pelos membros da Comissão Julgadora encontra-se arquivado junto ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som.

*Para Cássio,
cuja vida se entrelaçou à minha.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço, antes de mais nada, aos insistentes realizadores do cinema nacional. Por renovar dentro de mim essa chama, enfrentando uma série de oposições em defesa da nossa arte. Saúdo, principalmente, àqueles que o fazem nos quintais de Mato Grosso, de modo independente, horizontal e plural.

Agradeço também à minha família como um todo. Por terem dado fundamentação ao homem que tenho orgulho de ter me tornado, capaz de desbravar o mundo inteiro, sempre munido com seu apoio sincero e incondicional.

Agradeço aos amigos que aqui nomeio: Tharciso, José, Beatriz, Victória, Mariel, Thays e Vitória. Por sua lealdade e companheirismo terem me alcançado quando estive mais longe e mais precisava. Mesmo sendo obrigados a conciliar falta e presença, vocês nunca se ausentaram e por isso eu reforço: obrigado.

Agradeço ao meu primeiro leitor, dessa vez ainda mais charmoso e agora meu noivo. Oi, Cá! Você, mais do que ninguém, sabe como o meio desse caminho foi doloroso, sozinho e complicado, estando cercado pelos fantasmas que por tanto tempo temi reencontrar. Mas espero que saiba também como foi graças a você que eu descobri como continuar seguindo, ainda que o caminho fosse tão difícil de encontrar: com a sua luz era viável.

Agradeço aos colegas do mestrado, aos professores e técnicos da UFSCar e aos membros das minhas bancas de qualificação e defesa. Agradeço, em particular, ao meu orientador, Prof. Dr. Leandro Rocha Saraiva. Por terem me mostrado uma infinidade de visões sobre essa paixão compartilhada pela sétima arte, uma dedicação que, para mim, será sempre admirável. Esta dissertação é fruto do apoio que me foi dado. E por isso, eu agradeço à universidade federal, pública, gratuita, laica, universal e de qualidade.

Por fim, eu quero agradecer, especialmente, à República Cravo e Canelas e suas musas consteladas. Quando fui à São Carlos, levei nas mãos uma lista de coisas para alcançar, porém não tive sucesso, pelo contrário: dei de cara com várias portas fechadas. Um processo que teria sido meu fim se não fosse o amparo encontrado nas paredes de uma casinha compartilhada. Tive a sorte de encontrar, do outro lado do país, um lar temporário que, no meu coração e na minha pele, acabou sendo eternizado. Ari, Cami, Yara, Tati, Tali, Beca, Lou, Gi e Marina: um abraço e um beijo muito temperado deste Cravo que, pelo afeto terno e gracioso de todas vocês, será para todo o sempre grato.

“Meu filho, bicha quer, bicha faz!”
- Dunga, em Amarelo Manga

RESUMO

Esta dissertação parte dos estudos narratológicos para apresentar uma breve investigação em torno da construção narrativa de filmes do cinema brasileiro contemporâneo. Serão analisados, em especial, aqueles estruturados por um modelo de escrita interconectada, discurso responsável por entremear múltiplas personagens protagonistas em seus enredos. Para isso, foram selecionados três eixos geográficos de maior expressão pelo cenário nacional: Rio de Janeiro, Pernambuco e São Paulo, representados cinematograficamente em *O primeiro dia* (1999), *Amarelo manga* (2003) e *Não por acaso* (2007) – respectivamente lançados ao longo de uma década. Pretende-se abordar aqui de que modo o mosaico multifocal da sua trama levanta questões intrínsecas aos seus espaços sociais, divididos entre violência, estratificação e sujeito, e como essa característica reflete sobre a busca por uma suposta ideia de identidade, espacializada meio à pluralidade dos fios narrativos de suas personagens. O objetivo principal desta pesquisa é aludir alguns dos preceitos levantados por esse sistema de narrativa em rede pela análise fílmica dos filmes citados. Assim, sendo possível alcançar como resultado, através da relação entre essas obras, um conjunto de códigos narrativos diretamente permeados por noções correlatas entre o tecido social e a representação das cidades.

Palavras-chave: Narratologia, cinema contemporâneo brasileiro, narrativa interconectada, identidade e geografia social.

ABSTRACT

This dissertation departs from narratological studies to present a brief investigation around the narrative construction of films in contemporary Brazilian cinema. It will be analyzed, in special, those structured by an interconnected writing model, a discourse responsible for interweaving multiple protagonist characters in their plots. For this, three geographical axes of greater expression on the national scene were selected: Rio de Janeiro, Pernambuco and São Paulo, represented cinematographically in *O primeiro dia* (1999), *Amarelo manga* (2003) and *Não por acaso* (2007) – respectively released on over a decade. It is intended to address here how the multifocal mosaic of its narrative raises questions intrinsic to its social spaces, divided between violence, stratification and individual, and how this characteristic reflects on the search for a supposed idea of identity, spatialized amid the narrative threads plurality of its characters. The main objective of this research is to allude to some of the precepts raised by this network narrative system through the film analysis of the films mentioned. Thus, it is possible to achieve as a result, through the relationship between these works, a set of narrative codes directly permeated by correlated notions between the social fabric and the representation of cities.

Keywords: narratology, contemporary Brazilian cinema, interconnected narrative, identity and social geography.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01: quadro que ilustra a definição cronológica em <i>O primeiro dia</i> (1999).....	29
Figura 02: o abraço entre Maria e João em <i>O primeiro dia</i> (1999).....	34
Figura 03: última imagem de Francisco, antecedendo o disparo de João em tela preta.....	41
Figura 04: fragmento da tela final de <i>Notícias de uma guerra particular</i> (1999).....	45
Figura 05: quadros iniciais de <i>Rio, 40 graus</i> (1955).	46
Figura 06: o atropelamento de Jorge e a comemoração do Maracanã em <i>Rio, 40 graus</i> (1955). 48	
Figura 07: quadro da cena inicial de <i>No meu lugar</i> (2009), onde os protagonistas se conectam.49	
Figura 08: Beto e um traficante conversam sobre ressentimento.....	51
Figura 09: Lígia durante seu monólogo de abertura em <i>Amarelo manga</i> (2003).....	54
Figura 10: quadro de Kika nas ruas de Recife, passando o seu batom vermelho.....	57
Figura 11: Dunga chora sozinho em seu quarto ao lado de um espelho.	59
Figura 12: cliente do Bar Avenida lê <i>Tempo Amarelo</i> , de Renato Carneiro Campos.....	61
Figura 13: participações de Cláudio Assis, Fred Zero Quatro e Hilton Lacerda em <i>Amarelo manga</i> (2003).	62
Figura 14: quadros dos <i>inserts</i> documentais das ruas de Recife em <i>Amarelo manga</i> (2003).	64
Figura 15: Isaac no Bar Avenida, gritando em busca da própria identidade.....	65
Figura 16: quadro da cena em que Wellington entra em uma igreja e se entrega aos ritos.....	66
Figura 17: quadro inicial de <i>Árido movie</i> (2005), com Jonas desfocado frente ao copo d'água..	69
Figura 18: os três núcleos de protagonistas de <i>Árido movie</i> juntos n'Oposto.....	71
Figura 19: quadro de <i>O som ao redor</i> (2012) onde as empregadas vigiam os filhos de seus patrões.	74
Figura 20: quadros de abertura dos capítulos de <i>A história da eternidade</i> (2014).....	78
Figura 21: Dona das Dores, Querência e Alfonsina dividem a cena no epílogo.....	79
Figura 22: o atropelamento que converge os protagonistas de <i>Não por acaso</i> (2007).	83
Figura 23: quadro final de <i>Não por acaso</i> (2007). Ênio e Bia no viaduto, entre os prédios.	87
Figura 24: quadro da cena de abertura de <i>Não por acaso</i> (2007).	88
Figura 25 e 26: à esquerda, um quadro de Ênio minúsculo na sua janela, cercado por tantas mais. À direita, Pedro e Lúcia admiram de longe a grandeza da cidade paulistana.	92
Figura 27: Teca e Gil conversam emoldurados pela paisagem de São Paulo.	98
Figura 28: Jay e Marina conversam no topo do prédio, com a Av. Paulista ao fundo.	100
Figura 29: quadro final de <i>Quanto dura o amor?</i> (2009).....	102
Figura 30: quadro final de <i>Chega de saudade</i> (2007), mostrando a fachada do prédio.	105

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
Um breve percurso	12
Princípios teóricos da narrativa interconectada	14
Questão das cidades	17
CAPÍTULO I – A NARRATIVA INTERCONECTADA	20
Um curso de múltiplas histórias	20
Conexões de uma escrita nacional	25
CAPÍTULO II – RIO DE JANEIRO	29
Os paralelismos em <i>O primeiro dia</i> (1999)	29
Encontros espacializados pela violência e o ressentimento	35
Aproximações fluminenses	42
CAPÍTULO III – PERNAMBUCO	54
Os emaranhados de <i>Amarelo manga</i> (2003)	54
Entre passagens geográficas e questões sociais	60
Aproximações pernambucanas	67
CAPÍTULO IV – SÃO PAULO	81
As conversões de <i>Não por acaso</i> (2007)	81
A crise do sujeito na cidade-máquina	87
Aproximações paulistas	93
CONSIDERAÇÕES FINAIS	108
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	112
REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS	118

INTRODUÇÃO

UM BREVE PERCURSO

O ato de contar histórias é uma necessidade intrínseca à natureza do ser humano. Promovida desde o início do desenvolvimento das nossas habilidades de comunicação e fala, a forma narrativa se apresenta como uma de nossas mais antigas ferramentas de sociabilização e percepção de mundo. Não à toa, os registros oficiais dos seus estudos remontam a milênios atrás na história, onde a compreensão das suas diretrizes fundamentais, primárias ou não, seguem orientando novos questionamentos e observações pela contemporaneidade.

Cabe às reflexões artísticas e culturais boa parte dessa discussão pela narratologia, nome dado ao campo científico onde a teoria comunicacional se estabelece como estrutura, sendo percebida de acordo com o aparato técnico ou linguístico. Isso porque desde a tradição oral, até as artes cênicas e a literatura, a narrativa varia suas interpretações por si mesma e se adequa conforme as especificidades de cada expressão. Um movimento que denota um modo de operação que é, ao fim, próprio e tangível ao seu meio, sem que promova a exclusão de seus antecessores.

Essa relação não é diferente com a sétima arte, a mais nova dentre as demais, datada ainda ao fim do século XIX. O cinema, como elemento captor de olhares compartilhados, faz uso de uma densa combinação de mecânicas para manifestar o seu discurso, emprestando técnicas de outras artes para se constituir. Som, luz e ambientação, somados em partes ou totalmente, articulam entre si a projeção do conto cinematográfico em gestos e palavras. Absorvendo tradições da música, do espetáculo, da literatura e das plásticas, procura-se transcender, antes de mais nada, o impulso de enredar histórias, de confeccionar narrativas sublinhadas por códigos específicos que buscam reações e experiências exatas.

Foram esses códigos que me levaram à base do interesse desta pesquisa: a modulação narrativa meio ao fazer cinematográfico. Em específico, no que concerne a própria estrutura dos roteiros. Campo que chamou minha atenção ainda ao início dos meus estudos acadêmicos, para somente depois compreender meu interesse pela abordagem do formalismo e, principalmente, do estruturalismo.

Tal estudo, por sua vez, ainda muito recente como a igualmente jovem teoria fílmica geral, sucinta antes a abertura de um parêntese: o que de fato significa o termo narrativa? O que ele se propõe a designar e qual é o seu uso adequado?

Essas questões isoladas já renderiam, sozinhas, uma outra pesquisa tão ou mais densa que esta, justamente por estarem irremediavelmente conectadas a percepções sociais para além de uma única forma de arte. Como David Bordwell (2008) bem aponta, é grande a extensão epistemológica que os estudos narratológicos alcançam. Por meio de atividades distintas, é possível considerar que os seus paradigmas nascem justamente de uma questão multidisciplinar.

A narrativa parece ser um contingente universal da experiência humana. Ele atravessa distinções de arte e ciência, ficção e não-ficção, literatura e as outras artes. Então não é de surpreender que o estudo de narrativas reúna estudantes não só dos estudos da literatura, teatro e cinema, mas também antropologia, psicologia, até mesmo direito e sociologia e ciência política. A narratologia é um caso paradigmático de inquérito interdisciplinar. (BORDWELL, 2008, p. 86, tradução nossa)¹.

A narrativa integra uma parte essencial da história desde o início das civilizações, em seu mais amplo caráter, de modo que tentar defini-la estritamente poderia configurar um gesto precipitado. Sendo vários os seus pontos de partida, são variadas as suas percepções. Em *Poética* (ARISTÓTELES, 335 a.C.), é possível identificar um esforço nesse sentido em direção à definição de modos narrativos como o drama e o épico no teatro e na poesia, estudo que posteriormente seria utilizado no trabalho de formalistas russos, como *A morfologia dos contos de fadas* (PROPP, 1984) e seus paradigmas ainda hoje tão importantes à literatura.

À esfera cinematográfica, contudo, é possível entender a narrativa como um processo conjunto daquilo que é contado. Um discurso guiado pela concepção de “personagem, objeto, evento e tema” (BRANIGAN, 1945, p. 2, tradução nossa)², através de princípios como tempo, espaço e ponto de vista. A narrativa pode ser percebida como um sistema textual formado por assuntos e objetos que são correlatos, estruturados por um meio determinado. E é através da tentativa de decupar a estrutura e a morfologia do texto fílmico que os estudos narrativos se dividem entre diferentes grupos.

Em específico a este trabalho de dissertação, tomo como eixo de interesse um desses grupos em particular, retomando conceitos que tenho me aprofundado desde o processo de graduação como bacharel em Rádio e Televisão, pela análise de diversas

¹ No original: “Narrative appears to be a contingent universal of human experience. It cuts across distinctions of art and science, fiction and nonfiction, literature and the other arts. So it's not surprising that studying narratives brings together students of not only literary studies, drama, and film, but also anthropology, psychology, even law and sociology and political science. Narratology is a paradigm case of interdisciplinary inquiry” (BORDWELL, 2008, p. 86).

² No original: “[...] character, object, event, theme [...]” (BRANIGAN, 1945, p. 2).

obras do cinema hollywoodiano e europeu, como a filmografia de Alejandro Iñárritu em *21 Grams* (2003), *Amores Peros* (2000) e *Babel* (2006); *Cloud Atlas* (2012), das Irmãs Wachowski e Tom Tykwer; *Magnolia* (1999), de Paul Thomas Anderson; e o extenso trabalho de Robert Altman. Com base nos estudos de *network narrative* (BORDWELL, 2006, 2008), *thread structure* (SMITH, 1999-2000), narrativa polifônica (SETARO, 2007) e outros, esta dissertação se atém ao modo de escrita de histórias interconectadas.

PRINCÍPIOS TEÓRICOS DA NARRATIVA INTERCONECTADA

É possível apontar de antemão o conceito de *network narrative* (em tradução livre, narrativa em rede) como o mais academicamente validado dentre os demais. Integralmente desenvolvido por David Bordwell (2006, 2008), o termo tem como finalidade caracterizar filmes com múltiplos protagonistas, cujos objetivos são “amplamente dissociados um do outro, ou apenas contingentemente ligados” (2008, p. 192, tradução nossa)³. Com aproximadamente o mesmo peso e importância, suas tramas individuais se entrelaçam e participam entre si de algum modo, ainda que continuem formando narrativas próprias e independentes, conexões participativas em rede provocadas pelo acaso e a coincidência, assim como o autor analisa em *Magnolia* (1999) e *Les Passagers* (1999).

A concepção de *thread structure* (estrutura em fio), por sua vez produzida por Evan Smith (1999-2000), chega sob uma perspectiva amplamente similar à de Bordwell, porém ainda alguns anos antes. De acordo com Smith, sua pesquisa tem como foco o modelo narrativo desenvolvido através da presença de “vários protagonistas genuínos [...] Embora essas histórias se cruzem em alguns pontos, cada uma apresenta uma premissa dramática diferente” (p. 90, tradução nossa)⁴. A narrativa em *thread*, portanto, é formada por um conjunto de fios narrativos paralelos interligados apesar das suas individualidades, podendo saltar entre tempo, espaço ou pontos de vista, como demonstrado pelo autor a exemplo de *Pulp Fiction* (1994).

Por fim, há ainda a tentativa de André Setaro, pesquisador baiano, em preencher a lacuna de tais estudos em língua portuguesa. Em seu blog pessoal, o autor publicou um artigo onde desenvolveu brevemente o que chamou de narrativa polifônica: filmes com

³ No original: “[...] largely decoupled from one another, or only contingently linked” (BORDWELL, 2008, p. 192).

⁴ No original: “several bona fide protagonists [...] Though these stories do intersect at points, each presents a different dramatic premise” (SMITH, 1999-2000, p. 90).

um “número de ações apresentadas que confere uma feição coral à narrativa” (SETARO, 2007), onde acontecimentos múltiplos se entrelaçam sem entrar em minúcias. Um tipo de filme com “situações captadas quase a *vol d’oiseau*” (à distância, em movimento, como o sobrevoo de um pássaro), focando rapidamente figuras terrenas pelo caminho, sem aprofundá-las de fato. Como exemplo, o autor elenca *Nashville* (1975) e *Short Cuts* (1991), ambos de Robert Altman.

De modo elementar, estes e outros conceitos irmãos serão usados nesta pesquisa para tratar sobre o modelo de escrita entremeada. Ao longo do percurso, focarei em filmes em filmes cuja estrutura é composta por uma multiplicidade de personagens protagonistas em arcos dramáticos plurais. Paralelos e interdependentes, seus fios narrativos são parcialmente conectados ou entrecruzados por algum ou vários elementos da trama, podendo ter origem na sua temática, em um evento, ações, ambientes, cruzamentos de personagens etc. Uma definição que, para ser realmente aprofundada, será construída com base na análise de algumas obras dos anais cinematográficos.

Essa estrutura em rede tem, por exemplo, um de seus primeiros acenos ainda com *Intolerance* (1916), longa-metragem silencioso dirigido por D. W. Griffith que interrelaciona quatro contos independentes conectados pelo tema da perseverança humana em épocas distintas. Como grande épico de duração de mais de três horas, suas histórias paralelas trazem a queda da Babilônia, a crucificação de Cristo, os eventos em torno do Massacre de São Bartolomeu e um crime contemporâneo nos Estados Unidos. Outro grande exemplar clássico que faz uso de tal mecanismo é apresentado ainda no início da década de 1930, com a realização de *Grand Hotel* (1932). Adaptação de uma obra da renomada romancista Vicki Baum, o filme é composto por um grupo de indivíduos que interpõe de modo alternado as suas linhas de ações pessoais em meio aos andares, quartos e áreas comuns de um hotel em Berlim. Esquema que interconecta uma série de personagens representadas por uma dançarina (Greta Garbo), um barão falido (John Barrymore), uma estenógrafa (Joan Crawford), um general industrialista (Wallace Beery), um contador moribundo (Lionel Barrymore), um veterano de guerra (Lewis Stone) e um porteiro (Jean Hersholt).

Contudo, apesar desta forma não ser exclusiva como invenção do cinema contemporâneo, é possível observar um uso mais expressivo dessa estratégia nas últimas décadas, em especial entre as experimentações narrativas que retomaram com força nos anos 1990 e os anos 2000 (BORDWELL, 2006, p. 73). De modo que a proposição deste estudo focará, principalmente, em filmes deste período de intensificação. Em especial,

tencionando a análise da narrativa interconectada sobre exemplares produzidos pelo cinema brasileiro.

Segundo uma série de autores, podem ser variados os motivos por trás dessa observação. Seja pelo crescimento da televisão americana, pelo avanço da internet e sua rede globalizada de conversações ou pelo estouro de filmes independentes e realizadores experimentais pela indústria. A percepção generalizada que se encontrou entre os anos 1990 e início dos anos 2000 é a de que mecanismos de complexificação da estrutura narrativa conseguiram se inserir mais facilmente pelo cinema comercial, subvertendo expectativas tradicionais para apresentar histórias e enredos que buscassem a inserção de dados não convencionais.

Na década de 1990, o movimento do cinema independente floresceu e muitos diretores começaram a tomar liberdades sem precedentes com convenções narrativas. *Pulp Fiction* (Tarantino, 1994) embaralha violentamente a ordem temporal de suas três histórias; *Groundhog Day* (Ramis, 1993) repete a ação de um único dia até que a personagem principal finalmente “acerte”; *Memento* (Nolan, 2000) conta sua história na ordem inversa. Gus Van Sant apresenta pedaços de vida sem exposição em *Elephant* (2003) e *Last Days* (2005), deixando o espectador para interpretar os eventos da melhor maneira possível. *Adaptation* (Jonze, 2002) e *Swimming Pool* (Ozon, 2003) sugerem que as regras da narrativa podem assumir o controle da realidade. *Fight Club* (1999) do Fincher tem um narrador com dupla personalidade; *A Beautiful Mind* (Howard, 2001) apresenta os delírios esquizofrênicos de John Nash como reais. *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (Gondry, 2004) abandona completamente a realidade objetiva e tenta mostrar o funcionamento interno da consciência de uma personagem. (PARSHALL, 2012, p. 4, tradução nossa)⁵.

Por esse caminho, procurei me deter à definição de um *corpus* que reúne um repertório de filmes nacionais majoritariamente organizados pela linguagem ficcional, localizados em espaços e tempos de produção diferentes, porém dentro deste escopo dos anos 1990 e 2000, com o objetivo de identificar o uso da narrativa interconectada na sua estrutura. Para isso, foram delimitados três eixos distintos, qualificados como polos de realização bastante significativos ao cinema brasileiro, sendo eles Rio de Janeiro, Pernambuco e São Paulo. Cada um desses núcleos, apesar de também serem apoiados por

⁵ No original: “In the 1990s the independent film movement blossomed and many directors began to take unprecedented liberties with narrative convention. *Pulp Fiction* (Tarantino, 1994) violently jumbles the time order of its three stories; *Groundhog Day* (Ramis, 1993) repeats a single day’s action until the main character finally “gets it right”; *Memento* (Nolan, 2000) tells its story in reverse order. Gus Van Sant presents slice-of-life stories with no exposition in *Elephant* (2003) and *Last Days* (2005), leaving the viewer to interpret events as best she can. *Adaptation* (Jonze, 2002) and *Swimming Pool* (Ozon, 2003) suggest the rules of narrative can take control of reality. Fincher’s *Fight Club* (1999) has a narrator with dual personalities; *A Beautiful Mind* (Howard, 2001) presents John Nash’s schizophrenic delusions as real. *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (Gondry, 2004) abandons objective reality altogether and attempts to show the internal workings of a character’s consciousness” (PARSHALL, 2012, p. 4).

obras brevemente citadas, terão suas questões aprofundadas em um longa-metragem específico cada.

QUESTÃO DAS CIDADES

Durante o processo de seleção das obras e pesquisa de material, eu me deparei com uma quantia significativa de longas-metragens produzidos com base na estrutura de narrativa interconectada entre o Rio de Janeiro, São Paulo e Pernambuco, alguns dos eixos geográficos de maior expressão cinematográfica pelo país. Tais territórios apresentam um número de filmes que nos permitem observar com clareza e distinção os procedimentos do modelo de escrita entremeada, além de suscitar questões relevantes quando comparados lado a lado. Os dois primeiros, da região Sudeste, se destacam dentre os demais estados não apenas pelo volume da sua população de habitantes ou nível de desenvolvimento econômico da região, mas também por serem grande referência identitária ao país em uma escala internacional. Tão por isso, o Pernambuco, do Nordeste, também conquistou seu espaço de atenção, carregando elementos clássicos exportados massivamente pelos meios culturais, a exemplo do tradicional Movimento Armorial. Observam-se assim três regiões distintas em cultura, costumes e sociedade, que nos levam até mesmo a questionar o que é falar sobre uma única identidade nacional ao Brasil no século 21 e sua particular impossibilidade.

Tal arranjo foi, portanto, escolhido em função da amplitude do seu palco social, tabuleiro cinematográfico no qual as personagens poderão se interconectar pela narrativa de diversas formas, sejam estas similares, opostas ou simplesmente distintas. Painéis que, por consequência, criam dentro dos filmes elencados um sistema de representações dessas cidades por configurações sociais-urbanísticas diversas. Rio de Janeiro, talvez a cidade brasileira mais conhecida no mundo, é uma das mais antigas do país, metrópole que carrega consigo diferentes eras pelo desenvolvimento econômico e social, compondo cenários próprios à sua correlação com as favelas. Enquanto Pernambuco traz consigo o paradoxal contraste simultâneo de passado e contemporaneidade, um conflito desenvolvido por questões de estratificação e poder que revela ao fim quadros marginais da sua sociedade. São Paulo, por sua vez, é a cidade mais populosa do Brasil e a quinta do mundo, sendo um complexo centro financeiro, consagrado polo cultural e influente eixo político, lugar onde diferentes grupos confluem suas individualidades em meio às

engrenagens ininterruptas da capital. Territórios que serão analisados à primeira vista nesta pesquisa por obras que evidenciem tais aspectos.

Ao Rio de Janeiro, foi eleito o filme *O primeiro dia* (1999), dirigido por Walter Salles e Daniela Thomas. O longa, que faz parte de um projeto francês de realização mundial, narra os acontecimentos da virada do milênio através das perspectivas opostas de dois cariocas. João e Maria, de nomes tão ordinários quanto as figuras generalizadoras que representam, têm seus caminhos apartados pela linha invisível que separa “morro e asfalto” em uma “cidade partida” (VENTURA, 2014). Pontos que dialogam diretamente com as questões da cidade fluminense, meio aos conceitos de “violência” e “ressentimento” (XAVIER, 2018) – também identificados em *Rio, 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos; *Notícias de uma guerra particular* (1999), de Kátia Lund e João Moreira Salles; e *No meu lugar* (2009), de Eduardo Valente.

Para Pernambuco, foi selecionado o filme *Amarelo manga* (2003), dirigido por Cláudio Assis. Considerado um dos expoentes da geração Árido Movie (STEPPLE, 2001) – espécie de “vertente cinematográfica do Movimento Mangubeat” (PAIVA, 2019, p. 149) –, o filme entremeia as histórias de cinco protagonistas em suas relações moribundas de desejo. Pela região do Largo da Santa Cruz, em Recife, é composto um retrato fiel às mazelas de suas figuras, como intermédio de ficção e realidade em “passagens geográficas” (NAGIB, 2020, p. 195, tradução nossa)⁶ por questões econômico-sociais. Como apoio, também são citados os filmes *Árido Movie* (2005), de Lírío Ferreira; *O som ao redor* (2012), de Kleber Mendonça Filho; e *A história da eternidade* (2014), de Camilo Cavalcante.

Por fim, busca-se São Paulo através do filme *Não por acaso* (2007), dirigido por Philippe Barcinski. Regido pelo paradigma da probabilidade, o filme converge o caminho de seus protagonistas em meio à multidão da metrópole paulistana, tendo como cenário os arranha-céus e as vias expressas da “cidade-máquina” (XAVIER, 2006). Para pensar a composição desse “imaginário cinematográfico” (LEZO, 2016b, p. 585), é trabalhada a noção de “crise do sujeito” (FERRAZ, 2000; HALL, 2006) fragmentado pelo viver urbano. Uma “representação no cinema contemporâneo” (COSTA, W., 2018) mediada pela identificação, memória e solidão, expressa também nos filmes *O signo da cidade* (2007), de Carlos Alberto Riccelli; *Quanto dura o amor?* (2009), de Roberto Moreira e *Chega de saudade* (2007), de Laís Bodanzky.

⁶ No original: “Geographical Passages” (NAGIB, 2020, p. 195).

Tendo como ferramenta metodológica a análise fílmica – com base nos estudos de Jacques Aumont e Michel Marie (2013), Fábio Uchôa e Margarida Adamatti (2020) e Manuela Penafria (2009) –, será construída uma argumentação teórica quase ensaística sobre a relação dessas obras com o ambiente que buscam retratar. Isso porque, uma vez identificada a recorrência temática nos filmes selecionados, torna-se essencial nos debruçar sobre esses aspectos geográficos-sociais, inerentes ao caráter desse modo narrativo. Para isso, serão explorados os conceitos que guiam o seu fazer entre a composição do seu roteiro e a própria articulação do filme como som e imagem.

Analisando os aspectos técnicos dessas obras, será possível apontar, por último nas considerações finais, de que modo a narrativa interconectada se relaciona com questões análogas ao cinema nacional. Uma vez que o seu tema, entrelaçado pela representação das cidades, busca nessa escrita de viés geográfico um retrato aproximado ao corpo social que se propõe a encenar. Pretendemos identificar, como objetivo específico, a forma com que esse artifício lança à luz do cinema as vicissitudes do seu tecido social, refletidas pela justaposição de natureza quase arquitetônica das perspectivas plurais de suas personagens e seus cenários.

CAPÍTULO I – A NARRATIVA INTERCONECTADA

UM CURSO DE MÚLTIPLAS HISTÓRIAS

Para Peter F. Parshall (2012), autor responsável por um grande estudo acerca de enredos *multiplots* (filmes que contam com *plots*/tramas desenvolvidos entre múltiplas narrativas), falar sobre tal artifício nos obriga a citar imediatamente a extensa filmografia de Robert Altman. Grande expoente de tal estilo narrativo pelo cinema hollywoodiano, Altman é sem dúvidas um de seus principais precursores, sendo apontado como referência nas produções de inúmeros realizadores ao longo dos anos 1990 e 2000. Como exemplo de sua autoria, podemos destacar *Nashville* (1975), filme de quase três horas envoltas por música country e gospel, cujo enredo apresenta o cotidiano de 24 personagens interconectadas pela cidade de Nashville em meio aos preparativos de um comício eleitoral. Sua filmografia conta ainda com uma série de obras em cima desse mesmo modelo de apresentação, como *M*A*S*H* (1970), *A wedding* (1978), *Short cuts* (1993), *Prêt-à-porter* (1994), *The company* (2003) e *Prairie home companion* (2006). Filmes que contam não apenas com grandes elencos em um arranjo multifocalizado, mas também com personagens paralelos cujas tramas simultâneas e realmente independentes são as grandes responsáveis pela construção polifônica da narrativa – dando assim um passo além dentro da escrita *multiplot*.

Apesar disso, segundo Parshall (2012), até o início dos anos 1990, tal esquema narrativo pôde ser considerado como negligenciado e, de certo modo, pouco explorado (p. 8). Fora os trabalhos de Altman e outros autores muito pontuais, a presença dessa forma de escrita foi diluída entre as outras disponíveis. Contudo, logo que o seu furor voltou com novas possibilidades de aprofundamento na reta final do século XX, o estudo de tal forma também começou a ser realizado pelos pesquisadores de cinema, uma vez percebida a diferença central neste esquema narrativo em relação aos já conhecidos *ensemble films* (filmes de conjunto, famosos em Hollywood entre as décadas de 1960 e 1970 por apresentar um grande corpo de estrelas, atores e atrizes consagrados, em união por uma mesma história).

Embora tenha vários protagonistas como o *ensemble film*, difere em ter enredos verdadeiramente separados. Evan Smith, que usa o termo *thread narrative* para o filme de múltiplas tramas, separa-o de filmes de conjunto como *The Poseidon Adventure*, *The Big Chill* (Kasdan, 1983) e *Steel Magnolias* (Ross,

1989), que “apresentam apenas uma história principal, uma única jornada dramática”. (PARSHALL, 2012, p. 8, tradução nossa)⁷.

Evan Smith (1999-2000) foi de fato um dos primeiros pesquisadores a se ater à compreensão de tal especificidade. Em um artigo publicado para a revista *Journal of film and vídeo*, o autor destaca alguns filmes do cinema contemporâneo estadunidense que se apresentam por meio dessa estrutura de narrativas interligadas. Para isso, ele o faz sob a alcunha de *thread structure* (estrutura em fio), analisando pontualmente os elementos apresentados por tal forma em busca de semelhanças e padrões compartilhados. No que Smith, por conseguinte, traça o encontro de um enredo conduzido por vários fios da história, sendo que “cada fio é uma história principal separada e todos os fios têm aproximadamente o mesmo peso dramático” (p. 88, tradução nossa)⁸.

Essa pluralidade de fios, por sua vez, desencadeia algumas modificações quanto à temporalidade fílmica apresentada em enredos mais convencionais. Isso porque, ao condensar simultaneamente as histórias de várias personagens pela duração temporal que apresenta comumente a história de apenas uma ou poucas figuras, tais histórias acabam sendo encurtadas e menos desenvolvidas pelo enredo (SMITH, 1999-2000, p. 88). O que também pode balançar um pouco a sua própria configuração de atos, uma vez que arcos inteiros, eventos gerais ou pontos chave da trama podem ser comprimidos, combinados ou até mesmo omitidos pela edição narrativa (p. 89). Tendo tais configurações em mente, Evan Smith define o conceito de *thread structure* ao afirmar que

[...] a estrutura em fio apresenta vários protagonistas genuínos, cada um o herói em sua própria história. (Embora essas histórias se cruzem em algum ponto, cada uma apresenta uma premissa dramática diferente.) Esses protagonistas ainda crescem, aprendem, falham e triunfam, mas seus arcos de personagem individuais provavelmente serão truncados. (SMITH, 1999-2000, p. 90, tradução nossa)⁹.

Para Smith (1999-2000), tal modelo pressupõe e até mesmo encoraja a exploração mais profunda de tal dispositivo, organizando-se pelo esquema de múltiplas histórias para que estas se embaralhem cronologicamente entre as suas relações e distanciamentos,

⁷ No original: “While it has multiple protagonists like the ensemble film, it differs in having truly separate plot lines. Evan Smith, who uses the term thread narrative for the multi-plot film, separates it from ensemble films such as *The Poseidon Adventure*, *The Big Chill* (Kasdan, 1983), and *Steel Magnolias* (Ross, 1989), which “feature only one main story, a single dramatic journey” (PARSHALL, 2012, p. 8).

⁸ No original: “Each thread is a separate main story and all threads have roughly the same dramatic weight” (SMITH, 1999-2000, p. 88).

⁹ No original: “[...] thread structure features several bona fide protagonists, each the hero in his or her own story. (Though these stories do intersect at point, each presents a different dramatic premise.) These protagonists still grow, learn, fail, and triumph, but their individual character arcs are likely to be truncated” (SMITH, 1999-2000, p. 90).

colidindo entre diferentes níveis pelo discurso. Sendo assim possível “expandir e iluminar facetas de fios diferentes, para moldar o ritmo geral de um filme, ou mesmo para manipular a compreensão do espectador” (p. 92, tradução nossa)¹⁰. De modo que o seu poder como estrutura reside, principalmente, na trama geral de tais fios narrativos do tecido, e não na resistência elástica de um único fio de enredo como acontece nas tramas mais tradicionais (p. 95).

Através do exame de algumas obras, em especial *Pulp Fiction* (1994), de Quentin Tarantino, Smith busca em seu artigo analisar as categorias de composição de tal forma. De modo que encontra os paralelismos em sua estrutura, capazes de fornecer uma espécie de identidade para tal escrita, um diagrama de suas funções constantes.

[...] múltiplas histórias principais, múltiplos protagonistas, histórias truncadas, desenvolvimento de personagem condensado, personagens servindo a múltiplas funções, exposição mínima e histórias cruzadas que convidam a mudanças no período de tempo e no ponto de vista da personagem. (SMITH, 1999-2000, p. 93, tradução nossa)¹¹.

David Bordwell, por sua vez, coloca a sua investigação sobre o tema de modo muito semelhante à Evan Smith, com a diferença de que o faz sob a denominação de *network narrative* – talvez o mais referenciado e bem recebido pela comunidade acadêmica entre as demais prospecções teóricas. Primeiro, ele o faz de modo mais breve, alguns anos após Smith, em *The way Hollywood tells it: story and style in modern movies* (2006). Para o autor, tal modelo de histórias paralelas oferece uma minimização das conexões causais em detrimento da apresentação de personagens plurais conectados pela contingência (p. 94), um sistema que busca destacar destinos cruzados ou convergentes. Bordwell, por sua parte, também comenta a presença mais frequente de tal artifício narrativo pela contemporaneidade.

As narrativas em rede têm uma longa história na novela literária, de *Our Mutual Friend*, de Dickens, a *Ghostwritten*, de David Mitchell, embora novelas e séries de televisão provavelmente tenham produzido modelos mais próximos para o cinema. A popularidade recente da forma também pode dever algo ao surgimento da teoria de rede nas décadas de 1980 e 1990. Os cientistas começaram a explorar a natureza dos pequenos mundos e a conexão de fenômenos aparentemente aleatórios, desde o ritmo do chilrear de grilos até a organização da Internet. Como a teoria do caos passou a ser chamada de “efeito

¹⁰ No original: “[...] expand and illuminate facets of the different threads, to shape a film's overall pacing, or even to manipulate viewer comprehension” (SMITH, 1999-2000, p. 92).

¹¹ No original: “[...] multiple main stories, multiple protagonists, truncated stories, condensed character development, characters serving multiple functions, minimal exposition, and intersecting stories that invite shifts in time frame and character viewpoint” (SMITH, 1999-2000, p. 93).

borboleta”, a cultura popular concebeu a teoria da rede como “seis graus de separação. (BORDWELL, 2006, p. 100, tradução nossa)¹².

De modo mais aprofundado, Bordwell retoma suas considerações sobre a narrativa em rede em outro estudo. Na ocasião ele comenta como tal esquema narrativo produz uma estrutura social entre várias personagens, nos prendendo a cada uma destas sucessivamente, enquanto suas ações revelam gradualmente de que modo seus propósitos distintos são ocasionalmente entrecruzados (2008, p. 190-191). Filmes que ficaram conhecidos pela sua característica de vidas interligadas por uma teia de destinos convergentes, sustentados pela presença de “vários protagonistas, mas seus projetos são amplamente dissociados uns dos outros, ou apenas contingentemente ligados” (BORDWELL, 2008, p. 192, tradução nossa)¹³.

Certamente, os protagonistas em rede podem influenciar umas às outras de vastas maneiras. Seus projetos podem colidir e elas podem repensar seus propósitos por meio de encontros com suas contrapartes. Uma personagem pode dar conselhos ou assistência a outra. No entanto, quando os caminhos se cruzam significativamente, eles tendem a permanecer distintos e de igual proeminência. (BORDWELL, 2008, p. 193, tradução nossa)¹⁴.

Segundo Bordwell (2008), tal modelo se torna relevante principalmente no tratado das relações humanas ao compor um mosaico de suas experiências e ações. Um quadro de organização geométrica, composto pelo grande cenário de suas conexões pelo espaço, fazendo com que os espectadores se interessem em desvendar tal esquema (p. 193). Para isso, contudo, faz-se necessário abandonar convenções tradicionais do cinema quanto à profundidade e extensão das personagens, uma vez que aqui, o que se preza, é a instituição de figuras generalizantes e mais facilmente reconhecidas, capazes de trazer satisfação ao oferecer um panorama da vida (p. 197). Tão por isso a preferência de Bordwell pelo conceito de *network narrative*, uma vez que aqui não se destaca as personagens isoladas em seus caminhos, mas sim suas redes sociais permeadas na escrita.

¹² No original: “Network narratives have a long history in the novel, from Dickens’s *Our Mutual Friend* to David Mitchell’s *Ghostwritten*, although soap operas and ensemble-cast TV series probably yielded more proximate models for cinema. The form’s recent popularity may also owe something to the emergence of network theory in the 1980s and 1990s. Scientists began to explore the nature of small worlds and the connectedness of apparently random phenomena, from cricket-chirping rhythms to the organization of the Internet. As chaos theory came to be called the ‘butterfly effect’, popular culture conceived network theory as ‘six degrees of separation’” (BORDWELL, 2006, p. 100).

¹³ No original: “several protagonists, but their projects are largely decoupled from one another, or only contingently linked” (BORDWELL, 2008, p. 192).

¹⁴ No original: “Granted, networked protagonists may influence one another in far-reaching ways. Their projects can collide, and they may rethink their purposes through encounters with their counterparts. One character may give another advice or assistance. Nevertheless, when paths cross meaningfully, they tend to remain distinct and of equal prominence” (BORDWELL, 2008, p. 193).

Ao definir a narrativa em rede, Bordwell (2008, p. 199-200) assente que a mesma é centrada pela presença de vários protagonistas, cujos objetivos (se quer que os tenham) são amplamente distintos. Habitando, na maioria das vezes, a mesma estrutura de espaço-tempo, os mesmos podem ter suas linhas de ação cruzadas ou convergidas uma-a-uma em certo ponto. Um encontro momentâneo que pode ser agenciado por vários motivos, sendo um deles (talvez o mais frequente) o acaso – como um acidente de carro, notado repetidamente em obras como *Amores perros* (2000), *Hard luck hero* (2003), *Crash* (2004) e *Happy endings* (2005).

Estabelecendo os limites da *network narrative*, Bordwell (2008) organiza ainda as normas do mundo da história, a estrutura do enredo e narração apontando o privilégio que tal escrita dá a definição temática como elemento que une todos os fios narrativos em consonância. De acordo com o autor, “cineastas estão bem cientes de que seus filmes de graus de separação devem se unir tematicamente” (p. 200, tradução nossa)¹⁵, colocando assim os fios independentes de seus personagens sob um mesmo guarda-chuva generalizador. Isso porque desta maneira, mesmo que os ditos protagonistas não cruzem seus caminhos diretamente, eles ainda poderão ser interligados pelo processo da narração, convencendo o espectador de que, mesmo que suas histórias estejam amplamente dissociadas, elas figuram algum tipo de cruzamento pelo cenário maior que as reúnem dentro de uma mesma forma (p. 208).

Tendo definido os conceitos acima, é importante frisar que estes não são os únicos. Entre outras chancelas, destacam-se os conceitos de: *parallel narrative* (narrativa paralela), como abordado por Linda Aronson ao analisar “filmes que usam várias narrativas separadas correndo em paralelo, geralmente envolvendo não linearidade, saltos no tempo, grandes elencos ou todos esses” (ARONSON, 2010, p. 167, tradução nossa)¹⁶; e o *polyphonic film* (filme polifônico), estabelecido por John Bruns a partir da organização polifônica do discurso, em analogia aos eventos que se desenrolam simultaneamente, mas de forma independente na vida de múltiplos protagonistas (BRUNS, 2008, p. 190). Ademais, há também outras nomenclaturas conhecidas, como a de *hyperlink cinema* (cinema de hiperlink), *crossed path films* (filmes de caminhos cruzados), *criss-crossers narratives* (narrativas entrecruzadas), *converging fates films*

¹⁵ No original: “Filmmakers are well aware that their degrees-of-separation films should hang together thematically” (BORDWELL, 2008, p. 200).

¹⁶ No original: “[...] films that use several separate narratives running in parallel, often involving non-linearity, time jumps, large casts, or all of these” (ARONSON, 2010, p. 167).

(filmes de destinos convergentes), *multiperspective narratives* (narrativas multiperspectiva) etc.

Todavia, ao acompanhar a prospecção desses e de tantos outros pesquisadores que se debruçaram sobre o tema, é notada uma certa lacuna científica quanto a sua abrangência. Isso porque tais estudos são majoritariamente conduzidos pela língua inglesa e não possuem grandes referências traduzidas ao português. Tratados que, além do mais, detêm seus exames exclusivamente às obras de longas-metragens produzidos pelo cinema hollywoodiano e europeu, sem grandes menções aos filmes brasileiros dessa mesma vertente. Brecha que motivou desde o início o desenvolvimento desta dissertação.

CONEXÕES DE UMA ESCRITA NACIONAL

André Setaro foi, possivelmente, uns dos primeiros a tentar, de certo modo, preencher esse espaço epistemológico. Grande pesquisador, crítico e professor baiano, o ilustre cineasta possui um grande volume de contribuições à compreensão do que é e de onde vem o cinema brasileiro, sendo destaque reconhecido entre várias gerações de estudiosos e entusiastas da sétima arte. Aqui à esta pesquisa, nos atemos exclusivamente a uma dessas contribuições, referente à ocasião em que o autor desenvolveu brevemente o que chamou de narrativa polifônica.

O exame em questão foi feito por Setaro através de uma breve matéria online, abordando inicialmente as diferenças substanciais entre a narrativa simples e a narrativa complexa, “noções exclusivamente inerentes ao como do discurso e não à sua coisa” (2007). Isso porque, segundo o pesquisador, podem tanto ser encontradas histórias intrincadas com uma estrutura simples e elementar, quanto histórias básicas que intrincam a sua estrutura pela forma como dispõe os elementos da narrativa. Para Setaro, tais filmes de múltiplas histórias entremeadas são configuradas de acordo com esse segundo tipo descrito.

A narrativa polifônica, como definida, é estruturada fundamentalmente pelo número de ações apresentadas pela narrativa, processo que lhe confere uma feição coral, “impedindo-a de afirmar-se de um ponto de vista que não seja o do realizador-narrador” (SETARO, 2007). Através do entrelaçamento de acontecimentos múltiplos, o autor destaca a impressão de que este modelo de filme traz um enredo com “situações captadas quase a *vol d'oiseau*”, expressão francesa que aplica sua analogia para descrever uma narrativa vista à distância e em movimento, como o sobrevoo de um pássaro que observa

a jornada de um grupo de personagens protagonistas. Um conceito que também muito se assemelha aos apresentados anteriormente, onde acontecimentos múltiplos se entrelaçam sem entrar em minúcias de uma única individualidade aprofundada.

Há aqui, porém, duas implicações que precisam ser destacadas. A primeira é referente ao laconismo da análise, que pelas observações de Setaro se configuram mais como uma ideia ou um relato, sem estabelecer fundações sólidas, aprofundadas e de fato científicas ao seu exame – que foi, inclusive, feito apenas em seu blog online pessoal (o Setaro's Blog) em forma de matéria informativa. Já a segunda, e talvez mais importante, é que assim como os demais pesquisadores citados anteriormente neste capítulo, ele também considera majoritariamente como exemplar das suas análises os mesmos filmes recorrentes que foram produzidos pelo cinema estadunidense ou europeu (exceto raras exceções de destaque que se cruzam pelo dito “cinema estrangeiro”). De modo que, como atestado, tal discurso sobre esse artifício de escrita não apresenta um avanço significativo ao negligenciado cinema nacional.

Destacamos aqui, portanto, os tratados de dois estudiosos que podem contribuir nesse sentido. Cléber Eduardo (2010), pesquisador de cinema brasileiro, discute brevemente sobre o tema durante uma matéria da revista *Filmeicultura*, destacando tal esquema narrativo pela sua organização dramática. De acordo com Eduardo, tal sistema serve à formulação de um grande painel associativo, onde se renuncia a individualização das personagens para integrá-las ao projeto maior do espaço social representado, sendo que “na soma das partes, chega-se a uma noção de conjunto” (p. 12). Para o autor, o que se busca nesse modelo de narrativa é a relação de tais figuras com o mundo em seus segmentos dramáticos, onde o que se propõe “é uma questão de ampliar o olhar em vez de concentrá-lo. Menos momentos de mais vidas” (p. 13).

A diferença substancial entre um filme de personagem central e outro com mais de um personagem principal está na relação estabelecida entre os personagens e o mundo onde vivem. Quando se condensa o enfoque em um personagem, potencializa-se a noção de um indivíduo em um mundo, no qual age e ao qual reage. Também são mais evidentes as marcas da enunciação, do roteiro e da montagem, porque há sempre um manipulador de marionetes ali. (EDUARDO, 2010, p. 13-14).

Eduardo cita ainda uma certa movimentação no cinema nacional, entre os filmes de maior público da época, a partir da cooptação da aparência desse sistema de múltiplas histórias interligadas para a composição de filmes como *Carandiru* (Hector Babenco) e *Tropa de Elite* (José Padilha), onde a breve dispersão do protagonismo serve unicamente em função do acúmulo de “dados necessários para se estabelecer a visão sobre esses

mundos” (p. 15). Como exemplo de *multiplot*, ele cita ainda *Sonhos roubados* (2010), de Sandra Werneck; *Insolação* (2009), de Felipe Hirsch e Daniela Thomas; e outras tantas obras já citadas aqui nesta pesquisa. Filmes que renunciam seus *plots* para a construção de símbolos, no que Eduardo atesta tais “filmes panorâmicos” como “o modelo narrativo ideal para expandir angústias e violências” (p. 15).

Essa percepção se encontra com os achados de Rossana Foglia (2003) sobre o tema, ainda alguns anos antes, em um artigo submetido ao periódico dos Estudos SOCINE de Cinema. Na ocasião, a pesquisadora dedicou sua apuração a uma análise sobre a estruturação dramática de narrativas fragmentadas no cinema contemporâneo, formato que conceitua através das noções de *multiplot*. Uma pesquisa que, apesar de precursora, ainda se sustentava na decomposição de filmes estadunidenses com referência às obras de Robert Altman, Paul Thomas Anderson e Rodrigo Garcia, cineastas cujos filmes se detinham não pela “jornada de um único personagem, mas de vários cujas histórias não estão diretamente relacionadas, apenas se cruzam dentro de um espaço em comum” (p. 438).

Dentre as suas observações, talvez a mais importante seja denominação dos principais pontos de interesse sobre uma obra deste formato:

1. A gênese dos cruzamentos – como são articulados os pontos de contato entre histórias e personagens.
2. A busca de uma temporalidade para histórias curtas – como é construído ou sugerido o passado das personagens?
3. A sensação do todo – o painel dramático final de um filme “multiplotting”. (FOGLIA, 2003, p. 438).

Para Foglia, é a unidade temática que assegura a solidez dessa forma de escrita narrativa, onde a profundidade das personagens surge não “através de uma sucessão de ações, mas da comparação entre ações” (FOGLIA, 2003, p. 439). De modo que, nesses filmes de tramas múltiplas, tal exercício de comparação convida o espectador a traçar suas linhas de unidade dramática pela relação de tempo e espaço entre os protagonistas da obra – ainda que tal composição intrincada não tenha sentido explícito aos próprios personagens entre suas experiências particulares.

A visão das personagens em filmes “multiplots” é limitada, parcial, em contrapartida essa estrutura nos proporciona para o espectador um grande painel, um olho panótico, uma onisciência. Os dramas que se cruzam para o espectador não são percebidos pelas personagens. (FOGLIA, 2003, p. 441).

Rapidamente, o que Foglia nos apresenta é a análise de um enredo onde as ações e as jornadas das personagens são comparadas pelos espaços comuns através de um suporte, por vezes, não-linear dessas mesmas histórias. Filmes que acabam nos

proporcionando um “jogo de associações livres” (p. 443) inferidas pelo seu universo narrativo. Modelo composto por uma espécie de arranjo narrativo tão preciso e articulado que se configura como uma “arquitetura dramática”.

É a partir da busca por romper com a fragilidade desse tema que trazemos tal discussão a essa pesquisa de dissertação, não apenas traduzindo sua forma à língua portuguesa, mas principalmente fazendo isso a partir de uma ótica latino-americana, colocando no centro da questão obras do nosso cinema nacional. Ao analisar *O primeiro dia*, *Amarelo manga* e *Não por acaso*, nosso objetivo foi destacar as particularidades, a identidade e o próprio fazer fílmico brasileiro – ainda que os mesmos não sejam compostos por uma única característica generalizante e universal.

Para tanto, definimos a narrativa interconectada como aquela cuja história tem uma construção poliesquemmatizada pelo enredo, onde a sua estrutura é formada não apenas por um, mas múltiplos arcos dramáticos distribuídos entre uma multiplicidade de personagens protagonistas. Protagonistas esses que, apesar de seguirem seus próprios fios narrativos independentes, têm as suas tramas conectadas, cruzadas ou emaranhadas com a de outros protagonistas em uma série de incidentes coordenados pela incontingência. Perceba que aqui não falamos sobre a diluição do protagonismo, como se o mesmo pudesse ser mitigado pelos seus enredos. Pelo contrário, aqui o que se coloca é a expansão de tal sentido de protagonismo independente para além de apenas um único personagem ou perspectiva, buscando mais protagonistas, sejam estes apenas dois ou vários.

Neste modelo narrativo, as múltiplas histórias paralelas dos personagens são responsáveis por enredar uma grande narrativa multiforme, meticulosa e densamente esquematizada. Isso porque suas linhas narrativas, postas individualmente em tela, podem ser entrelaçadas por meio de temáticas, relações em comum, espaços geográficos, eventos ou fatores externos, dilemas pessoais, efeitos de ação e reação ou acontecimentos interligados. Uma lógica de intrincamento espaço-tempo-sensorial coordenada por uma rede de eventualidades quase arquitetônica.

CAPÍTULO II – RIO DE JANEIRO

OS PARALELISMOS EM *O PRIMEIRO DIA* (1999)

O primeiro dia (1999), filme de Walter Salles e Daniela Thomas, começa logo com o som estridente de uma sirene. Pelas frestas de um portão enferrujado, Francisco (personagem de Matheus Nachtergaele) observa a viatura policial parar em frente a um galpão velho, onde o motorista desce para conversar com outros agentes. A atenção de Chico, contudo, é desviada em direção a outro ruído, próximo de onde se esconde. Entre os escombros de demolição ao seu lado, deitado sobre papelões rasgados no chão, um sujeito de figura animalesca está despertando. O rapaz observa chocado a criatura em sua postura moribunda, como se representasse a mimese de um cachorro de rua. Recebendo grunhidos e latidos incomunicáveis, Francisco consegue acalmar o homem-cão primitivo jogando um petisco em sua direção e, por fim, conclui rindo meio ao som de um enxame de moscas varejeiras: “Tu tá pior que eu!”.

O momento em questão dialoga diretamente com a apresentação de ambos os protagonistas da história, poucos minutos mais à frente. Em montagem paralela, são intercalados fragmentos do Rio de Janeiro entre condomínios e favelas, com o constante tiquetaquear de um relógio ao fundo. Os créditos iniciais e o título do filme são introduzidos juntos com João (Luiz Carlos Vasconcelos) e Maria (Fernanda Torres), no dia 30 de dezembro de 1999¹⁷.



Figura 01: quadro que ilustra a definição cronológica em *O primeiro dia* (1999).

¹⁷ Ao longo do filme, cinco sobreposições textuais são inseridas na tela com o objetivo de informar a passagem de tempo ao espectador, sendo que este acontece entre os dois últimos dias que antecedem a virada do milênio.

De um lado, temos a penitenciária acinzentada onde João está cumprindo a sua pena. Lá, acompanhamos dois policiais carcerários escoltando Vovô (Nelson Sargento), um detento já idoso, enquanto outros presidiários gritam palavras indistintas em sua direção. Entre os corredores escuros, o senhor é conduzido aos empurrões e esbraveja eloquentemente uma série de frases sem sentido, balbuciando sonhos de liberdade, vingança e revolução, ainda que não seja compreendido. Ao fim do caminho, ele é trancado novamente, desta vez na mesma cela que João, que está deitado mais ao fundo no cômodo, assistindo enquanto o recém-chegado começa a chorar.

No apartamento de Maria (Fernanda Torres), por sua vez, vemos um rapaz surdo com a sua mão esquerda frente à própria boca, buscando identificar a forma da vibração e do sopro produzidos durante sua tentativa de fala. A frase que ele tenta formular é um simples “feliz ano novo” e, para isso, conta com a ajuda de Maria, que trabalha como fonoaudióloga e usa a sua respectiva sala de estar como escritório. Sentada no sofá frente ao jovem, ela o auxilia na sua missão através de exercícios de repetição. Eles apalparam nariz, garganta e tórax, até conseguir sucesso em dizer a frase, ainda que de modo distinto e não perfeitamente.

As cenas em questão reforçam, todas, a problemática de uma comunicação interceptada por ruídos advindos dos seus próprios meios sociais. Enquanto a João, no submundo, resta o desinteresse em discernir o que Vovô fala, à Maria o mesmo mecanismo tem valor oposto e se torna ferramenta de busca e aprendizagem – um caminho auxiliador para troca entre duas partes, inexistente entre Francisco e a figura bestial do rapaz em um ambiente que lhe induz a se desumanizar. Uma cacofonia de ruídos, onde os códigos de um, não possuem os mesmos significados e êxitos para o outro, distanciados pelos desencontros de suas realidades.

Logo a seguir, ao fim do mesmo dia, João e Maria são acordados abruptamente. João, pela comemoração de Vovô, que assiste à queima de fogos esperançosamente com a chegada do último dia do ano. Maria, pelo susto dos mesmos estalos, acreditando se tratar de tiros de arma de fogo vindos da favela ao lado do seu apartamento. Otimismo e coação coexistentes em um mesmo objeto. Paralelismo que se explicita no primeiro ponto de virada do filme, levando nossos protagonistas às suas jornadas no começo do dia 31 de dezembro de 1999.

João, com a ajuda de dois agentes prisionais corruptos, é levado a participar de um plano para que ele vá às ruas como fugitivo. Aproveitando da rebelião entre os detentos, indignados pela morte de Vovô na noite anterior, João simula uma investida

contra o Carcereiro (Tonico Pereira) que anteriormente havia lhe entregue uma lâmina. Acontece que, na verdade, o Carcereiro está colocando João em uma armadilha, obrigando-o a cumprir a missão de assassinar Francisco, seu amigo, que está atrapalhando os esquemas da milícia carioca. Caso falhe com seu objetivo, ele terá que enfrentar tortuosos anos de encarceramento ou, até mesmo, a própria morte.

Enquanto isso, Maria acorda e procura pelo seu marido, Pedro (Carlos Vereza), mas acaba se deparando apenas com uma breve nota, datilografada em uma máquina, fixada no espelho do banheiro. “Desculpa, Maria, mas se há um dia na vida para se decidir alguma coisa este dia é hoje”. Sentada em posição fetal na cadeira que Pedro costumava usar para trabalhar, Maria recorre ao serviço de telemensagem para lhe deixar um recado, por intermédio de uma terceira parte desconhecida de ambos que transcreve suas palavras: “Pedro, você sumiu? É brincadeira? Por favor, me dá notícia. Pedro, Pedro, Pedro... Me liga, Pedro. Eu tô aqui te esperando, pra passar o ano. Tô com medo, Pedro. Tô com muito medo”.

A partir disso, João e Maria experimentam do mesmo dia em pontas completamente opostas.

Ela não tem a menor ideia do que fazer agora que o marido lhe deixou, sem rumo para a própria vida em um caminho tão solto. Em seu apartamento – que antes lhe significava domesticidade e segurança, mas agora representa solidão –, Maria agoniza sozinha em meio às paredes brancas.

Em paralelo, João, recém solto pela porta dos fundos da prisão, corre pelas ruas onde se vê as montanhas cariocas desenhando o horizonte. Longe do seu encarceramento, misturado às demais pessoas, ele anda alegre pelo centro da cidade entre os prédios comerciais – dos quais caem pedaços de papéis picados dos escritórios em comemoração ao fim de ano. Entregue mesmo às coisas mais simples, João aproveita o máximo que pode da liberdade indistinta no seu caminho até a favela, contemplando cada trecho desse momento curto.

Desorientada, Maria finalmente vai às ruas planas do Leme após quebrar o próprio telefone em um acesso de raiva. Perdida, ela usa um orelhão para enviar uma nova telemensagem endereçada a Pedro, depois se despede do seu aluno surdo dizendo que ele precisará de uma nova professora após a virada do ano e, por fim, vai até uma farmácia onde tenta comprar várias caixas de remédios tarja preta. Quem impede que ela tenha sucesso na última função é justamente o próprio farmacêutico da loja, desconfiado da

postura da mulher que tenta comprar centenas desses comprimidos, mesmo sem possuir receita médica.

Enquanto isso, João finalmente sobe o morro pelas ruas íngremes da favela do Chapéu-Mangueira. Como quem caminha em um brete de gado, ele cruza as vias estreitas da comunidade, entre corredores murados e escadas desniveladas, até chegar ao seu destino. Ele bate à porta da casa da mulher de Francisco e quem o recebe é o próprio amigo, que poucas horas antes havia chegado para passar a virada do ano com a esposa e o filho. Convidado para dentro da residência, os dois começam trocando palavras desprezíveis, mas logo a conversa toma novas proporções e muda seu rumo. Chico, percebendo a estranheza de João, entende que o amigo não está ali por ter recebido um indulto de fim de ano, mas sim foi mandado para matá-lo. Após desistir de fazer o outro mudar seus planos, Francisco se ajoelha para rezar e então é ouvido o disparo da arma que tira a sua vida.

Caminhando apressado pela favela, contudo, João dá de cara com o Carcereiro, que está ao fim de uma rua estreita, ao lado do seu outro colega miliciano bloqueando a sua saída. Imediatamente, o rapaz entende ter sido colocado em um estratagema que também poria fim à própria vida e abre fuga pelos becos labirínticos da favela em suas construções altas e sem horizontes. Esbarrando em outros moradores, correndo por escadas tortas e pulando muros sem reboco, João consegue, por fim, despistar os dois policiais e chegar até as ruas aos pés do morro, ao lado de um prédio qualquer. Com o portão da garagem recém-aberto pela saída de um veículo (um aceno à cena de *Como nascem os anjos*, de Murilo Salles), o homem aproveita a brecha e se esgueira para dentro do edifício, subindo todos os lances da sua escada apressadamente, até chegar à cobertura, onde se senta para descansar e recuperar seu fôlego, escondido até o anoitecer.

Maria, por sua vez, está sentada sem ânimo qualquer no chão do seu banheiro, embaixo do chuveiro aberto, cuja água escorre sem direção pelo seu corpo – posição que ela mantém por mais de três horas¹⁸ até se levantar novamente. Nua e ainda molhada, ela deixa o chuveiro aberto e vai para frente do espelho, onde remove sua aliança de casamento do dedo e coloca o vestido branco que usaria para comemorar a noite de *réveillon*. Atônita, ela caminha pelas escadas até o terraço do seu prédio com uma garrafa de espumante em mãos e o vestido ensopado colado no corpo.

¹⁸ As duas últimas telas textuais focam apenas na última noite de 1999. Sendo que a final, especificamente, aponta somente o seu horário (23h).

No beiral da cobertura em meio à escuridão, Maria se serve uma taça da bebida, que depois estende em brinde à cidade do Rio de Janeiro, alegre e festiva com o barulho dos fogos de artifício e do vozerio das comemorações, vindas ao longe pela extensão de areia da praia, território que não se acomete ao breu que engole a mulher. Maria então joga sua taça do alto em direção à rua, olha a estátua iluminada do Cristo Redentor flutuando pela noite no topo do Corcovado e, de braços abertos, em completo silêncio, ela solta seu corpo à gravidade.

É quando João a segura, puxando o corpo da mulher para perto de si, afastando-a completamente da beira do edifício. Entre gritos e esperneios, seus caminhos são finalmente entrecruzados. Nossos protagonistas se conhecem apenas durante o ato final do filme, quando suas histórias opostas se convergem. Momento em que o terraço abstrato, desconectado do mundo pela sua altura e pela sua escuridão, se torna real mais uma vez.

Contrariada, Maria chora e contesta o homem pela sua ação, ainda determinada a tirar a própria vida. João, por outro lado, começa a reproduzir exatamente as mesmas falas que Vovô havia lhe dito antes de partir. Parecendo finalmente entender suas palavras, João as discursa para Maria. “Vai virar tudo! O nove vira zero, outro nove vira zero, o outro vira zero... um vira dois. Vai virar tudo: certo vira errado, o errado vira certo. E quem mata, agora salva. Olha, tu tá sentindo? Vai começar!”. Mas Maria se nega a dar ouvidos ao rapaz. Ainda confusa, grita ao homem e tenta correr para longe dele, mas tropeça e cai.

João então confronta a mulher, assegurando com animosidade que se é morte que ela procura, então ela a terá. Com sua arma apontada em direção à Maria, ele levanta a mulher do chão e afirma que poderá lhe acertar com um tiro certo, contanto que ela diga para ele o momento exato em que deve fazer o disparo. Gesto que poria fim à sua vida definitivamente naquele terraço.

De olhos fechados, ela espera em silêncio e então escuta as vozes da população carioca começar sua contagem regressiva para o fim do ano. Do dez ao um, João e Maria ficam frente a frente, até a contagem terminar e uma sequência de fogos de artifício de sons e cores distintas estourar firme no céu da cidade maravilhosa.

Sorrindo, Maria olha para João novamente, se recompõe e envolve suas mãos pelas costas do rapaz. Em um abraço, eles selam sua união. Não apenas como um ato de redenção para ambos, mas também como um gesto de conciliação entre as partes: favela e condomínio, morro e asfalto.



Figura 02: o abraço entre Maria e João em *O primeiro dia* (1999).

Com a arma apontada para cima, João dispara seu revólver contra o nada ao mesmo tempo em que os fogos de artifício fazem seu show pelos céus brilhantes da cidade. Emocionado, ele proclama:

Ninguém morre mais nessa terra! Ninguém morre mais nessa cidade! Ninguém morre mais nesse país! Tu sabe que dia é hoje? Hoje é o primeiro dia. Ninguém morre mais depois de hoje, ninguém mata mais. Zerou! Zerou! (O primeiro dia, 1999).

Meio às lágrimas, Maria e João então se beijam freneticamente enquanto a câmera se movimenta circularmente ao redor de seus corpos, com eles fixos no meio da tela, representando o centro de todas as questões, como sóis. Um gesto de entrega absoluta que acompanhamos até a cena se esmaecer por completo, em tela preta, voltando novamente somente com a chegada do amanhecer do dia seguinte, o primeiro dia do ano 2000.

Libertos de seus dilemas, João e Maria vão à praia de Copacabana. Imersa nas águas, ela se banha em busca de batismo, flutuando sobre o mar e suas ondas em um ritual de purificação, enquanto ele segue sentado na areia da praia, apenas observando a mulher, feliz e, finalmente, despido de qualquer preocupação. O momento catártico, contudo, é interrompido quando um dos milicianos reconhece João ali. Maria então escuta o estampido de um disparo e, quando sai das águas, logo percebe a movimentação de pessoas formada ao redor do corpo inanimado de João. Ela apanha uma rosa deixada na areia e a posiciona, simbolicamente, sobre o peito do rapaz.

Maria deixa a cena caminhando pelo calçadão, seguindo de volta ao seu apartamento, onde suspende as persianas de sua janela e observa o horizonte da comunidade carioca – desde a sua base no Leme, até o morro da favela de Chapéu-

Mangueira. De olhos fechados, ela respira, enquanto uma luz branca consome lentamente a tela com seu brilho até o filme terminar.

ENCONTROS ESPACIALIZADOS PELA VIOLÊNCIA E O RESENTIMENTO

Encomendado por uma parceria entre a emissora de televisão francesa *Arte* e a produtora *Haut et Court*, *O primeiro dia* (1999) – inicialmente intitulado *Minuit* –, integra parte da coleção *2000, vu par...*, projeto canadense de realização internacional. Ao lado de cineastas de outros nove países (Taiwan, Canadá, França, Hungria, Estados Unidos, Bélgica, Alemanha, Mali e Espanha)¹⁹, Walter Salles e Daniela Thomas foram os realizadores brasileiros convidados para fazer parte do projeto. A missão do grupo de jovens diretores era usar o mesmo tema sobre a virada do milênio pela perspectiva de seus respectivos países, traçando “um mapa do mundo em um momento de mudança que cristaliza tanto seus medos, quanto suas esperanças” (tradução nossa)²⁰.

Segunda parceria entre Salles e Thomas – que já haviam trabalhado juntos anteriormente em *Terra Estrangeira* (1995) –, o filme aplica a temática sugerida em território brasileiro a partir da cidade do Rio de Janeiro, destacando não apenas os tensionamentos ao redor da data que o título do longa sugere, mas também os dilemas particulares da região. A partir disso, são trabalhadas questões pertinentes à sociedade carioca da época, em uma linguagem estética e dramática muito similar a dos demais autores atuantes durante o então chamado cinema da retomada.

Como um breve parênteses ao apontamento, é válido indicar que o cinema da retomada pode se referir à expressão usada para definir os filmes nacionais feitos entre os anos de 1995 e 2002 (ORICCHIO, 2003), logo após a Era Collor – responsável pela extinção da Embrafilme, do Ministério da Cultura e das leis de incentivo e regulamentação audiovisual. Com o começo de novas articulações de fomento à realização, o movimento de volta à visibilidade e produtividade cinematográfica foi marcado por uma diversidade de filmes à procura da identidade brasileira, desvencilhando-se do “espetáculo apazível, para se impor como forma de conhecimento da realidade humana e social” (p. 213).

¹⁹ Informação retirada da base de registros da Cinemateca Brasileira. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/>

²⁰ No original: “une carte du monde à un moment de basculement qui cristallise les peurs autant que les espoirs”. Sinopse fornecida pela página oficial do projeto no website da produtora *Haut et Court*. Disponível em: <https://www.hautetcourt.com/films/2000-vu-par/>

Traçando um panorama do período, é constatado não apenas o aumento no volume das produções realizadas, mas também uma diversidade de iniciativas entre os seus realizadores. Não sendo orientados por grandes rupturas e elementos estéticos ou linguísticos estritos, tal momento foi construído por um período de filmes fortemente norteados pela noção do cinema de autor, vagando por experimentos de gênero, linguagem e tema, em um cenário propenso a abordar as questões que o país vivia.

Boa parte do cinema produzido no Brasil durante esses anos levou em conta as condições do país. Bem ou mal, debruçou-se sobre temas como o abismo de classes que compõe o perfil da sociedade brasileira, tentou compreender a história do País e examinou os impasses da modernidade na estrutura das grandes cidades. Foi ao sertão e às favelas e reinterpretou esses espaços privilegiados de reflexão do cinema nacional, outrora cenário de obras como *Vidas Secas*, *Os Fuzis*, *Deus e o diabo na Terra do Sol*, *Cinco Vezes favela*, *Rio 40 graus* e *Rio Zona Norte*. (ORICCHIO, 2003, p. 32).

Ergue-se portanto, mais uma vez, um cinema fortemente calcado em questões sociais, a exemplo do antecessor Cinema Novo. Não à toa, *O primeiro dia* tem como grande referência um livro que se tornou influente no conjunto de obras que estudam o Rio de Janeiro e suas questões antropológicas e urbanísticas.

Ficamos buscando a história influenciados pelo livro *Cidade partida*, de Zuenir Ventura, e pelos textos do psicanalista Jurandyr Freire Costa sobre como a obsessão na questão amorosa por parte da classe média era uma forma de alienação. Aí o Walter escreveu a frase: “Imagina que se o que mata, salva”. Era a chave para a história e para os personagens. (THOMAS, in: ALMEIDA, 1999, p. 14).

Daniela Thomas não cita a obra de Zuenir Ventura despropositadamente. Quando escreveu *Cidade partida* (1994)²¹, Ventura pretendia – além de retratar a gênese da violência e desigualdade social no Rio de Janeiro – prolongar a vida das pessoas que foram assassinadas na chacina de Vigário Geral. O bairro, situado no extremo norte da cidade carioca, foi cenário do confronto direto entre 36 homens armados contra moradores inocentes da Zona Leopoldina. Acredita-se que o grupo de extermínio, que adentrou às ruas da comunidade no dia 29 de agosto de 1993, teve como motivação a retaliação pela morte de quatro policiais militares, na Praça Catolé do Rocha, apenas um dia antes. Ao fim da ação militar, 21 moradores de Vigário Geral foram executados. Os seus corpos, expostos ao olhar na rua em gavetas metálicas, capturados pela mídia

²¹ A discussão sobre “cidade partida” presente no livro-reportagem de Zuenir Ventura aparece também no escopo de outros trabalhos, seja para afirmar sua ideia ou criticá-la. Bem como, há também outras percepções e representações sobre a cidade do Rio de Janeiro, por sua vez consideradas mais “apropriadas” aos atuais conceitos da contemporaneidade, como o da própria “cidade porosa”, de Bruno Carvalho (2019). Para mais, é possível consultar a extensa bibliografia de Alba Zaluar e Licia do Prado Valladares.

nacional do modo mais gráfico possível, é o retrato preciso da dita “cidade partida” descrita por Ventura em seu ensaio.

O jornalista, que vivenciou a favela ao lado dos seus residentes por dez meses, encontrou ali uma imensa distância com os relatos apanhados sobre o Rio pelo início da década de 1950, quando a cidade vivenciou o momento nacional-desenvolvimentista. A segregação social, de clima até então mitigado pela “convivência amena, a obediência civil, a falta de antagonismos de classe e a despreocupação com os problemas sociais” (VENTURA, 1994, p. 11), veio a eclodir suas problemáticas logo no período em sequência aos anos dourados. O crime, já escalonado pelo tráfico de drogas, corrupção, jogos de azar e lenocínio, evidenciou ainda mais a distância entre as camadas díspares após a política que segregou “para os morros e periferia seus cidadãos de segunda classe” (p. 13). Como resultado, tais fronteiras teceram uma espécie de *apartheid* social desenhado pelas configurações das ruas entre morro e asfalto, responsável pela manutenção da exclusão da massa marginal frente às suas maiores necessidades, ainda que a sua divisão real fosse um projeto (desde o nascimento) falho e impraticável.

Em *Cidade partida*, Ventura pontua o impacto das violências institucionalizadas no atual retrato do município carioca, cerceado pelos seus problemas de desamparo e desigualdade social. Um cenário que manifesta, visível e violentamente, as fronteiras entre as múltiplas partes da cidade. Cria-se assim uma morada paradoxal, onde convivem “a alegria e o pranto, a miséria e o prazer, a violência e a solidariedade, a fé e o crime, o tráfico e a vida honesta, a glória efêmera e a resistência muda, o medo, a crueldade e o terror” (VENTURA, 1994, p. 11). São esses paralelismos que figuram como alicerces à narrativa de *O primeiro dia*, diretamente norteadas pelos contrastes expostos nas histórias de João e Maria, como analisados nos exemplos a seguir.

Em fios narrativos completamente independentes, as duas figuras protagonistas de jornadas praticamente opostas têm suas histórias e mundos entrecruzados apenas ao final da trama, após uma série de eventos ao redor da cidade fluminense. Uma conversão que firma a transformação de suas dicotomias sociais pela instituição de um encontro singular, sustentado pelo arranjo dramático de arcos divergentes entre os abismos de suas fronteiras sociais.

De um lado, temos Maria, uma mulher de classe média do Leme, abandonada pelo marido às vésperas do início dos anos 2000. Do outro, é posto João, cuja liberdade recém concebida em um acordo com policiais corruptos é ameaçada pelos mesmos. Em *O primeiro dia*, o barulho que convida o morro para assistir alegremente à queima de fogos,

é o mesmo que assusta o asfalto que desconhece o som real de um tiro. A liberdade que o morro busca conquistar com dificuldade, é a mesma que, em demasia, torna o caminho do asfalto incerto e vazio. Enquanto para o morro a vida se resume em lutas, o asfalto pensa se a vida ao menos vale uma luta sequer ou se seria melhor recorrer aos comprimidos. João sai do encarceramento solitário de sua cela e vai às ruas da cidade coletiva, onde seus habitantes consagram comunitariamente a chegada do ano novo com papéis picados ao vento, até ser abarcado pelos becos abertos da favela sem defesa; enquanto Maria, isolada em casa, resiste à “cidade lá fora”, individualizada pela topografia do seu espaço privado. Mais importante que a virada do milênio que dá nome à obra, o agente responsável pelo aprofundamento simbólico da história de João e Maria é mesmo a metrópole carioca – principalmente sob os aspectos ressaltados pela contraposição perspectiva dessas jornadas espacializadas.

Ismail Xavier aborda esse sistema de representação dimensionado pela promoção de “uma espacialização dos conceitos, uma tradução de distintos aspectos da experiência humana nos termos de uma aventura feita de deslocamentos espaciais em que se associam valores a lugares” (XAVIER, 1998, p. 161). Dispostos cada qual em sua própria linha narrativa, a trama paralela dos protagonistas funciona como um catalisador dos panoramas cotidianos vividos pela ralé e pela classe média do Rio de Janeiro – que empregam diferentes valores e sentidos a elementos que teoricamente são os mesmos, como na justaposição do som que soa hora como fogos, hora como tiros. De modo que o filme retrata a sociedade brasileira pelo espaço nas suas configurações visíveis, através dos seus traços de dominação, resistência e violência. Assim, a espacialização se define como um “processo pelo qual questões de identidade e de movimento na história se traduzem em termos de deslocamentos espaciais, encontros, aos quais se dá uma dimensão especial” (XAVIER, 2009a, p. 124).

João e Maria – nomes triviais, alegóricos de si mesmos ao representar o mais comum dos brasileiros – se encontram apenas durante a virada do milênio, em um cruzamento narrativo selado simbolicamente pelo abraço. No terraço do prédio do Leme, entre a favela e o calçadão que figura como cartão postal da cidade, “o encontro inesperado acontece, aludindo a uma rede geral de relações sociais típica do Rio” (XAVIER, in: NAGIB, 2003, p. 52, tradução nossa)²². Meio ao palanque suspenso que as alegorizam, deslocados do mundo que até então havia composto suas realidades,

²² No original: “[...] the unexpected encounter takes place, alluding to an overall network of social relationships that is typical of Rio” (XAVIER, in: NAGIB, 2003, p. 52).

nossos protagonistas são postos em uma plataforma que foge das suas dimensões tradicionais de espaço. É no terraço, cercados pelo próprio abismo que os separam entre classes, que eles tecem o embate das camadas sociais, frente ao dramático palco de suas múltiplas diferenças.

As classes sociais, até então simbolicamente separadas apesar do seu diário convívio obrigatório, são confrontadas pelo encontro inesperado de seus representantes na cidade do Rio de Janeiro, que por si mesma, é posta pela obra como uma espécie de terceira personagem protagonista da trama. Isso porque é tão somente através dela que todos os seus elementos são dispostos e podem ser compreendidos. Situação que segue interligando e comparando suas personagens nas contrariedades impostas pelo corpo social, onde “vale mais o motivo do encontro inesperado ou singular” (XAVIER, 2009a, p. 138) para a composição do discurso.

De um lado, presta-se mais atenção aos traços particulares das personagens postas em confronto. Cada qual vale mais pelo que, de idiossincrático, intensifica seu charme e se acrescenta ao conflito central sem ser necessário a ele [...] Tais particularidades, vistas em conjunto, dizem algo sobre o país, notadamente a nova configuração do campo da migração que extravasa as fronteiras nacionais, de modo que o motivo central do encontro especial entre duas pessoas termina adquirindo dimensões alegóricas. (XAVIER, 2009a, p. 138).

Maria, João e as demais personagens presentes em *O primeiro dia* servem assim não ao propósito de nos aprofundarmos em suas particularidades, mas de expandir suas representações generalizadoras. Os dilemas colocados como pessoais não se restringem por si mesmos, sem maiores ecos de reverberação, pelo contrário. Na vista à sobrevoação de suas jornadas, é identificado no conjunto um aceno quase alegórico que nos diz sobre a cidade do Rio de Janeiro e suas temáticas. Firmando-se deste modo uma espécie de representação espaço temporal.

As personagens não são indivíduos; detalhes pessoais são apagados ou descartados. Os protagonistas chamam-se João e Maria, ou seja, têm nomes abertamente fictícios de contos de fadas. Eles são um certo homem e uma certa mulher do Brasil, figuras exemplares de uma determinada sociedade. Os demais personagens da história seguem um padrão semelhante de indeterminação individual – eles têm a única função de representar tipos sociais. (NAGIB, in: NAGIB, 2003, p. 165, tradução nossa)²³.

²³ No original: “The characters are not individuals; personal details are erased or dismissed. The protagonists are called João (John) and Maria (Mary), that is, they have openly fictitious, fairy tale names. They are a given man and a given woman from Brazil, exemplary figures of a certain society. The remaining characters of the story follow a similar pattern of individual indeterminacy – they have the sole function of representing social types” (NAGIB, in: NAGIB, 2003, p. 165).

Cabe, portanto, compreender uma intenção do cinema brasileiro contemporâneo, assim como outros, em registrar esse “processo de compressão do espaço e do tempo” (XAVIER, 2009a, p. 139), por vezes contidos nos encontros de figuras distintas. Interconexões por meio da interação entre personagens em um esquema narrativo espacializado, que se apoia em estratégias pontuais como a “convergência de amizade (ou paixão) e violência” (p. 145) – ambos sendo diretamente relacionados às trajetórias dos protagonistas de *O primeiro dia*, principalmente o segundo.

A temática da violência surge como uma reflexão histórica no cinema contemporâneo, podendo ser destacada justamente como “o que permanece e faz a ponte com o cinema do passado” (XAVIER, 2009a, p. 128). Mesmo que presente nas décadas anteriores, a contemporaneidade cinematográfica expressa a violência principalmente pelo trato mais realista e direto do povo, marginalizado em um país cercado pela pobreza, pelo desemprego e pelas drogas. Uma violência que, muitas vezes, denota o abismo social entre as partes pelo escopo geral da cidade com suas barreiras e contrastes, responsáveis pela constituição de figuras do ressentimento – que por sua vez, firmam “quase um diagnóstico nacional” (p. 155).

Com base nos estudos de Max Scheler sobre a filosofia de Nietzsche, a noção-chave para a “fenomenologia do ressentimento” (XAVIER, 2018, p. 315) pode ser caracterizada por um processo de “auto-envenenamento psicológico”. Gerado pela impotência e remorso, ela pode ser vista como fruto de um sentimento de desvantagem ou inferioridade que, conseqüentemente, adia a vingança contra os seus opositores. Com o movimento frustrado, os motivos iniciais acabam se deslocando do alvo originário, produzindo uma “agressividade indeterminada” para além da sua causa fundadora. Desenvolve-se assim uma violência ressentida a partir do indivíduo contra o mundo geral opressor.

O ressentimento é um elemento que não se ausenta durante a construção de *O primeiro dia*, pelo contrário. A violência ressentida é constantemente retratada, mas pela visão dos realizadores do filme, que ao posicionar os protagonistas em polos tão opostos, exprimem o abismo e as hierarquias do mundo opressor. O ressentimento indiscriminado não aponta a culpa da miséria dos nossos personagens a outra figura senão ao próprio Rio de Janeiro, generalizado. Remove-se a manifestação explícita do ressentimento pelos personagens para alocá-la ao âmago da obra como tema, exceto talvez pela prece realizada por Francisco antes de morrer, ritual que consegue terminar graças ao amigo que, obrigado a executar tal ação contra a sua vontade, permite ao rapaz expressar todo

seu ressentimento contra um deus que lhe conferiu tal vida injusta. Na cena, morro é colocado contra morro pelas mãos poderosas daqueles que os dominam, entretanto, o espectador, como testemunha, é impedido de completar sua cumplicidade na ação. No momento exato do disparo, uma tela preta suprime a imagem, sobrando apenas o estampido da arma de fogo.



Figura 03: última imagem de Francisco, antecedendo o disparo de João em tela preta.

A violência em seu traço final – o assassinato – também retorna ao filme em sua última cena, quando João é assassinado sentado na praia. A cena em questão também não é vista, sendo apenas escutada por Maria, enquanto expurga seu passado em mar aberto. Seu batismo nas águas, bem como a noção de renascimento que o dito primeiro dia dos anos 2000 daria aos sonhadores, são bruscamente roubados pela barbárie. O enlace feito pelo abraço da noite anterior se desfaz, de volta às suas dimensões tradicionais. Após a faixa de areia compartilhada da praia e o mar aberto ilimitado, pela ação das ruas, morro e favela dividem seus caminhos mais uma vez. João e Maria retornam às suas estruturas irreparáveis e a mulher, por fim, posiciona a flor branca sobre o peito do homem como se agradecesse o sacrifício prestado.

Novamente confinada em seu apartamento, como espectadora, Maria termina o filme protegida pela moldura de sua janela. No alto do Leme, onde um caso aleatório como um portão aberto cruzou o seu caminho com o de um elemento do Morro do Chapéu Mangueira, tal momento se torna passado. Sozinha, ela se acalma no espaço privado e individual do seu apartamento, onde a esquadrilha assegura com tranquilidade a distância entre os condomínios e as favelas, entre o morro e o asfalto.

O primeiro dia utiliza da narrativa interconectada para traçar paralelos entre as jornadas de Maria e João, protagonistas de histórias independentes que se cruzam apenas

no ato final, enquanto destaca as barreiras cariocas erguidas pela violência urbana. Uma construção de duas perspectivas, colocadas aqui para realçar a diferença entre pontos de vista mais pelos seus desencontros, do que pelo encontro propriamente dito. Através de personagens emblemáticos e suas geografias espacializadas, o filme é uma das peças do cinema que evoca diretamente outras obras brasileiras, onde destacamos a seguir aquelas cujo foco também é a cidade do Rio de Janeiro e os seus conflitos.

APROXIMAÇÕES FLUMINENSES

De acordo com Miriam Rossini (2007), é possível desenhar um quadro sobre a exclusão social e seus panoramas pelo cinema brasileiro dos últimos cinquenta anos, uma vez prevista a intenção de seus realizadores em veicular “o seu recorte sobre o real a fim de produzir a sua narrativa fílmica” (p. 22). A autora indica que os filmes deste período foram, em grande parte, marcados no imaginário cultural por elementos de identificação, onde se indaga “quem somos e como é o Brasil”, espaço em que “esses discursos estão calcados numa mistura de violência narrativa e estética” (p. 23). Tais elementos, presentes desde as insinuações alegóricas dos cinema novo e marginal, voltam ao cinema da retomada em seu discurso mais realista, como modo de reaver às telas do cinema com profundidade o submundo dos marginais.

Após termos esmiuçado *O primeiro dia* (1999), contudo, faz-se necessário lembrar também de *Notícias de uma guerra particular* (1999), documentário dirigido por Kátia Lund e João Moreira Salles que dialoga com essa mesma abordagem. Isso porque ambos os filmes foram produzidos concomitantemente e têm como centro de discussão as mesmas questões postas pela divisão entre a favela e o asfalto no Rio de Janeiro. A sua produção síncrona, inclusive, facilitou a colaboração entre as equipes de realizadores, até mesmo no que se refere a conceitos de criação artística. Em uma entrevista concedida ao caderno RioShow do jornal O Globo (1999), o diretor e roteirista Walter Salles comenta:

Filmamos [*O primeiro dia*] em três semanas, enquanto eu participava das filmagens de *Notícias de uma guerra particular*, sobre a violência nos morros do Rio de Janeiro. Muita coisa que está no filme foi retirada dessa experiência. (SALLES, in: ALMEIDA, 1999, p. 14).

Rodado entre os anos de 1996 e 1998, *Notícias de uma guerra particular* foi vencedor 5º Festival Internacional de Documentários É tudo verdade. O filme de média-metragem tem sua narrativa construída através de uma tríade de perspectivas, trazendo a

favela de Santa Marta em um cenário costurado pela guerra ao tráfico. O tema é explicitado por uma voz em *off* que logo no início anuncia:

Uma pessoa morre a cada meia hora no Rio. 90% delas atingidas por bala de grosso calibre. A polícia federal estima que hoje o comércio de drogas empregue 100 mil pessoas no Rio, ou seja, o mesmo número de funcionários da prefeitura da cidade. Nem todas essas pessoas moram em favelas, no entanto, a repressão se concentra exclusivamente nos morros cariocas. (Notícias de uma guerra particular, 1999).

Como rostos e vozes dos relatos coletados, é desenvolvido um mosaico narrativo com o ponto de vista de três grupos distintos: policial, traficante e morador – destacando-se parcialmente como personagens de cada grupo o capitão Pimentel, os traficantes Francisco e Adriano e os moradores Adão e Hilda, respectivamente. Juntos, eles formam o apanhado das pessoas que estão mais diretamente envolvidas pela repressão nos morros cariocas e dão depoimentos paralelos que compõem cada aspecto da identidade desse espaço compartilhado e paradoxal. Sobre a forma, Ismail Xavier discorre:

Sua estrutura expõe o jogo tripartite dos conflitos sociais, envolvendo a polícia, a engrenagem do tráfico (vista aí na sua ponta mais vulnerável, a dos favelados que entram para a organização) e a população, que fica entre dois fogos e reza para ser poupada daquele “encontro inesperado” que melhor simboliza a situação social brasileira: a bala perdida, que resume toda uma cadeia de determinações, se atentamos ao que está implicado nessa pequena cápsula em alta velocidade cuja fonte resta incerta, invisível, “inimputável”, como as engrenagens do poder no mundo atual. (XAVIER, 2009a, p. 103).

No documentário, nós acompanhamos as imposições da violência urbana dez anos após as movimentações feitas para instituir o crime organizado e consolidar as suas ações no Rio (SOUZA, 2005, p. 115). Através de personagens que tentam compreender a relação de causa e efeito da expansão do narcotráfico pela cidade, é caracterizada uma sociedade perdida em seus próprios dilemas, reféns de jogos de interesse e poder.

Entre casos de chacinas, corrupção e abuso de poder, a polícia se insere no documentário primeiro como entidade corrompida que impõe força na relação de hierarquia com as demais partes. “Eu digo, não precisa me dizer. A polícia é corrupta. [...] Esta instituição que existe é uma instituição que foi criada pra ser violenta e corrupta, né?”, afirma Hélio Luz, ex-chefe da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro, em seu depoimento. Contudo, Luz também apresenta depois os dilemas da instituição, incapaz de cumprir suas funções de zelo social devido ao sucateamento de suas estruturas e da falta de apoio do próprio Estado. São a partir desses elementos que se discutem desde a atuação policial sobre uma sociedade fragilizada, até a inserção de jovens no crime em busca de proteção ou credibilidade.

A propósito, talvez seja através da representação desses jovens que nós temos com mais clareza a figura do ressentido no filme. Isso porque a inocência do infante, do jovem em construção, é apagada e substituída pelas dores e problemáticas do seu sofrimento. “Eu não vou deixar eles me dar tiro primeiro. Eu vou dar neles primeiro [...] Quando a gente mata o inimigo a gente solta fogos [...] A vitória não é para se comemorar?”, questiona um dos jovens detidos em um trecho do filme. Restando-lhes apenas o papel de vítima, injuriada pelo rancor, esses jovens projetam esquemas de uma vingança adiada por forças superiores, por fim deslocadas como o próprio título do filme enuncia. A guerra, que de início tentava se apresentar como pública, torna-se particular e privada entre os policiais e os traficantes, cujo ódio ressentido permeia todas as estruturas da sociedade.

Criam-se assim forças paralelas de uma sociedade moralmente desestruturada por um conflito que perdeu qualquer chance de encontrar “sentido” ou “justificativa”. Um sentimento de desilusão que se estende principalmente aos moradores. São os civis das favelas que se encontram presos no meio dessa batalha entre o fogo perdido, em uma dinâmica que é ilustrada pela figura de Janete:

O tráfico, de um lado melhorou, do outro lado não. Porque antes de existir o tráfico, a polícia quando entrava na favela, ela já entrava metendo pé na porta da sua casa e já vinha quebrando tudo. Então essas armas, quando entraram na comunidade através do tóxico, fez com que eles entrassem com mais cautela, entendeu? Eles andam com medo porque eles estão sabendo que essa nova geração, essa juventude, eles têm um espírito suicida. Eles não querem saber se eles vão morrer ou vão matar. Eles só querem defender a comunidade dessa entrada violenta da polícia. É o lado bom das armas. Agora, o lado negativo, o lado cruel das armas, é que quando eles têm que cobrar, seja de pessoas lá de baixo, seja da nossa comunidade, eles não vão medir. Eles não querem saber se é menor, se não é, entendeu? Se eles puderem matar, esquartejar, cortar e colocar lá para todo mundo ver, como exemplo, para ninguém vacilar, porque senão vai para vala, eles são capazes disso. (Notícias de uma guerra particular, 1999).

O próprio filme termina sua exposição reforçando essa oposição. Em montagem paralela, durante a sua última seção intitulada “cansaço”, o documentário exhibe dois funerais distintos: primeiro de um traficante do morro e depois de um policial militar, ambos mortos em combate. Cada grupo social executa o passo a passo da cerimônia em homenagem à vida ali perdida, em gestos e rituais completamente diferentes. As imagens, por fim, esmaecem em tela branca, sobreposta por uma lista de nomes que preenchem o quadro um por um, identificando parte daqueles que foram vitimizados nessa disputa – independente do lado que representam –, até que sobre apenas a tela preta.



Figura 04: fragmento da tela final de *Notícias de uma guerra particular* (1999).

São vários os preços cobrados pela guerra ao narcotráfico. Não há parte nessa batalha que consiga sair imune à violência, que aqui se expressa de inúmeras formas, adequando-se às perspectivas. Um conjunto de entendimentos que, segundo Gustavo Souza (2005), é justamente o que consagra *Notícias de uma guerra particular* pelo cinema nacional.

[...] por acender a discussão em torno da comercialização de drogas, bem como o atual quadro de violência urbana. Em suas diferentes composições, marginalidade, ilegabilidade e narcotráfico se articulam na composição do mosaico que constitui a violência urbana. (SOUZA, 2005, p. 121).

O que o documentário aponta é o firmamento da hierarquia e do autoritarismo em uma cidade fragmentada pelo crime e pelo abismo social – em suas múltiplas raízes. Situação que crava colisões entre as camadas ao justapô-las em suas dinâmicas territoriais. Um esquema de mapeamento geopolítico retratado ainda algumas décadas antes, mesmo que de modo bastante distinto, em *Rio, 40 graus* (1955), longa-metragem de ficção dirigido por Nelson Pereira dos Santos.

Logo que o filme se inicia, antecedendo a apresentação do seu título, duas telas de texto anunciam: “Nelson Pereira dos Santos apresenta a Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro em”. Para ilustrar o plano de fundo do quadro, temos uma longa sequência aérea que sobrevoa respeitosamente pelas icônicas imagens da dita cidade maravilhosa – enquadramento que posteriormente também seria repetido ao fim do filme para encerrá-lo. Com uma grande moldura, é consolidada desta forma a posição do Rio de Janeiro não apenas como uma mera locação ambiental da obra, mas principalmente como força motriz por trás de toda a trama que será construída logo a seguir. Para além de um objeto, ela é firmada como protagonista.



Figura 05: quadros iniciais de *Rio, 40 graus* (1955).

Rio, 40 graus, filme considerado como um dos marcos inaugurais que deram origem à onda do Cinema Novo²⁴ no Brasil, tem seu enredo costurado por uma série de crônicas ambientadas na cidade do Rio de Janeiro. Ao longo de um único domingo, acompanhamos a rotina de cinco meninos de favela do morro do Cabuçu, prontos para trabalhar como vendedores ambulantes de amendoim: Zeca, Jorge, Xerife, Paulinho e Serginho. Além deles, nos seus entornos também são apresentados outras personagens que se cruzam pelas ruas cariocas, finalizando assim a composição dos retratos de algumas figuras simbólicas da cidade. Deste modo, o filme se torna um dos pioneiros na tentativa de retratar a sociedade da época como ela realmente era: afogada em questões de classe, pobreza e raça.

Com inspiração fortemente ancorada no “neorrealismo cinematográfico italiano do pós-guerra”²⁵ (LIMA, 1998, p. 84), é possível apontar na obra a objetividade da sua observação realista desde as suas locações, até as pulsões de suas personagens. Com seus protagonistas espalhados pela cidade, o público é levado dos morros à praia de Copacabana, do Pão de Açúcar ao Corcovado, da Quinta da Boa Vista ao Maracanã, entre outros. É condensada uma representação das movimentações e nuances entre o cotidiano dos moradores das periferias e seus opositores mais abastados, revelando problemas de trabalho infantil, precarização dos sistemas e outras desigualdades – elementos que são frutos da exclusão social pela divisão entre favela e asfalto.

Exemplo disso é um dos momentos emblemáticos do filme, que tem como cenário a praia de Copacabana. Na cena, acompanhamos um dos meninos, Jorge, ali trabalhando na venda de amendoins, na tentativa de angariar alguns trocados para sua casa e ajudar a

²⁴ O Cinema Novo foi um movimento cinematográfico proeminente no Brasil entre os anos 1960 e início dos 1970, marcado pela crítica social ao retratar o sofrimento do povo brasileiro meio à desigualdade. Seus filmes, fortemente influenciados pelo Neorrealismo italiano e pela Nouvelle Vague francesa, foram marcados pelo estilo realista do seu conteúdo com o povo nacional.

²⁵ Para aprofundamento sobre neorrealismo, consultar a biografia de Mariarosaria Fabris.

mãe acamada. Em paralelo a esta ação, temos a sociedade burguesa, também presente neste mesmo ambiente, mas em busca apenas do seu próprio prazer e deleite. Enquanto para o moleque preto e favelado aquele espaço é de labuta, para a mediocracia carioca o mesmo ambiente serve à descontração. Entre o esforço cansativo do sacrifício diário e as conversas fúteis durante a busca por uma pele bronzeada, o mesmo local se divide simbolicamente entre duas regiões: “uma, voltada para o trabalho, outra dirigida para o divertimento” (LIMA, 1998, p. 87).

Há aí portanto uma exposição de contrastes pela narrativa. A sequência dessa cena, inclusive, apresenta um confronto direto entre Jorge e um rapaz que, desinteressadamente, derruba os seus amendoins durante uma caminhada. Ao cobrar que o homem lhe pague pelo prejuízo dos amendoins perdidos, o menino acaba sendo repreendido e insultado, logo tendo um grupo de transeuntes curiosos ao seu redor, todos dando crédito e razão à versão do homem sobre o ocorrido. As oposições aqui apresentadas pelo encontro singular, reforçam o paralelo dessas forças narrativas, por meio da identificação de uma sociedade excludente e segregacionista.

Para *Rio, 40 graus*, é impossível dissociar qualquer aspecto da sua locação de um único elemento sequer da obra. O filme é sustentado diretamente pela cidade do Rio de Janeiro e o modo como as suas relações sociais são compostas. Por meio do entrecruzamento das personagens ali dispostas em seus encontros, são agenciadas mediações orgânicas que coincidem no embate entre o favelado e o burguês – os que estão a trabalho e os que estão comprando seus serviços. Um espaço de integração que é fruto tão somente das amarras embrenhadas no roteiro, que integra as partes como uma estratégia de evidenciar questões de organização urbana e social, acomodadas pelos múltiplos cenários interconectados dos seus protagonistas.

Em busca de compreender o todo, Nelson Pereira dos Santos recorre ao choque desses encontros para compor a sua visão da cidade como autor. Por meio dos meninos vendedores de amendoim, espaçados entre diversos bairros, é estabelecida organicamente toda a sua sociedade, bem como suas necessidades. A obra foi inclusive censurada pelo Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP), chefiado pelo então coronel Geraldo de Meneses Cortes, que proibiu a sua exibição pública em todo território nacional. Impedimento que caiu meses depois, com *Rio, 40 graus* rodando pelos cinemas com sua narrativa quase geográfica, expondo os costumes daquelas personagens, assim como seus anseios, medos e urgências. Não à toa os créditos iniciais terminam com uma tela em agradecimento à “População do Rio de Janeiro”. Um processo de identificação

não apenas pelo apontamento consecutivo de suas falhas, mas principalmente pelo compadecimento à conjuntura que os levam a tal cenário. O próprio desfecho do filme, dando início ao seu ato final, é firmado através de um jogo de relações paralelas que evidenciam isso.

Entre imagens intercaladas, voltamos a acompanhar Jorge, ainda nas ruas tentando conseguir dinheiro, enquanto assistimos partes de um jogo de futebol que toma espaço no campo do Maracanã. Ao mesmo tempo em que a tensão da partida se intensifica, o menino é abordado por um grupo de terceiros que tenta roubá-lo. Durante a fuga, entretanto, enquanto tenta correr para alcançar um bonde em movimento, o menino tropeça e vai em direção ao chão, sendo imediatamente atropelado por um carro que vinha logo atrás na rua. O grito de Jorge e o barulho da batida, por sua vez, são bruscamente cortados. No lugar, escuta-se o grito da torcida e as imagens de comemoração no estádio, onde um gol acaba de ser marcado. Em detrimento ao neorrealismo expresso durante todo o restante do filme, nesta cena em específico Nelson Pereira dos Santos usa de ferramentas alegorizantes para construir o seu ponto no discurso. Violência e crueldade são misturados e interrompidos pela alienação de uma sociedade desencorajada a encarar os próprios problemas, cercada pelos poderosos que ditam o rumo das massas em seus próprios espaços.



Figura 06: o atropelamento de Jorge e a comemoração do Maracanã em *Rio, 40 graus* (1955).

Essa sequência completa pode ser compreendida como um leve aceno aos rumos que as produções cariocas tomariam nas décadas seguintes, onde a temática da violência urbana teve grande parte da atenção, como nos exemplos de *O primeiro dia* e *Notícias de uma guerra particular*. Caso precisemos nos colocar ainda mais próximos à contemporaneidade, é possível destacar outras obras que seguem similarmente esse sistema de histórias entremeadas, como *Cidade de Deus* (2002), *Tropa de elite* (2007) e *5x favela: agora por nós mesmos* (2010). Entretanto, há outra em que a interconexão entre as personagens se constrói de modo mais próximo aos filmes já analisados, que é o caso de *No meu lugar* (2009), longa-metragem de ficção dirigido por Eduardo Valente.

No meu lugar também apresenta múltiplos fios narrativos na sua trama, onde acompanhamos três histórias diferentes ao redor de um mesmo incidente, envolvendo o assassinato de um homem de classe média no Rio de Janeiro. Reunidas, essas histórias começam e terminam justamente no mesmo ponto de conversão, quando o tenente policial José Maria (Márcio Vito) para a sua viatura para atender o pedido de socorro da doméstica Sandra (Luciana Bezerra), em frente à casa onde dois homens estão discutindo avidamente. Vemos então o militar entrar na residência e depois, do lado de fora, ouvimos a sua tentativa de negociar com Beto (Raphael Sil), até que três disparos de arma de fogo são realizados e a tela escurece.



Figura 07: quadro da cena inicial de *No meu lugar* (2009), onde os protagonistas se conectam.

A partir deste evento, constroem-se três linhas cronológicas distintas, cada qual amparada por um personagem protagonista específico. Neste esquema, é revelado pouco a pouco que os disparos da cena anterior foram, na verdade, feitos pelo policial José Maria e acabam atingindo o dono da casa, Henrique (César Augusto), que estava sendo ameaçado por Beto.

No primeiro fio narrativo, acompanhamos a jornada da família burguesa de classe média do homem assassinado, de volta ao local do incidente cinco anos após o ocorrido. Elisa (Dedina Bernardelli), viúva, retorna à sua antiga casa ao lado dos filhos Lili (Letícia Tavares) e Gui (João Pedro Celli) e do novo companheiro Fernando (Licurgo Spinola). Juntos, eles se empenham na limpeza e organização da casa que há anos ficou abandonada, com o objetivo de revitalizar o imóvel para que ele possa ser vendido. Intenção que contraria os desejos de Dona Fátima (Malu Rocha), mãe de Henrique, que assim como os demais também se vê cercada pelo luto e traumas do passado.

A segunda linha conta a história do policial Zé Maria, que responde ao processo de assassinato alguns meses após ele ter acontecido. Ainda suspenso, Zé fica perdido afastado da profissão, constantemente embriagado de álcool, tendo de lidar com as consequências de ter tirado a vida do refém na sua ação. Janaina (Nívea Magno), sua filha, é a única pessoa com quem ele pode contar. Lado a lado, eles encararam a culpa e a frustração, enquanto buscam um caminho para seguir a vida em meio às dívidas que começam a se acumular e a chegada de Júlio (Flávio Fonseca), novo interesse amoroso de Jana.

O último fio narrativo conta a história de Beto, um simples entregador de supermercado que, durante as suas pedaladas, conhece Sandra em uma das casas onde ela trabalha, poucos meses antes do ocorrido. O contato repentino logo aflora uma paixão entre os dois, que começam a se conhecer pouco a pouco conforme os dias passam. Beto, sonhador, segue tentando dar uma vida boa à irmã caçula e à mãe, Alberta (Maria Salvador), apesar da falta de dinheiro e das dificuldades impostas pelo cotidiano na favela. Lá, a guerra ao tráfico segue seu curso e tenta, até mesmo, oferecer ao rapaz uma solução para os objetivos que lhe parecem tão inalcançáveis.

Entre a ideia de passado, presente e futuro, a narrativa da obra convoca o espectador a participar das discussões postas por essa tríade tão distinta, cujas perspectivas de lugar e posicionamento social são determinantes para compreender a experiência que vivem. A violência espacializada entre territórios urbanos se manifesta pelo enredo tanto como causa, quanto consequência, meio ao intrincamento do seu enredo plural em protagonismos e cronologias. Um feito que a narrativa interconectada assegura ao alocar suas personagens em claras representações geográficas pelos seus diferentes estratos sociais.

No meu lugar monta uma mecânica de entrelaçamento cujo encontro inesperado é diretamente decisivo à ação de uma figura ressentida. Beto, que ao longo da sua história

é apresentado como um jovem alegre, trabalhador e humilde, vai pouco a pouco sendo vencido pela fragilidade de um sistema corrompido. Forma-se uma pirâmide de poder responsável por amplificar suas angústias pessoais, pelo desejo de prover mais àquelas que compartilham sua vida, até que a violência indeterminada tome espaço para se fazer cumprida. “Eu já tive medo de tomar tiro, parceiro. Mas hoje em dia, sei lá. Até parece que eu fiquei invencível, tá ligado?”, Beto confessa em uma cena do filme, enquanto conversa com um traficante do morro, armado, revoltado após o assassinato de um colega que ele define como “coroinha” e “sangue bom”.



Figura 08: Beto e um traficante conversam sobre ressentimento.

Coloca-se assim a cidade do Rio de Janeiro para além de um elemento atmosférico, como norteador dos anseios e perturbações de suas personagens, um lugar de inquietações próprias às figuras que compõem suas estruturas. Como o próprio título do filme sugere, *No meu lugar* convida o espectador a preencher locais que apresentam diferentes pontos de vista. Intenção que o realizador Eduardo Valente tinha com clareza durante toda a concepção de seu projeto.

A ideia era de falar do meu Rio de Janeiro, ou seja, da cidade onde sempre morei, neste tempo atual. Busquei então encontrar uma história que me permitisse lidar com este sentimento duro de viver numa cidade onde a sombra da violência está sempre presente em nossos quotidianos, ao mesmo tempo em que seguimos nos relacionando uns com os outros, tendo existências familiares e de amizade profundas, como em qualquer outro lugar. [...] Abra os jornais no Rio de Janeiro um dia que seja, e tente não ler uma história sobre violência. Tente ter conversas com seus familiares ou amigos no Rio sem que o tema surja naturalmente. [...] Para mim não se trata de clichê, mas de uma circunstância histórica e local da qual não se pode escapar. Pelo menos essa é a minha experiência da cidade. (VALENTE, in: PEREIRA, 2011).

Cotidiano e casualidade se fundem à narrativa de *No meu lugar*, cujos protagonistas se conectam apenas em um único momento, traçando seus rumos paralelos

durante todo o restante do filme. A violência, como tema, surge à obra como indicativo ao Rio de Janeiro e sua construção metropolitana, cuja história é enraizada pela desigualdade social. Tal tema, recorrente ao longo de todo o cinema brasileiro, é impulsionado pelo contexto político e econômico de um país imbuído por questões e representações identitárias vindas desde o plano-desenvolvimentista. Passando por diversos momentos e movimentações culturais e econômicas, a filmografia nacional permeia amplos espaços da urbanicidade, mapeando diagnósticos entre diversos tipos sociais.

É notável um cinema de organização geográfica em *O primeiro dia*, *Notícias de uma guerra particular*, *Rio*, *40 graus* e *No meu lugar*, cada qual lidando com a espacialização de seus dilemas e o ressentimento de suas figuras. Elementos que podem – e devem – ser compreendidos por meio dos encontros inesperados ou singulares que propõem. Um sistema de interconexão narrativa, onde personagens de vivências colaterais conseguem expor suas contradições e oposições em uma relação de confronto – seja ele direto ou indireto.

Em suma, com base nas análises realizadas, podemos dizer que é assim que a cidade do Rio de Janeiro se firma por essa filmografia: não somente como espaço cenográfico dessas obras, mas principalmente como ponto de partida delas, de modo que a inscrição das jornadas particulares dos protagonistas pela cidade é o que amarra o seu sentido simbólico pela temática de representação fluminense. Seja em qualquer um dos longas-metragens destrinchados, é tão somente por meio da cidade em que elas se situam que a sua narrativa é capaz de tomar forma, sendo impossível executar, por exemplo, um exercício de imaginação onde tais filmes fossem alocados em qualquer outro território sem que a sua narrativa não seja inteiramente corrompida.

A metrópole aqui se torna um agente ativo nos assuntos levantados pelo corpo social, responsável direto por esquadrihar o retrato identitário próprio de suas figuras. Os filmes analisados trazem, cada qual à sua própria maneira, a cidade carioca pelo prisma da sua segregação social, política falha e impraticável de exclusão que potencializou a gênese da violência que culmina das tensões impostas entre morro e asfalto.

Firma-se assim a estrutura de múltiplas linhas narrativas pelo mapeamento de composições geográficas. Os seus espectadores são levados a molhar os pés nas superfícies de suas figuras, apenas para que possam compreender a profundidade dos objetos maiores que elas buscam de fato representar dentro de suas realidades. Uma

dinâmica cartográfica que revela o espaço da cidade do Rio de Janeiro pela ferramenta da narrativa interconectada, escrita que orienta nestes filmes os seus cenários, situações e personagens para a construção de um discurso legitimamente carioca. Em uma operação política e, acima de tudo, social.

CAPÍTULO III – PERNAMBUCO

OS EMARANHADOS DE AMARELO MANGA (2003)

Amarelo manga (2003), filme de Cláudio Assis, abre sua primeira imagem nos apresentando à Lígia (Leona Cavalli), deitada nua na cama abraçada ao travesseiro. Ao despertar, a mulher coloca um vestido simples, pinta os lábios com um batom, se perfuma e sai do quarto. Com um pano amarelo nos ombros e um ramo de folhas atrás da orelha, ela abre as portas do Bar Avenida para mais um dia de serviço, organizando cadeiras e limpando mesas. A sua voz em *off* começa então um breve discurso frustrado, que depois segue com ela dizendo-o diretamente em direção à câmera:

Às vezes eu fico imaginando de que forma que as coisas acontecem. Primeiro vem um dia. E tudo acontece naquele dia. Até chegar à noite, que é a melhor parte. Mas logo depois vem o dia outra vez. E vai, vai, vai... e é sem parar. A única coisa que não tem mudado ultimamente é o Santa Cruz nunca mais ter ganho nada. Mas nem título de honra! E eu não ter encontrado alguém que me mereça. Só se ama errado. Ah! Eu quero é que todo mundo vá tomar no cu! (*Amarelo manga*, 2003).

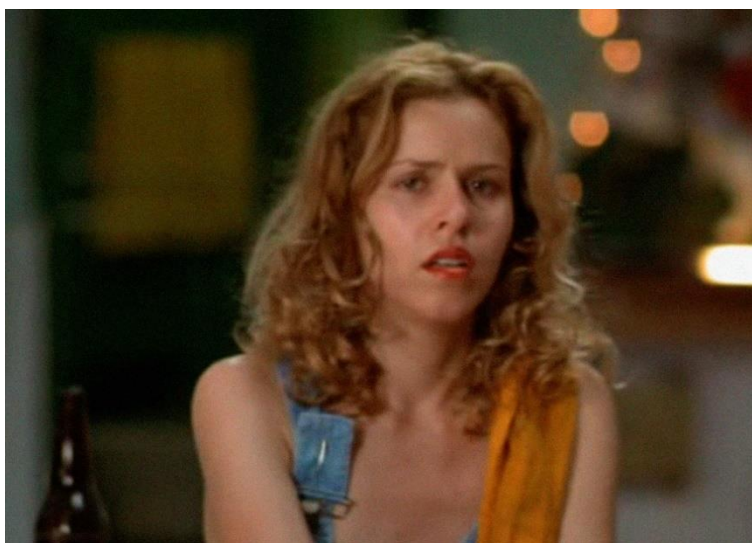


Figura 09: Lígia durante seu monólogo de abertura em *Amarelo manga* (2003).

A cena é cortada bruscamente pela apresentação das demais personagens. Vemos Isaac (Jonas Bloch) dirigindo pelas ruas da capital pernambucana em sua Mercedes amarela dos anos 1970. Entre pontos do centro e das periferias de Recife, ele escuta a rádio, onde um programa popular saúda seus ouvintes e traz os primeiros acontecimentos matinais. Entre a narração de casos de infidelidade, sequestros, corrupção policial e drogas, os comércios vão se abrindo e os trabalhadores vão pouco a pouco aparecendo em suas funções.

Kika (Dira Paes), por sua vez, já está na igreja logo cedo. Sob um púlpito, segurando na mão o microfone, está um pastor protestante, vigorosamente discursando um sermão sobre temor ao demônio e às forças malignas de satanás. Kika responde às falas do homem com preces e glorificações, no meio da plateia fervorosa que ergue suas mãos aos céus, frente a uma grande cortina vermelha onde se lê “Deus é fiel”.

Vermelho tal qual a cor que preenche o quadro da tela seguinte, com litros de sangue escorrendo pelo chão de um abatedouro. Peças de gado presas no ar têm os seus interiores removidos, membros partidos e ossos quebrados. Wellington Canibal (Chico Díaz) é um dos açougueiros que ali trabalha. Conversando com um colega de serviço, ele fala sobre seu desgosto pela raça humana, exceto à sua mulher Kika, quem diz confiar mais do que em si mesmo por ela ser crente.

Por fim, conhecemos Dunga (Matheus Nachtergaele), doméstico do Texas Hotel, varrendo o chão empoeirado da recepção. Durante seu afazer, o rapaz canta uma música de Otto Ferreira – justamente aquela que, inclusive, dá título ao filme.

Amarelou mangou de mim
Não vai ficar de graça
E dentro desta caixa
Um corpo que não fala
Um corpo de indigente
Um corpo que não fala
Um corpo que não sente
(OTTO, BNEGÃO E APOLLO 9, 2003)

O amarelo, que se subscreve na gíria amarelar (tomar-se pelo medo ou covardia), é reforçado pela expressão popular nordestina mangar (zombar/fazer graça). Notas que somadas às relações moribundas de desejos das personagens constroem a narrativa do longa-metragem.

Amarelo manga costura as histórias de seus cinco protagonistas ao longo de um único dia, 16 de junho, em linhas dramáticas interconectadas. Lígia, desiludida e presa no seu cotidiano sem vida, gerencia o Bar Avenida e seus clientes (alguns amigáveis, outros nem tanto) em busca de um motivo para viver feliz; Isaac, necrófilo residente do Texas Hotel, monta aventuras fetichistas com cadáveres que são fornecidos em troca de maconha por um vigarista do IML; Kika, religiosa conservadora extremamente devota ao evangelho, segue sua vida moralista como forma de penitência às mundanidades que suprime; parte disso como culpa de Wellington, que apesar de amar a esposa, tem outra mulher como amante pelas ruas, gesto condizente à figura do homem grosseiro que representa; tal virilidade chama a atenção de Dunga, homossexual que é secretamente

apaixonado pelo açougueiro e tenta a todo custo se fazer notado pelo rapaz. Figuras que emaranham suas histórias entre si em um grande mosaico.

Tal entrelaço é visto quando chega a hora do almoço. Na casa de Wellington e Kika, o casal discute durante a refeição. A mulher está contrariada porque começou a ser chamada pelo bairro de “Kika Canibal”. Situação delicada que o homem tenta contornar dizendo não passar de uma besteira das crianças maldosas. Como exemplo, ele cita outra situação, em que os mesmos moleques difamaram a imagem de outra mulher. Kika, por outro lado, acredita que a outra mulher teve o que merecia por ela ser infiel ao seu marido, caso que todos ficaram sabendo. Traição, Kika afirma, é o maior dos pecados humanos, sendo o adultério pior até mesmo que o próprio homicídio, a violência e o roubo. “Quem com ferro fere, com ferro será ferido. Quero nem pensar”, ela conclui saindo da mesa.

No Texas Hotel, uma mesa comunitária é composta pelos seus hóspedes, onde Dunga dispôs jarros de farinha branca, garrafas pet para servir sucos e outras porções de comidas modestas em travessas sortidas. Seu Bianor, dono do hotel, cita sequencialmente os nomes de alguns países, enquanto o Padre responde qual é a capital de cada um deles. É quando Dona Aurora se engasga com a comida. Dunga dá água à mulher debilitada, enquanto o Padre aperta seus seios. Quando se recupera, Aurora atribui a situação de sua saúde como um pagamento aos pecados de outros tempos. “O perdão é dado pelo que nós somos e castigo nunca é equivalente àquilo que nós fizemos”, rebate o Padre.

Enquanto isso, no Bar Avenida, os clientes de Lígia se intercalam entre pratos prontos, garrafas de cerveja e litros de refrigerante. Isaac, que continua sentado no bar após ir lá se encontrar com Rabecão (o agente do IML), está cada vez mais interessado na dona do boteco e pede para que ela o sirva outra cerveja. A mulher de olhos fundos e tom de pele anêmico, quem descobre ser chamada de “a loba do avenida”, responde a uma de suas provocações subindo na cadeira à sua frente e levantando a barra do vestido para mostrar a própria vagina, provando ter pelos amarelados como os cabelos da cabeça. O extremo é atingido logo algumas cenas depois, quando Lígia é agarrada à força pelo homem, no que ela se defende quebrando uma garrafa de cerveja na sua cabeça. Com a ajuda de outros clientes, eles expulsam Isaac do bar, balbuciando palavras sem sentido à mulher sobre seu desejo de tê-la, enquanto ela berra raivosamente.

Os gritos de Lígia são interrompidos bruscamente pela cena seguinte, onde acompanhamos o Padre caminhar entre a sujeira, a ferrugem e o abandono nos becos de uma favela. “O ser humano, hein? O ser humano é estomago e sexo. E tem diante de si uma condenação: terá obrigatoriamente que ser livre. Mas ele mata e se mata com medo

de viver”, o Padre divaga enquanto retorna à sua paróquia abandonada, cujo estilo colonial barroco marca o seu passado, agora deteriorado, cercado pela periferia recifense.

Entrementes, Dunga passa por um Seu Bianor adormecido e vai em direção às ruas. Todo arrumado, ele caminha apressado entre os demais moradores, cruzando as avenidas em uma missão. A tarefa em questão ele executa com a ajuda de um moleque, que passa uma nota escrita por Dunga por baixo do batente da porta da casa de Kika. No papel, a mulher lê um suposto recado de uma amiga que lhe adverte sobre a infidelidade do marido. A nota diz que Wellington irá se encontrar com a amante, Dayse, logo mais ao começo da noite, e adverte Kika para que ela fique ciente da situação agora com o seu companheiro desmascarado.

Dunga, contente, volta ao hotel realizado com sua missão bem-sucedida, pronto para colher os frutos após retomar o seu trabalho. Entretanto, ao passar por Seu Bianor novamente, ainda sentado na cadeira desacordado, ele acaba constatando que o senhor não está apenas adormecido, mas sim morto. Com o falecido encontrado, Dunga se desespera e, chorando, grita aos quatro cantos por socorro. Entretanto, a vida no hotel segue seu rumo, com os moradores cada qual em seu próprio caminho cotidiano.

Já Kika, decide sair de casa para constatar se o recado que recebeu é verdadeiro. Arrumada, ela se olha em frente ao espelho e, antes de sair de casa, pega um batom que mantinha escondido atrás do guarda-roupa. Nas ruas, ela caminha pensativa e, curiosa, dirige o olhar ao seu redor, em busca sabe-se lá do que. À beira de uma avenida, com a luz do dia começando a se dissipar, a mulher tira o batom vermelho da bolsa e, ainda meio sem jeito, o admira, cheira e depois passa sobre os lábios com a respiração pesada.



Figura 10: quadro de Kika nas ruas de Recife, passando o seu batom vermelho.

Com a chegada da noite, os moradores do Texas Hotel se reúnem, começam a acender suas velas e tentam acalmar Dunga, que continua sua busca por ajuda. O rapaz bate na porta do quarto de Isaac, que ainda meio dormente, se recupera da embriaguez e da garrafada de Lígia. O homem, cínico, não se importa com o desespero de Dunga, deixa-o ir embora e, ao invés disso, se preocupa com a sua carteira que foi esquecida no bar durante a briga. Obstinado, ele decide voltar ao boteco para reaver o documento de identidade que perdeu no conflito e também conquistar Lígia.

No Bar Avenida, por outro lado, música e festividade preenchem o espaço com uma roda de samba. Ambiente descontraído onde as pessoas cantam e celebram, em paralelo à cena seguinte. Wellington, caminhando após sair do serviço no abatedouro, tem sua atenção chamada pelo som que sai de um templo evangélico. Dentro da igreja, dezenas de fiéis batem palmas, dançam, cantam... Ambiente que Wellington vai se entregando pouco a pouco, até começar a rodopiar em um transe momentâneo, que logo o abandona. Andando pelas ruas até o ponto de encontro com Dayse, os dois começam a conversar e a mulher lhe dá um ultimato: quer pôr fim à relação. Já o homem investe para cima dela com beijos e pede por uma despedida apropriada. Ação que é interrompida por Kika, que assistia tudo. Kika bate no marido e morde a orelha da amante, arrancando um pedaço da sua carne. Com a boca ensanguentada, ela deixa o casal de infiéis e parte.

Isaac, agora de volta ao bar, passa por uma dupla de boêmios lendo *Tempo Amarelo*, de Renato Carneiro Campos, e senta em uma mesa mais ao fundo com Rabecão. O ato é logo percebido por Lígia, que desdenha do homem para outro cliente. Já arredio, Isaac esbraveja que quer a sua identidade de volta. Demanda que a dona do bar estranha, dizendo não ter o documento do rapaz. Entre argumentos das duas partes, o homem perde a paciência e passa a exigir tanto sua identidade, quanto a mulher, sacando um revólver da sua cintura. Os clientes do bar, assustados, recuam e tentam acalmar Isaac, onde por fim um deles puxa a sua mão, que dispara em direção ao chão antes de fugir.

O caos do boteco é interrompido pela prece silenciosa que ocorre no Texas Hotel, antecedendo uma canção conjunta entre os moradores em memória de Seu Bianor. Dunga, finalmente acalmado, conversa com o Padre sobre futuro, pecado, perdão, família, morte e amor. Amor esse que ele confronta mais tarde, quando Wellington bate às portas do hotel para conversar com o amigo. Choroso, ele conta sobre a situação com Dayse e Kika, e lamenta triste pela partida da mulher de coração partido. Dengoso, o homem é consolado por Dunga, que vê no ocorrido uma oportunidade e o convida para ir ao seu quarto descansar e relaxar. Wellington, que de início aceita o convite, muda de ideia ao ver o

corpo falecido de Seu Bianor ainda sendo velado no térreo do hotel. Bravo, ele empurra Dunga e vai embora.

Nesse meio-tempo, Kika caminhava sozinha pelas ruas escuras da cidade, como uma morta-viva, até uma Mercedes amarela passar ao seu lado. Isaac, fugido, chama a mulher para entrar no carro e lhe pergunta se a mancha em sua roupa é sangue. Kika responde, gargalhando, que arrancou a orelha da amante do seu marido. Depois, triste, após um breve silêncio, ela conclui: “eu era uma mulher morta por dentro”. No que Isaac passa o dedo sobre a pele dela e depois leva à própria boca, para provar. Juntos, eles vão a um motel, onde transam com selvageria, rodando vigorosamente pela cama, rindo e distribuindo tapas. No meio da ação, Kika vira Isaac de bruços e introduz o cabo de uma escova de cabelo no ânus do rapaz, que faz uma feição de dor e depois logo se entrega à penetração e aos beijos da mulher cheia de vida novamente.

A noite acaba e um novo dia chega.



Figura 11: Dunga chora sozinho em seu quarto ao lado de um espelho.

Dunga, isolado em seu quarto, acende uma vela e depois chora sentado ao lado de uma penteadeira, onde encara o próprio reflexo em meio às lágrimas; Wellington, também sozinho, chora copiosamente sentado no sofá de casa, ainda com a camiseta suja pelo sangue da amante; Isaac, no quarto do motel, se levanta para encarar a cidade, enquanto ecoa a voz de Kika pela cabeça; Lígia reabre as portas do Bar Avenida para mais um dia repetitivo, senta em uma das cadeiras e reproduz novamente à câmera parte do seu discurso do começo do filme; e Kika, por fim, senta-se em um salão de beleza, onde dá espaço à vaidade e pede ao cabeleireiro para que corte seu cabelo e pinte seus fios com um tom de amarelo manga. A trilha sobe, o título preenche a tela e o filme se encerra.

ENTRE PASSAGENS GEOGRÁFICAS E QUESTÕES SOCIAIS

Amarelo Manga (2003) tem seus alicerces apresentados ainda em *Texas Hotel* (1999), curta-metragem antecessor que pode ser percebido como um estudo de construção e linguagem ao que viria a seguir. O filme marca a estreia de Cláudio Assis na direção de um longa-metragem e foi apresentado internacionalmente no Festival de Cinema de Berlim no ano anterior à sua distribuição comercial no Brasil. Escrito por Hilton Lacerda, ele tem como mote “o ser humano é estômago e sexo”. Premissa rebelde que guia as ações e os anseios dos nossos heróis – ou melhor, não-heróis –, perdidos em suas corrupções morais e nas mazelas do cotidiano em uma Recife suja, lúgubre e voraz.

O filme traz a história de um grupo de personagens em seus encadeamentos de despudor e fome. Fome essa, entretanto, percebida pelo prisma do desejo que vaga pelas esquinas da capital decadente. Rodeadas por outras personagens menores – como o Padre, Seu Bianor, Dayse, Dona Aurora e Rabecão –, os cinco protagonistas da obra – Lígia, Isaac, Kika, Wellington e Dunga – têm seus *plots* entremeados, como um mosaico, pelas ruas de Recife Antigo, centro descaído de uma cidade que reflete os temores e as ânsias da sua população miserável. Fortemente calcado por princípios sonoros, estéticos e literários, contudo, faz-se necessário antes dar alguns passos atrás para observá-lo.

Ao estabelecer um diálogo inquestionável com o *Árido Movie*, exposto pela sua estrutura constantemente autorreferenciada, devemos abrir alguns parênteses conceituais a essa análise, a começar pela noção de intermedialidade. O termo, consideravelmente novo para algo presente há séculos entre todas as culturas, foi aplicado inicialmente por Dick Higgins (1966) para definir trabalhos que “pareciam estar entre mídias” (p. 1, tradução nossa)²⁶. Um campo de estudo das zonas comuns e incomuns em um processo de interseção entre os meios, no seu mais amplo sentido pela comunicação, arte e cultura. Um fenômeno que, no geral, “implica todos os tipos de interrelação e interação entre mídias” (CLÜVER, 2011, p. 9).

Ágnes Pethö (2018, p. 165-187), por sua vez, realiza uma abordagem teórica da intermedialidade cinematográfica por meio da identificação e concepção de três paradigmas. O primeiro se atém à constante analogia das “fronteiras da mídia” (p. 166, tradução nossa)²⁷, que cruzam, relacionam e rompem paradoxalmente seus limiares, enquanto os reafirmam. O segundo infere a noção de “*in-betweenness*” (p. 168), um

²⁶ No original: “[...] seems to fall between media” (HIGGINS, 1966, p. 1).

²⁷ No original: “media borders” (PETHÖ, 2018, p. 166).

estado de medida figurativa entre as mídias, prescrito por uma zona ou espaço de imbricamento entre as partes, em um lugar entre meios. Já o terceiro paradigma se debruça na fissura da realidade material das obras, função que determina um meio de passagem à sua própria realidade física, em uma conexão entre “arte e não-arte, o real e o intermediário” (p. 172, tradução nossa)²⁸. Uma combinação de fatores que nos remete diretamente ao Árido Movie e suas obras colaborativas entre artistas.

O Árido Movie pode ser considerado como uma “vertente cinematográfica do Movimento Mangubeat²⁹” (PAIVA, 2019, p. 149). O termo, criado por Amin Stepple (2001), é utilizado para identificar a união de um grupo de realizadores em torno de ideais compartilhados, responsáveis por inaugurar um “novo cinema pernambucano” (NOGUEIRA, 2009, p. 57), sob uma política confessa às questões de desigualdade social em Pernambuco. É onde encontramos *Amarelo manga*: seja logo nos primeiros minutos, quando Dunga varre o chão, ou ao fim, quando sobem os créditos. Ambos os momentos são acompanhados por trilhas do mangue. Durante os créditos, quem se faz presente é *Tempo amarelo*, música da banda Nação Zumbi sobre o “sorriso encardido no rosto de um povo fudido e sofrido com a carapaça cansada”. A canção divide ainda o mesmo nome que o livro de Renato Carneiro Campos, cujo trecho é lido por um cliente do Bar Avenida.

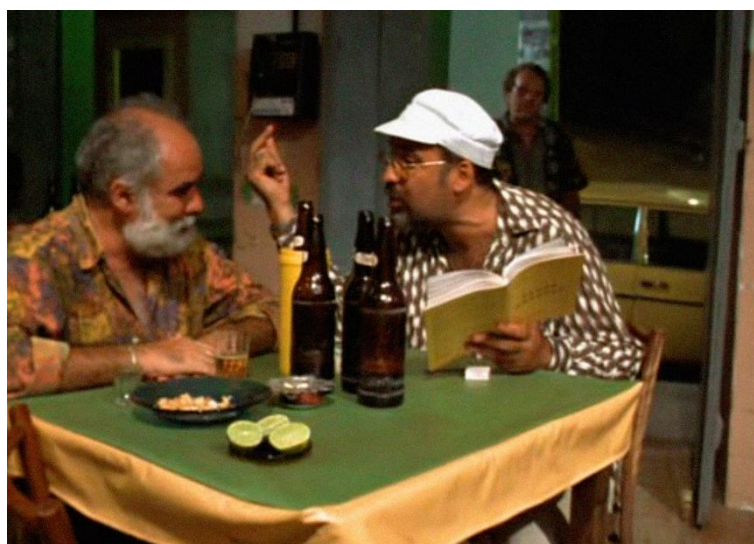


Figura 12: cliente do Bar Avenida lê *Tempo Amarelo*, de Renato Carneiro Campos

²⁸ No original: “art and nonart, the real and the intermedial” (PETHÖ, 2018, p. 172).

²⁹ O Mangubeat surge nos anos 1990 como um agito na cena cultural pernambucana, onde artistas se uniram para expor a política de exclusão social, violência e fome em Recife. Uma cooperativa cultural estabelecida após a publicação de um manifesto assinado por Fred Zero Quatro (Mundo Livre S/A) e Chico Science (Chico Science e Nação Zumbi), responsáveis pelas mesclas entre o tradicional e o contemporâneo, o maracatu e o pop rock, os manguzeais e o bit/beat (unidade de informação/batida) internacionalizado.

Amarelo é a cor das mesas, dos bancos, dos tamboretos, dos cabos das peixeiras, da enxada e da estroenga. Do carro de boi, das cangas, dos chapéus envelhecidos, da charque. Amarelo das doenças, das remelas dos olhos dos meninos, das feridas purulentas, dos escarros, das verminoses, das hepatites, das diarreias, dos dentes apodrecidos. Tempo interior amarelo. Velho, desbotado, doente. (CAMPOS, 1980, transcrição nossa).

Os exemplos citados são apenas parte das referências literárias e musicais presentes em *Amarelo manga*, postas para estabelecer um local de intervenção e acesso ao mundo real, linha de pensamento presente nos estudos de Lúcia Nagib. Através do conceito de passagens intermediárias, a autora aponta “a utilização no cinema de formas de arte como pintura, teatro, poesia e música como uma ponte ou uma ‘passagem’ para a realidade política e social” (NAGIB, 2020, p. 173, tradução nossa)³⁰, onde

[...] os interlúdios musicais combinam a vida real e a crítica social de forma inextricável, em momentos em que o filme se declara como passagem, materialidade in-betweenness e intermedialidade política. (NAGIB, 2020, p. 185, tradução nossa)³¹.

É nesse regime que a obra cinematográfica se revela e cruza com o mundo de fora, como na presença de seus realizadores dentro do próprio filme. Dentre estas, se destacam a participação direta de Cláudio Assis, diretor do filme, caracterizado como um popular que caminha até Kika no meio da rua para lhe dizer que “o pudor é a forma mais inteligente de perversão”; a presença do músico Fred Zero Quatro, autor do primeiro manifesto Mangubeat, regendo uma roda de samba descontraída no Bar Avenida com uma música sobre miséria; e a cena final, onde Hilton Lacerda, roteirista do filme, surge representando um cabeleireiro e diz, pouco antes de se encontrar com Kika: “aqui, minha filha, é pra minha cidade estar pra cima. Baixoastrol aqui dentro? Quero não. De jeito nenhum!”.



Figura 13: participações de Cláudio Assis, Fred Zero Quatro e Hilton Lacerda em *Amarelo manga* (2003).

³⁰ No original: “the utilization within film of artforms such as painting, theatre, poetry and music as a bridge or a ‘passage’ to political and social reality” (NAGIB, 2020, p. 173).

³¹ No original: “[...] musical interludes combine real life and social critique in an inextricable manner, at moments in which film avers itself as passage, material inbetweenness and political intermediality” (NAGIB, 2020, p. 185).

Com *Amarelo Manga*, Cláudio Assis não só dissecou o cotidiano das personagens confeccionadas e espacializadas pela trama, mas também esquadrinha uma ligação física com as figuras da capital pernambucana em sua realidade material. E é exatamente nesse espaço de conexão entre o mundo real e o intermediário que ele enraíza sem desvios as suas passagens por meio da narrativa, tendo o Largo de Santa Cruz e os bairros de Boa Vista e Recife Antigo como palcos em todas as suas cenas.

A região, que fica na parte leste da capital pernambucana, toma espaço pelo centro histórico de Recife, território que passou por um processo de requalificação ainda nos anos 1990. Isso porque, após a deterioração da região portuária, a área seguiu habitada majoritariamente por uma população marginal. O luxo da era colonial, expresso nos casarões tradicionais e nas ruas de paralelepípedos com postes ornamentados, há muito já havia se esvaído. No lugar, sobrou a decadência. Decadência em relação ao que foi seu valor, jamais revisto. São justamente essas estruturas urbanas e sociais corroídas que estão presentes ao longo de todo o filme, com destaque tanto no Texas Hotel, quanto no Bar Avenida – como espaços de relações mercantis diretamente atravessadas pelo capital.

Os dois estabelecimentos são, sem dúvidas, cenários da maior parte de *Amarelo manga*. Habitados por miseráveis, alcoólatras, boêmios, homossexuais, padres, sambistas, necrófilos e meretrizes, ambos os lugares funcionam como reduto do despudor e das perversões. Sintomas que se alastram pela cidade como um vírus. Não só o matadouro onde trabalha Wellington é lar da morte, dos algozes e dos adúlteros, mas também a igreja protestante de Kika é morada da soberba, do flagelo e da hipocrisia. Com *sets* fortemente adereçados, enquadramentos abertos e planos longos que capturam cada minúcia ambiental, o filme usa justamente da união sincera entre essas figuras cartunescas com espaços tão irregulares para se desembocar na materialidade física da obra, onde mesmo através de tanto declínio, se encontra um ambiente de comunhão familiar.

Isentos de um olhar didático moralista, a estética e a narrativa do filme são pautadas por uma profundidade microscópica e quase documental do mundo real que se propõem a emular. Mesmo através de circuitos simbólicos como os expostos acima, cria-se um simulacro crível que dimensiona as entranhas da cidade e dos seus moradores por meio das personagens, situações e cenários expostos. O mofo das infiltrações dos casarões antes imponentes, as moscas que rondam a carne ensanguentada, o lodo úmido dos calçadões abarrotados, tudo converge como texto e política. Aqui, o que se coloca é o ângulo dos excluídos, das párias: um manifesto do seu realizador em direção à

transformação dessa sociedade, relacionando a experiência da classe marginal a um espaço de degradação que estende sua visão para além dos créditos finais.

Essa espécie de “ativismo intermediático” (NAGIB, 2020, p. 190, tradução nossa)³² busca, antes de mais nada, conciliar representação cinematográfica e realidade histórica. De modo que as tramas encenadas ao longo do filme formam um caminho de interseção entre aquele ambiente ficcional e a sua captura de origem documental. Captura essa, aliás, que acaba sendo explicitada pela presença de vários trechos de vídeos curtos de cidadãos reais das ruas de Recife. A pseudoverdade da narrativa reside, em parte, nesses *inserts* panorâmicos da população trabalhadora, entre ambulantes, lavadeiras, cozinheiras, pescadores e afins. Um ambiente fantástico que é, antes de tudo, histórico e preciso, onde a exposição autorreflexiva da sua matéria confere veracidade às peças sociais e geográficas da obra.



Figura 14: quadros dos *inserts* documentais das ruas de Recife em *Amarelo manga* (2003).

Aliás, são as “passagens geográficas” (NAGIB, 2020, p. 195, tradução nossa)³³, como ilustradas no escopo de cenas de rua, que capturam a crua realidade da população mais pobre de Recife, corroborando para estabelecer uma espécie de região cartográfica entre arte e não-arte. Através do seu meio virtual, o filme em questão expõe as mazelas das personagens abarcadas pela narrativa, emaranhadas pela interposição de cenários,

³² No original: “Intermedial Activism” (NAGIB, 2020, p. 190).

³³ No original: “Geographical Passages” (NAGIB, 2020, p. 195).

situações e histórias que reforçam as suas representações identitárias. Objetos cruzados por uma narrativa interconectada que, ao fim, é diretamente pautada pela sua geografia.

Sob uma perspectiva mais urbanística, Maria Helena Costa e Gervásio Hermínio Gomes Júnior (2015) ressaltam que “a escolha das personagens tem um papel importante na construção da paisagem urbana fílmica de Recife em *Amarelo manga*”, uma vez que são apresentadas como “decadentes, deterioradas, assim como a própria paisagem” (p. 305). Utilizando lugares concretos da capital pernambucana, sua narrativa fragmentada constrói pontos de vistas próprios às cores, sons e personagens que compõem a cidade. Ângulos que desenhavam Recife como imagem emoldurada pelo olhar de seus autores.

Em uma análise sobre a representação da cidade pelo cinema brasileiro, Costa afirma ainda em outra escrita que (em específico sobre os realizadores)

[...] ao escolherem determinada cidade para palco de seus enredos recriam espaços e tempos que singularizam esta cidade diante (e em relação) das outras. O espaço geográfico, sempre presente, tem o potencial de estruturar a representação e, por extensão, a experiência de personagens, vivida indiretamente pela audiência, mesmo em situações estereotipadas. (COSTA, M., 2008, p. 37).

Tais estereótipos dão à *Amarelo manga* uma rede de figuras representadas em suas questões sociais deterioradas, arquétipos nacionais de uma população atormentada que busca, acima de tudo, a si mesma. Tal procura por identidade é expressa de modo explícito por Isaac, que ameaça os clientes do Bar Avenida na tentativa de reaver o seu documento de registro.



Figura 15: Isaac no Bar Avenida, gritando em busca da própria identidade.

A real busca por identidade que o filme alude, entretanto, é metafórica. Durante suas jornadas, Dunga, Lígia e Kika também fazem referência à mesma problemática quando postos frente ao espelho, desconexos da imagem refletida, contrariados à própria figura como indivíduo. O discurso que aqui se firma é baseado na indagação de quem são os menos abastados daquela região, os pobres das “favelas” de Recife, seres invisíveis e sem nome de áreas em ruínas. Uma inquisição identitária que é também do autor da obra, Cláudio Assis, que estende essa questão à própria cidade. Mesmo Wellington, o marido infiel, que tem como ofício figurativo a carne, sangrando animais todos os dias para viver, também confronta suas relações de luxúria e mundanidade quando entra em uma igreja e se entrega, mesmo que brevemente, à purgação de seus pecados.



Figura 16: quadro da cena em que Wellington entra em uma igreja e se entrega aos ritos.

A busca dessas figuras pelo próprio reconhecimento (ainda que fragmentado) acaba sendo diretamente emoldurada pelas paisagens da cidade. Os personagens posicionados em *Amarelo manga*, sejam eles protagonistas ou meramente secundários, são todos concebidos através de uma interseção *in-between* entre filme e meio, onde vida e ficção se misturam como historicidade política da obra. Elementos intrincados de uma estruturação narrativa emaranhada, traçada em dezenas de pontos distintos, uma rede de mapeamentos pela cidade marginal em sua condição degradada.

Lígia, Isaac, Kika, Wellington e Dunga não são apenas personagens de *Amarelo manga*. Eles são, antes de mais nada, representações precisamente calculadas pela perspectiva do *manguetown*, onde “a beleza dos rios e das pontes deveria compor um cenário mais amplo, incluindo os becos sujos, bandidos, musas de biquíni, ônibus velhos e catadores de lixo” (FIGUEIRÔA, 2009). Meio à narrativa interconectada (formato que amplia o escopo de identidades através de seus múltiplos protagonistas), eles surgem como expressão dos miseráveis, retratos comuns aos verdadeiros moradores das regiões mais escassas de Recife.

Como um movimento de passagem entre arte e não arte, mundo real e intermediário, o filme é composto diretamente por uma intermediação ativista e geográfica, de modo quase documental. O Texas Hotel, o Bar Avenida e outros tantos cenários são ao fim espaços imaginários pautados e penetrados pelo real, fidedignos à fisicalidade material de uma Recife “mergulhada em contradições econômicas e sociais” (FIGUEIRÔA, 2009). De modo que o filme se firma como peça essencial não só ao Árido Movie, mas ao cinema brasileiro contemporâneo como todo. Seus múltiplos focos narrativos exprimem na obra uma função ativa de levar essas vivências não só para a trama do filme em si, mas também para o contexto político fora dele, em um “momento fugaz onde tanto filme e vida se fundem antes de se tornarem eles mesmos novamente” (NAGIB, 2020, p. 175, tradução nossa)³⁴.

APROXIMAÇÕES PERNAMBUCANAS

Quando cunhou o termo Árido Movie, Amin Stepple pretendia criar uma marca que destacasse os ideais compartilhados por um mesmo grupo de realizadores pernambucanos. O termo, por sua vez, sem bases para estabelecer um movimento firme fundamentado, encontrou certa rejeição entre os cineastas (NOGUEIRA, 2009, p. 57-60). De modo que os produtos dessa geração acabaram aglutinados por intenções comuns, sem instituir de fato os seus princípios sonoros, estéticos e narrativos. Stepple configurou assim o próprio epíteto como “o mais curto dos ciclos do cinema pernambucano” (STEPPLE, 2001), restrito a apenas duas produções muito específicas: *That's a Lero-Lero* (1994), de Amin Stepple e Lírío Ferreira; e *Baile perfumado* (1997), de Lírío Ferreira e Paulo Caldas.

O ato de restrição foi posteriormente reforçado à época do lançamento de *Amarelo manga* (2003), quando Stepple utilizou da ocasião para tentar decretar o fim dessa etiqueta, definitivamente. Em um artigo publicado pelo Diário de Pernambuco, ele sagra o filme de Cláudio Assis como “o legítimo herdeiro degenerado do sepultado árido movie” (STEPPLE, 2003). A ação, contraditoriamente, não impediu que outros filmes desse período no cinema pernambucano fossem alocados sob a mesma definição, diretamente ou apenas como uma referência ou reverberação.

³⁴ No original “the fleeting moment where both film and life merge before becoming themselves again” (NAGIB, 2020, p. 175).

É nessa leva de obras que se posiciona *Árido movie* (2006), filme também dirigido por Lírío Ferreira. Em uma entrevista à Folha de São Paulo, o diretor explica o uso do título homônimo como uma homenagem ao determinado momento de sua vida e do seu estado.

Era uma mística sobre o momento em que a gente estava vivendo, em que Marcelo estava escrevendo o roteiro de *Cinema, aspirinas e urubus*, em que Cláudio estava pensando no *Amarelo manga*, em que a gente estava acabando de sair do *Baile perfumado*. Era também um contraponto ao mangue beat. Mas era mais um estado de espírito do que um movimento em si. O filme resgata esses momentos. É uma grande homenagem àquela época e àquele momento inquieto em que a gente tentava colocar Pernambuco na geografia cinematográfica do país. (FERREIRA, in: ARANTES, 2006).

Assim como *Amarelo manga*, *Árido movie* também constrói as bases da sua narrativa por meio do cenário geográfico, expondo, desta vez, o interior de Pernambuco, igualmente atravessado por questões de ordem social. Como um *road movie*, somos apresentados a uma revisão do sertão nordestino, diferente do visto em obras tradicionais, como na década de 60 e 70 pelo Cinema Novo. Descartando uma representação única da região, o filme segue três núcleos para a composição da sua história fracionada. Sendo que estes têm como ponto de partida o assassinato de Lázaro (Paulo César Pereiro), chefe de uma grande organização de cultivo de maconha no pequeno Vale de Rocha.

Primeiro, somos introduzidos a Jonas (Guilherme Weber), que trabalha em São Paulo como meteorologista em um jornal televisivo. Ao receber a notícia da morte do seu pai, ele volta à Recife e de lá parte para uma viagem com o objetivo de acompanhar o enterro do progenitor que não vê desde criança. Seu caminho acaba se cruzando com o de Soledad (Giulia Gam), documentarista independente que viaja pelos municípios do estado para entender as relações políticas, sociais e espirituais do povo daquela região com a água e sua ausência. Juntos, eles chegam à cidadezinha de Rocha. O que Jonas não esperava, no reencontro com a sua família, é ter sido incumbido pela avó, Dona Carmo (Maria Bacarelli), de acompanhar seu tio Salustiano (Matheus Nachtergaele) e seu primo Márcio Greyk (Aramis Trindade) em um projeto de vingança.

Enquanto isso, acompanhamos também a história de Wedja (Suyane Moreira), mulher indígena jovem e bonita que chama a atenção dos outros ao seu redor, inclusive de Lázaro. Em uma noite de festa, os dois se envolvem e vão para um hotel, mas são interrompidos por Jurandir (Luiz Carlos Vasconcelos), que em um acesso de raiva mata o homem para defender a honra da irmã. Jurado de morte pela família do coronel e seus capatazes, quem esconde o irmão de Wedja é Zé Elétrico (José Dumont), dono de um

complexo comercial entre bar, restaurante, borracharia e posto de gasolina chamado Oposto, lugar onde a garota trabalha. Juntos, os três indígenas tentam sobreviver às tensões do homem branco e suas ligações de abuso, hierarquia, dominação e medo.

Por fim, há ainda o núcleo dos amigos de faculdade de Jonas, que decidem seguir o rapaz rumo ao interior do estado após um breve reencontro. Com o objetivo de ajudar o amigo neste momento de dificuldade, Bob (Selton Mello), Verinha (Mariana Lima) e Falcão (Gustavo Falcão) saem de Recife em uma jornada combustada por muita maconha, álcool e *rock n' roll*. Com seu jeito bom de farra, despojado e internacionalizado, o grupo de amigos burgueses viaja em um conversível vermelho, carburando aventuras e desventuras por vezes maiores do que gostariam de experimentar.

Assim é firmada a trama de *Árido movie*, com suas personagens interconectadas ao longo de poucos dias pelas estradas nordestinas, abrindo um debate sobre capital, burguesia e sertão pernambucano pelo choque de suas contrapartes. Jonas, por exemplo, aparece sempre desfocado ao longo dos minutos iniciais do filme, separado e deslocado do seu local de origem, até ser obrigado a regressar ao interior abandonado para cruzar passado e presente, história e mundo contemporâneo. Paisagens circulares onde as questões entre o mar e o sertão, evocados ainda ao começo do filme durante os créditos iniciais (onde toca a música *HDeus*, de Otto), seguem presentes – porém revisadas. Um paradigma que se apresenta ainda durante a introdução da personagem, como o comentário sobre a estiagem no jornal de Jonas, seguido pela notícia contraditória de um afogamento; ou a própria imagem da costa recifense contrastada aos relatos de falta d'água na capital.



Figura 17: quadro inicial de *Árido movie* (2005), com Jonas desfocado frente ao copo d'água.

O filme, que conta com uma trilha-sonora fortemente inspirada pelo manguebeat de Otto, Nação Zumbi e Banda Eddie, e pela geração pós-mangue de Mombojó, traz na sua composição o mesmo aceno intermediário tão presente nesse tipo de cinema. As passagens, por sua parte, retornam aqui por meio das citações feitas nos diálogos das

personagens. Bob, por exemplo, cita o trabalho literário de Graciliano Ramos e a música de Tim Maia para justificar as suas ações inconsequentes. Já Zé Elétrico parafraseia uma música de Raul Seixas para fundamentar a própria filosofia mística revolucioabária. Jonas, ainda nos minutos iniciais do filme, recita um trecho do poema de João Cabral de Melo Neto a um taxista. E mesmo o nome da cidade no interior vem como homenagem ao cineasta Glauber Rocha, tão conhecido por retratar as questões do sertão nordestino. São menções que lembram um sertão armorial, ao mesmo tempo em que desmontam sua representação totalizante, dessa vez apresentando a água, a espiritualidade e até mesmo a maconha como *commodities* nesse novo espaço. Entre burgueses, indígenas e jagunços pós-modernos, expande-se o horizonte cultural de um sertão reestruturado.

Tais horizontes traçam um movimento de passagem entre arte e não-arte que, em *Árido movie*, deságua sobre o mesmo dilema social. “As únicas pessoas que eu gosto que me chamem de dona é o pessoal daqui”, diz Tereza (Renata Sorrah), mãe de Jonas, em sua breve aparição ainda no primeiro ato da trama. O “pessoal daqui” ao qual ela se refere são seus subordinados na grande indústria alimentar que gerencia, onde peixes frescos correm em esteiras de gelo. A frase caminha na mesma direção que a do pai de Jonas, segundos antes de ser assassinado: “Tu faz o teu serviço, eu faço o meu. É assim que o mundo gira”. As palavras de imposição são ditas a Jurandir com o objetivo de reforçar que cada estrato social tem uma parte que lhe cabe, acima ou abaixo. Mesmo a busca de Soledad pela população tradicional daquela região e a sua relação com a água é atravessada por forças tiranas de controle econômico e social, onde as relações místicas e espirituais são posteriormente reveladas como farsas construídas para dominar.

Um grande destaque dessas relações de embate entre as camadas são as questões indígenas erguidas em *Árido movie*. Como povos originários daquela região, as histórias de Wedja, Jurandir e Zé Elétrico expõem direta e simbolicamente o massacre da sua população invisibilizada, desde o passado até a opressão contemporânea, por meio dos processos de territorialização do capital. Em um trecho do filme, tal cenário é até mesmo exposto por Zé Elétrico durante uma caminhada com Jonas pelos muros de pedra do sertão. Momento em que se encarnam as tensões espacializadas construídas pela cooptação violenta dessa região pelo homem branco.

Essa terra tem muita história. Tinha um povo que habitava essa região que sabia usar bem ela. Um povo que tinha respeito por essa terra e era respeitado por ela. Os verdadeiros donos dessa terra. O povo que veio depois, que invadiu e matou, chamava os primeiros habitantes de índios. Índios, Jonas. E os índios foram se dividindo, se misturando, de donos viraram empregados. As mulheres viraram putas... Primeiro a gente perdeu as terras. E logo depois o respeito. E

junto começamos a perder os dentes. Às vezes aparece um pessoal que diz que tudo era nosso, tudo era lindo, mas nem era. Tinha guerra, tinha disputa, tinha fartura e tinha falta, mas era nosso. E a gente terminou sem nada e saiu por aí. (Árido movie, 2006).

O sertão de *Árido movie* não é mais diretamente pautado pela seca e falta d'água, mas sim pela produção de maconha em campos de cultivo ilegais, onde os poderosos controlam a área com seu coronelismo modernizado. Criam-se assim espaços de extermínio às tradições já corrompidas pela política branca, onde a posse de terras se torna peça central para a construção de uma classe subordinada. Não à toa, em meio aos vários deslocamentos narrativos, a única cena em que todos os protagonistas se encontram é no bar de Zé Elétrico. Seguro em seu refúgio, o indígena moderno, adaptado aos novos tempos que lhe foram impostos, compartilha com os burgueses forasteiros a sua visão ancestral daquele lugar, combinando passado e presente no empreendimento comercial não-ironicamente nomeado como Oposto.



Figura 18: os três núcleos de protagonistas de *Árido movie* juntos n'Oposto.

Essas costuras discursivas são diretamente responsáveis por traçar um paralelo simbólico entre a obra e o mundo real, frente às tensões da burguesia urbana e o neocoronelismo de um sertão contemporâneo. Tão por isso, o filme é encerrado com Jonas e Soledad já distantes do árido nordestino, agora em meio à metrópole paulistana em um dia de chuva, passeando entre as obras e as instalações de uma exposição artística. O tema aparente da exibição é a água, no seu sentido mais corrompido, completamente perdida do seu valor e significado original, repensada e requalificada pela visão abstrata da mediocracia. É lá onde Soledad expõe o filme que gravou durante a viagem, com destaque ao relato do Meu Velho, personagem interpretada pelo teatrólogo Zé Celso, figura icônica da dramaturgia que empresta a sua imagem ao senhor charlatão que usa da boa-fé de outros para sustentar o negócio místico mantido em parceria com os políticos e os traficantes da região. Nenhuma imagem se sustenta, todas são representações

inconclusas de um interior pernambucano que não pode ser sinceramente flagrado por olhares forasteiros, desconexos da real vivência pelo sertão tradicional.

A chave para compreensão dessa premissa está ainda no começo do filme, quando os créditos de abertura apresentam um movimento contrário ao encerramento de *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha, onde ecoa a ideia de que “e o sertão vai virar mar e o mar virar sertão” em uma corrida do árido às águas. *Árido movie* começa no mar e volta à costa metropolitana, reconfigurando assim o seu espaço revisado.

No filme pernambucano o mar da esperança fica para trás e vemos surgir na tela a metrópole recifense, em uma clara diferença do modo como o Nordeste era mostrado nos filmes cinemanovistas; de uma paisagem apenas representada pela seca, cactos e pela ignorância bruta da fé e da violência do cangaço. (OLIVEIRA, 2010-2011, p. 10).

Entre o seu mosaico de passagens geográficas, aqui a narrativa interconectada usa da materialidade para compor questões espaciais. Um palco à cartografia política que não apenas entremeia a história fictícia de suas personagens, mas também evoca representações identitárias da região e do povo postos na tela. A paisagem, reimaginada e postulada pelo olhar cinematográfico do seu realizador, é cenário e objeto de discussão sobre poder e desterritorialização. Organização constantemente revista pelos avanços históricos, sociais e tecnológicos, em um arranjo que permeia tanto o espaço do sertão interiorano, quanto o da urbanidade capital.

Tal arranjo, aliás, retorna de modo ainda mais intrincado pelo mundo urbano globalizado em *O som ao redor* (2012), filme de estreia de Kléber Mendonça Filho em um longa-metragem de ficção. O projeto causou grande furor à época do seu lançamento, sendo premiado desde o Festival de Cinema de Gramado, até o *International Film Festival Rotterdam*. Coro de louvor que também foi posteriormente reforçado ao público geral por figurar entre os dez melhores filmes de 2012 listados por um jornalista em uma coluna do *The New York Times*.

A estrutura narrativo-dramática de *O som ao redor* é linear e paralela entre as suas personagens, sendo dividido entre três capítulos intitulados como “cães de guarda”, “guardas noturnos” e “guarda-costas”. Em cada uma dessas partes, o público acompanha uma rede de crônicas urbanas fatiadas, breves esquetes cotidianas cujo tema é o dia a dia de um grupo de moradores de uma mesma rua em um bairro classe média alta de Recife. Tais moradores, por sua vez, são diretamente conectados pela verticalização de suas relações e casas, estrutura que é balançada após a chegada de um grupo de seguranças de rua milicianos.

São três os principais conjuntos de protagonistas. O primeiro é liderado por Bia (Maeve Jinkings), a matriarca de uma família tradicional em ascensão que vive para os assuntos do lar. Ao lado de seu marido (Dida Maia) e dos filhos Nelson (Felipe Bandeira) e Fernanda (Clara Pinheiro), ela se apresenta como responsável por gerenciar o microcosmo de sua casa – função que vai desde levar as crianças nas atividades extracurriculares, até receber um novo televisor de quarenta polegadas que consolida o seu *status quo*. Afogada em sua vida apática, Bia acaba criando uma rivalidade com o cachorro inquieto do vizinho, cujo constante latido barulhento lhe tira o sossego mesmo dentro da própria casa.

O segundo grupo circula ao redor de João (Gustavo Jhan), homem médio que segue a sua vida no trabalho ordinário como corretor, onde negocia a venda e o aluguel de vários imóveis na região. Isso porque as escrituras desses terrenos estão sob o nome do avô, Francisco (W. J. Solha), figura conhecida pelo bairro justamente por conta do estrato superior conferido pelas suas posses e condomínios. Na família, que ainda conta o tio Anco (Lula Terra), o único que traz problema é Dinho (Yuri Holanda), jovem rebelde que vive encostado e é publicamente reconhecido na área pela prática de pequenos furtos. É no meio desse ciclo que João acaba conhecendo Sofia (Irma Brown), uma jovem misteriosa de classe média com quem começa a se envolver.

Por fim, há ainda o grupo de seguranças de rua liderado por Clodoaldo (Iranderhir Santos). Com a proposta de trazer uma segurança particular preventiva às ruas do bairro, ele monta uma espécie de equipe miliciana ao lado de Fernando (Nivaldo Nascimento) e Ronaldo (Albert Tenorio). Para que a tranquilidade seja assegurada aos moradores daquela região, entretanto, Clodoaldo pede em troca uma pequena taxa para que a estrutura do serviço seja mantida durante os dias da semana, entre as 19h e 7h. Assim, ele executa sua função até expandir a equipe, posteriormente contando até com o apoio do irmão, Cláudio (Sebastião Formiga), recém-chegado do interior.

São estes os protagonistas que compõem o mosaico narrativo de *O som ao redor*, discutindo questões de estratificação pela figura da sociedade média recifense, em “relações de força e de poder que atravessam os grandes centros urbanos hoje” (LIMA; MIGLIANO, 2013, p. 187). Confecciona-se assim uma visão urbano-burguesa que busca reavaliar a relação dos indivíduos com o território referido, por meio de uma topografia histórico-social que condiciona a sua terra em valores econômicos, de gênero e de raça. Para isso, Kléber Mendonça Filho apresenta uma comunidade reclusa em suas residências

de paredes brancas, televisores LED e adereços amontoados, que segue ecoando os mesmos abusos das estruturas de classe e poder feudo-capitalistas.

Esse gesto de hierarquia é exposto logo na abertura do filme, quando uma série de fotografias de arquivo preenchem o quadro. Na tela, são intercaladas imagens que conduzem do engenho, à casa grande, à senzala, aos senhores e seus escravos... Tudo sobreposto por uma trilha incidental de samba, até a chegada de momentos mais recentes na história pela luta camponesa. Fotografias que, postas em sequência, evocam e impõe noções de propriedade que se estendem à trama geral do filme. A própria relação casa-grande e senzala, que em tese se afasta do cenário atual, de fato se mostra mais presente que nunca, sendo ilustrada logo na sequência seguinte. Neste reexame histórico, o ambiente apresentado agora é o *playground* lotado de um condomínio burguês, onde babás negras observam e tomam conta de crianças brancas.



Figura 19: quadro de *O som ao redor* (2012) onde as empregadas vigiam os filhos de seus patrões.

O papel da doméstica é apenas um dos representados no filme. Não inconsequentemente, todos os três palcos domiciliares presentes na trama possuem uma empregada para os serviços de casa, sendo elas: Francisca (Mariguinha Santon), Mariá (Mauricéia Conceição) e Luciene (Clebia Sousa), que trabalham para Bia, João e Francisco, respectivamente. Importante destacar que, mesmo essas, por sua vez, não estão em pé de igualdade. Francisca trabalha para Bia apenas pontualmente, prestando um serviço que não lhe toma integralmente a individualidade, tendo até mesmo uma discussão frente à sua contratante que tenta se impor rudemente. Mariá, enquanto isso, é tratada como “parte da família” – um arranjo de palavras distante de seu real significado – por João, que tenta simular um espaço de equidade, ainda que detenha o poder de ordenar mandos e desmandos ao próprio gosto. Luciene, por outro lado, usa uniformes formais e tem a sua vida condicionada ao tempo e espaço do trabalho que executa no apartamento de Francisco; subordinação que é afrouxada apenas após o contato com

Clodoaldo, o segurança, trabalhador como ela, mas de outra esfera. Peças que, comparadas lado a lado, expandem as relações hierárquicas entre as classes.

Um outro momento em que essa relação é desenhada acontece durante o primeiro encontro entre Clodoaldo e Francisco. Isso porque, ciente do domínio das propriedades daquela região, o segurança decide ir até o apartamento do senhor para lhe pedir a benção do serviço feito nas ruas que, em tese, são posses suas. Na ocasião, Francisco repreende Clodoaldo ainda no cumprimento: “chegou na minha rua sem pedir licença”. Seja ao redor dessa menção, ou à do quarto da empregada incluso no apartamento que João tenta arrendar, ou à reunião dos condôminos que irão decidir pela demissão de um porteiro que lhes presta serviço há décadas, o filme gravita ao redor dessas relações de serviço e submissão. Espaços permeados por trabalhadores como seguranças, domésticas, entregadores, lavadores de carro, porteiros, ambulantes, corretores e tantos outros que “aparecem em posições servis, senão como possíveis invasores no bairro” (RIBEIRO, 2014, p. 182).

O papel do invasor, inclusive, é gravado no filme pela aparição confusa da figura de um menino negro e pobre. Sem camisa, com shorts largos e pés descalços, as duas primeiras aparições do menino são curtas e incertas, como se não estivesse ali de fato: primeiro quando Bia, acordada em uma madrugada insone, o vê cruzando sobre os telhados das casas vizinhas; depois quando Luciene e Clodoaldo transam em uma casa abandonada e ele passa rapidamente do lado de fora pelo corredor. Só temos certeza de que o menino é uma figura real na sua última aparição, quando ele é surpreendido pela equipe de segurança de Clodoaldo. Fernando e Ronaldo forçam o menino a descer da copa de uma árvore, por fim lhe dando um soco na boca para que nunca mais volte. Correndo pela rua, o menino desaparece, como a figura fantasmagórica que representa, de um passado que ecoa no tempo atual, fruto da condição escravagista submetida aos seus antepassados. Momento de insinuação alegórica que rompe com o tom predominante de crônica no filme e se replica no banho de cachoeira que João toma ao lado do avô, no antigo engenho da Zona da Mata. O espaço de tranquilidade e nostalgia familiar, definido por ruínas, marcam o momento em que história e presente se cruzam. A queda d’água de fluxo constante e cristalino dá lugar a uma enxurrada de sangue vermelho rubi, em alusão à crueldade e aos sacrifícios que foram submetidos tantos escravos, tempos de presença coexistentes.

O tecido social em *O som ao redor* é rasgado e recosturado, continuamente. Em um movimento retrospectivo, são entremeadas as violências do campo rural pela

“vigência de tradições patriarcais de mando e coronelismo” (XAVIER, 2021, p. 4), que continuam desta vez reverberando pelo crescimento urbano. Ecos enunciados ainda no título do filme, cujo som alude justamente à profusão de ruídos da metrópole em seu crescimento desenfreado. Meio à vertiginosa ilusão do progresso, Recife é preenchida por latidos de cachorros, gritos de crianças, batidas de carro, buzinas, campainhas, maquitas, televisores, rádios, aspirador de pó, máquina de lavar... Inúmeros sons que cercam e aprisionam nossos protagonistas em um mesmo espaço compartilhado, porém desigual. Mesmo na cena final, quando Francisco é, aparentemente, morto por Clodoaldo e seu irmão “por causa de uma cerca”, o barulho dos disparos se fundem ao estouro de bombinhas que Bia acende para calar o cão que lhe aflige.

Em suma, *O som ao redor* é um filme que estuda e encena suas personagens, acima de tudo, através das classes que lhes competem. Camadas que se firmam por questões de sujeição e propriedade, erguidas por construções hierarquizadas. Emaranham-se assim pelo enredo tensões próprias às camadas dominantes, ascendentes e marginalizadas, rompendo de modo irrestrito situações que voltam ainda ao engenho na Zona da Mata, de posse de Francisco. Nessa sociedade recifense média contemporânea, tradição senhorial-familiar segue presente, porém adaptada. Um movimento de interseção entre o mundo urbano globalizado e o arcaico, presente desde o antecessor *Árido Movie*.

Sob uma ótica mais tradicionalista dessa relação, por sua vez, podemos nos encontrar com *A história da eternidade* (2014), longa-metragem de estreia de Camilo Cavalcante, que em um movimento oposto evoca tradição. Aqui, exclusão social e dificuldades coletivas remanescem presentes, mas não se alocam ao centro da discussão. Pelo contrário, se diluem ao fundo expondo um sertão nordestino quase armorial, não fosse seus mitigados cruzamentos com o mundo contemporâneo. O tema do filme recai não sobre embates e contrapontos constantes entre classes, mas na reafirmação e manutenção de práticas e convenções, costumes há muito enraizados pelo popular.

O filme é livremente adaptado do curta-metragem homônimo, também de autoria de Cavalcante, lançado em 2003, “um exercício visceral, num falso plano de sequência, que atravessa a ideia de homem ocidental e a sua capacidade para a criação e para a destruição” (MONTENEGRO, 2022). Ambientado em um pequeno vilarejo do interior pernambucano, *A história da eternidade* conta simultaneamente três histórias de amor e desejo, representadas através de três mulheres de gerações distintas. Um escopo triangular entre uma menina, uma mulher e uma senhora em meio ao árido da região impiedosa.

A menina é Alfonsina (Débora Ingrid), jovem curiosa que vive em uma casa grande, porém simples, ao lado dos irmãos e do pai, Nataniel (Claudio Jaborandy). Ao longo do dia, a garota cuida dos afazeres domésticos e prepara as refeições, para que os rapazes recuperem suas forças após o dia de labuta. Seu melhor amigo, contudo, é seu tio, João (Irândhir Santos), um artista e poeta excêntrico que mora em uma casa miúda em frente à sua. Sonhadora, a menina visita o tio com frequência para ouvir suas histórias sobre o mundo e, principalmente, sobre o mar – o qual ela é devota e faria de tudo para conhecer pessoalmente.

A mulher é Querência (Marcélia Cartaxo), isolada sozinha em sua casa escura e encoberta pelo abandono. Logo na cena inicial do filme, ela é vista acompanhando um cortejo ao cemitério, onde seu filho pequeno é enterrado em um caixão fechado. Amarga, agora ela precisa aprender a lidar com a perda, até que seu caminho acaba se cruzando com o de Cego Aderaldo (Leonardo França). O sanfoneiro humilde tenta conquistar o coração da mulher, custe o que custar, esperando diariamente por um sinal em frente à porta de sua casa para que ele possa entrar e ficar finalmente ao seu lado.

A senhora é Dona das Dores (Zezita Matos), cuja experiência de vida lhe calejou e manteve firme até ali. Religiosa, ela passa os dias até receber um telefonema da filha que mora em São Paulo. O recado que recebe no posto telefônico é que Geraldo (Maxwell Nascimento), neto que das Dores não via desde quando ele ainda era criança, está a caminho da avó para que passem juntos uma temporada. O reencontro, de início alegre e fortunado, contudo, toma outros rumos quando a senhora passa a ter sentimentos confusos pelo rapaz. Após descobrir revistas pornográficas sob posse do neto, ela percebe que ele não é mais apenas um menino, mas sim um homem já formado e com necessidades.

Assim é construído o enredo de *A história da eternidade*, dividido ao longo de três capítulos: “pé de galinha”, “pé de bode” e “pé de urubu”. Os nomes aqui são de extrema importância, momentos em que a obra solta um pouco mais suas questões internas ao espectador. A eternidade expressa no título remete diretamente ao movimento cíclico do sertão nordestino, renegado aos seus próprios dilemas pelo eterno retorno, em uma história que ainda repete os ecos do cangaço. Já os nomes dos capítulos trazem consigo árvores anômalas que não provém frutos: o que floresce em seus pés são bichos, animais, resquícios de carne – não as de corte nobre, mas aquelas que nutrem quem não perde muito ao escolher e, humildemente, come o que tem.



Figura 20: quadros de abertura dos capítulos de *A história da eternidade* (2014).

O filme, que nos apresenta suas personagens em um longo plano aberto meio à morte – seja a do pássaro abatido por um estilingue ou a do infante velado pela procissão –, as cerca depois pelas estruturas sociais do pequeno vilarejo, onde tradição, religião, hierarquia e patriarcado tomam um espaço natural quase incontestado. Nataniel, figura típica do ressentimento, é uma das personagens que mais centram esses elementos, como na sujeição da própria filha à sua vontade e na autoridade imposta durante refeições – onde todos esperam que ele, superior, se sirva antes dos demais e libere a mesa com uma primeira garfada. Detalhes impressos pela obra em pequenas alusões.

Do mesmo modo se apresentam os cruzamentos desse sertão com o mundo contemporâneo, em especial por meio das personagens João e Geraldo, umas das poucas a encarnar o choque entre essas realidades de tradição e modernidade. Recém-chegado da cidade grande com o segredo de estar fugindo de criminosos, Geraldo ostenta nas orelhas um par de brincos perolados, bem como cabelos loiros descoloridos, tatuagens no corpo e cordões de prata. João, em contrapartida aos seus familiares “machões”, é um rapaz educado e gentil que vive para as artes. Em uma certa cena, talvez a mais marcante do filme, ele performa a música *Fala*, da banda Secos & Molhados. O ato, que toma como palco o centro da vila para que todas e todos vejam, instiga a curiosidade da população até ser interrompido por Nataniel, que desce do cavalo trajado em seu gibão e escracha o irmão por envergonhá-lo frente à própria casa. É posto assim de modo direto as tensões e o desafio entre as figuras do passado histórico e do presente contemporâneo, despindo a relação de tais indivíduos com suas terras mães.

A cena é uma das poucas que traz, em união, as três protagonistas do longa – momento que se repete durante a missa da igreja, o aniversário de Alfonsina e o epílogo final. Juventude, maturidade e a velhice se convergem no semiárido nordestino, diferentes

ciclos da vida onde tradição e repetição dividem espaço com a TV comunitária ao centro do povoado.



Figura 21: Dona das Dores, Querência e Alfonsina dividem a cena no epílogo.

A história da eternidade explora em minúcias a aridez sertaneja. Secura que remanesce durante todo o longa, exceto nas cenas que antecedem o seu encerramento. Meio a uma noite chuvosa, João e Geraldo são mortos – o primeiro por Nataniel, o segundo pela violência das grandes cidades que o segue até lá. A água aqui, tão sonhada por Afonsina em seu mar purificador e imaculado, vem por meio de uma tempestade apenas para diluir o sangue e limpar a carne. Um novo sertão que, mesmo acanhado ao próprio modo, encena e revisita as tensões centradas entre o antigo e o novo, em um território consciente dos dilemas sociais que carrega em suas palmas.

Em suma, é possível observar que, cada qual à sua forma, *Amarelo manga*, *Árido movie*, *O som ao redor* e *A história da eternidade*, exploram suas narrativas pela imagem, palavra e sonoridade de um corpo social claramente estratificado. Dispostos em suas relações verticais, imanescentes de anos de poderio e coerção econômica e social, a população marginal e os povos tradicionais são aqui apresentados como realidades políticas. Não à toa, percebe-se um modo de fazer fílmico pernambucano encabeçado pelas diretrizes do curto, incerto e ainda hoje comentado *Árido Movie*, inspiração para um grupo de cineastas decididos a tramar seu ativismo em forma de arte. Espaço ideal onde se crava um cinema diretamente pautado pelas questões de uma comunidade que está em busca voz e representatividade, encontrando nas obras de Cláudio Assis, Lírio Ferreira, Kleber Mendonça Filho e Camilo Cavalcante um modo de verter o mundo real dentro da ficcionalização dos universos encenados.

Tais universos, por sua vez, são firmados pelo complemento de suas referências, seja pelos marginais de Recife, pelo interior pernambucano revisado, pela classe média hierarquizada ou pelo sertão em suas raízes tradicionais. Todos os territórios dos filmes citados interconectam espaços que examinam e costuram passado e presente,

identificados por mapas cuja topografia ressalta desigualdade. São longas-metragens que se rompem para fora da tela através de passagens geográficas em busca do mundo real, degenerado por questões sociais entre a ânsia da fome e o desejo da carne. Imagens múltiplas que dialogam diretamente com o *Manguebeat* e o *Árido Movie*, forças culturais que trazem à luz questões intrínsecas a sua população menos abastada.

O mangue não é um só. São muitos os mangues que se construíram e se desconstruíram ao longo do tempo. Da mesma maneira, o Nordeste é algo múltiplo, que não pode ser restringido à imagem engessada que dele se criou. (OLIVEIRA, 2020, p. 166).

CAPÍTULO IV – SÃO PAULO

AS CONVERSÕES DE *NÃO POR ACASO* (2007)

Não por acaso (2007), longa-metragem de ficção dirigido por Philippe Barcinski, é iniciado pelas imagens de um helicóptero que sobrevoa os céus de São Paulo. Entre prédios vertiginosos, a câmera guia o espectador pelas ruas e vias expressas da cidade, entre os bairros do Centro, Higienópolis, Vila Buarque, República e afins, enquanto se escuta uma sequência de falas sobrepostas e fragmentadas referentes ao trânsito da capital. Uma rede de conflitos que se alastra em direção ao chão, onde centenas de automóveis seguem caminhos por avenidas, viadutos e cruzamentos. Um destes carros populares é dirigido por Ênio (Leonardo Medeiros), homem sozinho e introspectivo de meia idade, que chega para mais um dia de serviço na Companhia de Engenharia de Tráfego da metrópole paulistana.

Pela tela do computador, Ênio assiste as câmeras de vigilância repetidamente em uma enorme e bem equipada sala tecnológica, assegurando o fluxo das estradas e atendendo intercorrências pontuais até o fim do seu expediente. Antes de ir embora, contudo, ele é chamado para ir à sala do gerente operacional, Agnaldo Nogueira (Ney Piacentini), que demonstra interesse em uma monografia escrita por Ênio ainda nos tempos da universidade. O objetivo do gerente é apresentar tal estudo como parte de um dossiê para uma empresa alemã com quem estão negociando. De início, Ênio se opõe ao convite, mas por fim aceita a proposta de Nogueira e parte para revisar a escrita antiga.

É deste modo que a personagem nos apresenta o mote que guia todo o filme, como premissa temática e paradigma, através da relação entre o trânsito e a dinâmica dos fluidos. Junto a imagens homogeneizantes das ruas de São Paulo, ele narra:

Somos todos partículas. Átomos. Elementos químicos. Células. Pessoas. Nos locomovemos. É isso que as partículas fazem. São atraídas e repelidas. O ar vai do quente para o frio. As cargas elétricas do positivo para o negativo. Os planetas se atraem. E nós, os indivíduos, para onde vamos? Temos o livre-arbítrio. Vamos para onde queremos. O que torna nossos fluxos bem mais complexos de se organizar. O modelo matemático do trânsito é o mesmo da dinâmica dos fluidos. Da água correndo pelos canos. Cada carro é como se fosse uma molécula d'água. O espaço entre eles é a pressão. Poucos carros, pouca pressão, o trânsito flui bem. Se a água é represada... Muitos carros, pouco espaço entre eles, maior pressão. Só que a cidade não é apenas um cano. É um emaranhado de canos com água correndo para diferentes direções. (*NÃO por acaso*, 2007).

Ênio é a nossa primeira protagonista deste emaranhado. Entre as forças que se atraem e se repelem, ele é posto no telefone para falar com Mônica (Graziella Moretto),

amor da juventude que atualmente dirige uma van vermelha e é dona de uma pequena livraria. Após a conversa meio sem jeito e acanhada, eles decidem se encontrar pessoalmente em um restaurante, onde lidam com um desfecho inesperado: Bia (Rita Batata), fruto do relacionamento que ambos tiveram no passado, descobriu a verdade sobre sua paternidade e deseja conhecer Ênio. Desconcertado, ele fica calado e deixa Mônica ir ao encontro do seu atual marido, Jaime (Giulio Lopes), enquanto continua pensando.

A confusão de Ênio é tanta que se estende até o dia seguinte, quando volta ao seu trabalho. Contudo, para a sua infelicidade, assim que chega ao escritório, ele encontra seus colegas engenheiros de trânsito parados observando uma mesma tela. Na imagem, eles assistem ao socorro de um acidente crítico a quatro quadras de distância dali, onde um veículo atropelou uma outra moça e depois bateu de frente para uma grande caçamba. O veículo em questão é imediatamente reconhecido por Ênio, que corre pelas ruas até o local da fatalidade. Lá, ele encontra a van vermelha de Mônica completamente destruída pela colisão, ao lado de dois corpos cobertos deitados no asfalto.

Assim somos levados à segunda protagonista da obra. Alguns dias antes, deitado em sua cama, Pedro (Rodrigo Santoro) é acordado entre carícias por Teresa (Branca Messina), que se levanta para preparar um omelete com claras batidas ao rapaz. Após tomar seu café da manhã, o casal desce as escadas de seu lar, passa por uma sala de marcenaria e chega em um cômodo amplo cheio de mesas de bilhar, um grande estúdio ou galpão artesanal. Teresa então vai às ruas com seus livros em mãos, enquanto Pedro segue ali para mais um dia de trabalho. O rapaz, jogador profissional de sinuca, ensina as técnicas do esporte para um grupo de jovens amadores, atividade que mantém paralelo à de marceneiro especializado na fabricação das mesas do jogo – legado que foi deixado pelo seu falecido pai.

Em um dos seus compromissos no dia, Teresa encontra Lúcia (Letícia Sabatella) para lhe apresentar o apartamento que pretende alugar agora que está se mudando com Pedro. Apesar de muita resistência por parte de Iolanda (Cássia Kis), mãe de Teresa que teme pela filha estar se entregando a mais um de seus impulsos momentâneos, elas assinam o contrato. As palavras duras de Iolanda, entretanto, se enraízam na cabeça de Teresa, que toma parte em uma discussão com Pedro à noite. A situação, entretanto, logo mais é resolvida com ações do rapaz para tranquilizar as incertezas da namorada.

Dias passam e Pedro então se inscreve para participar do 16º Campeonato Paulista de Sinuca Amador. Logo de início, ele é reconhecido pelos demais por conta do seu

sobrenome, uma vez que o seu pai foi uma figura importante daquela arena e é até mesmo o fabricante de duas das mesas de bilhar que estão sendo usadas naquela noite. Sua imponência, contudo, não se restringe ao sobrenome que carrega, sendo também justificada pelas habilidades em jogo que, graças às suas jogadas ensaiadas e treinos contínuos, o levam à vitória com tranquilidade. Para Pedro, nada é por acaso, tudo é probabilístico e matemático.

Assim, caminhando de volta para casa pelas ruas de luzes amarelas do centro de São Paulo, Pedro e Teresa partem. Juntos, eles se amam e comemoram a conquista do rapaz, abraçados pela larga avenida que cruzam sozinhos. Ao fim do dia, dormem no lar que compartilham, meio a uma felicidade que não irá durar para sempre – pelo contrário.

Quando os dois acordam na manhã seguinte, Pedro tenta convencer Teresa a ficar mais um pouco ao seu lado antes de sair, mesmo que ela lhe diga estar atrasada. Ele argumenta que “dois segundos não fazem diferença”, mas ela já está decidida: “dois segundos fazem diferença”. Andando mais uma vez com suas apostilas nos braços, ela caminha pelas ruas, cruzando seu caminho com o de desconhecidos em seus próprios cotidianos, até que, ao atravessar uma faixa de pedestres, acidentalmente deixa algo cair. No breve instante em que tenta retornar para pegar o objeto, Teresa é diretamente atropelada por uma van vermelha que não consegue frear a tempo.



Figura 22: o atropelamento que converge os protagonistas de *Não por acaso* (2007).

Este é o único momento em que as narrativas dos dois protagonistas do filme se encontram. Pelo acaso – ou não –, as tramas de Ênio e Pedro se convergem quando as mulheres que amam são mortas em um acidente de trânsito. Pedro é acometido pela culpa. Seu luto é atravessado pela crença constante de que, se ele não a tivesse atrasado, por dois segundos, e ela tivesse saído no horário que pretendia, Teresa poderia ter sobrevivido. Repetindo tais frações de segundo na cabeça, o rapaz se afunda em tristeza e amargor,

incapaz de seguir com a vida após tal tragédia. Sentimento de vazio que Ênio também experimenta, ao seu modo, vendo o destino brutal de um amor antigo que voltou à sua vida poucos dias antes. Desatento com tudo, ele acaba até mesmo sendo obrigado a tirar um tempo de folga no trabalho, para que consiga se recuperar do choque que já dura semanas.

Afastado, Ênio repousa sozinho em casa, até ser surpreendido pelo toque da campainha em seu apartamento. Do lado de fora, quase indo embora pelo elevador, ele encontra Bia. O homem a convida para entrar, lhe oferece um copo d'água e senta em frente à garota. Mesmo incapaz de encará-la nos olhos, os dois tentam manter uma conversa, meio cautelosa e sem rumo. Entre longos e desconfortáveis silêncios, ele oferece uma carona à jovem até a sua casa na livraria, sob a promessa de encontrá-la na manhã seguinte.

Pedro, por sua vez, recebe uma visita de Iolanda na marcenaria. A mulher, que também sofre pelo luto da filha, tenta superar a dor para falar com o rapaz e lhe informar que há um problema no antigo apartamento de Teresa. Pedro vai até o local e lá encontra Lúcia, nervosa por uma série de razões particulares, queixando-se com ele sobre uma grande infiltração que se alastrou pela parede inteira do quarto, criando rachaduras e dando brechas para vazamentos. A conversa, de início cheia de atritos, é suavizada quando Lúcia entende se tratar do namorado da sua locadora. Estendendo-lhe condolências, os dois então esperam a chegada do encanador para resolver a situação profissionalmente.

No dia seguinte, um domingo, Ênio e Bia se encontram e ela o convence a sair do seu apartamento para dar uma volta por São Paulo. Lado a lado, eles caminham juntos sobre o viaduto Elevado Presidente João Goulart, fechado para o tráfego de automóveis, cheio de pedestres, famílias, ciclistas e skatistas. “Essa via, durante a semana, a prioridade é dos carros. Hoje é das pessoas, do lazer. A gente que fecha isso aqui”, comenta Ênio. Depois, no topo do prédio onde foi seu primeiro posto de trabalho, ele cria um cenário hipotético de engarrafamento para explicar à Bia os efeitos de ação e reação pela cidade, ilustrando como uma simples batida em um lugar, pode desencadear resultados gigantescos em outros. “Engraçado, né? A gente se esforça tanto pra prever as coisas. E uma coisa acontece agora e a gente não sabe onde vai dar”, ele conclui.

Pouco a pouco, a relação dos dois vai se estreitando. Ênio, mais orientado, volta ao seu serviço. Ele se encontra com Bia outra vez, passeando e conversando pelo centro da cidade, comem juntos. A menina até mesmo compra uma camiseta ao pai. Outro dia,

ela combina com Ênio de encontrá-lo no serviço próximo ao fim do expediente. Os colegas dele, surpresos com a existência da garota, convidam ambos para acompanhá-los no bar em um *happy hour*, onde contam histórias, bebem cerveja e se divertem. Tal abertura, com toda naturalidade, faz com que Ênio comece a mudar seu olhar sobre Bia.

Entrementes, no domingo após se conhecerem, Pedro oferece uma carona à Lúcia até o hotel onde ficará hospedada durante o conserto do seu apartamento. Serão dois dias fora até que o problema da infiltração nas paredes seja inteiramente resolvido pelos engenheiros. Pedro e Lúcia aproveitam da situação para sentar em uma cafeteria qualquer e se conhecer melhor, quebrando um pouco o estranhamento inicial. Entre a conversa, ela diz trabalhar como *trader* e ele então lhe pergunta se ela é feliz com isso. Desconfortável, Lúcia esquiva e vai embora, mas depois de não conseguir tirar isso de sua cabeça, ele acaba decidindo ligar ao rapaz mais tarde.

Juntos um outro dia, Pedro leva a mulher no seu carro sem revelar a ela qual é o destino. Caminhando por entre a mata do Parque Estadual Cantareira, os dois então finalmente chegam ao topo de uma grande rocha no Mirante da Pedra Grande, um ponto cuja vista ampla e panorâmica funciona como um mirante de São Paulo e seus grandes edifícios. Maravilhada, Lúcia se senta e admira esse momento de contemplação, enquanto Pedro sugere que eles registrem a ocasião com uma fotografia.

Os dois ainda passam o resto do dia juntos. Primeiro, no local em que Pedro trabalha, onde ele mostra as mesas de bilhar e eles conversam mais. Depois, após serem surpreendidos pela chegada de amigos de Pedro, eles vão até o ginásio onde está acontecendo a Copa de Ouro; entretanto, em um acesso de confusão e insegurança, Pedro decide não competir. Ao lado de Lúcia, eles vão embora para a casa do rapaz, onde, sozinhos novamente, eles se beijam e vão para a cama.

Os laços entre Ênio e Bia crescem cada vez mais. Tomando café da manhã juntos, eles discutem sobre a mudança que ele pretendia fazer antes de conhecê-la e ela se propõe a ajudá-lo na busca. Animada, contudo, a jovem tem suas expectativas frustradas ainda quando visitam a primeira opção, e chora sozinha sentada em um cômodo após Ênio dizer que não precisa de um lugar grande por morar sozinho. Ela tenta desconversar, mas ele entende do que se trata. “Bia, não tem como a gente morar junto...”, verbaliza. Bia, por sua vez, finge estar tudo bem e, no caminho de volta, avisa ao homem que, ainda nos próximos dias, ela deve partir em um intercâmbio de um semestre para fora do país.

O dia passa. Pedro, já de pé, acorda Lúcia que está deitada em sua cama e lhe avisa que irá preparar um omelete especial, ainda que ela diga aceitar apenas um café

mesmo. O rapaz, por sua vez, está decidido a preparar o mesmo omelete que sua falecida namorada o fazia. Lúcia percebe o movimento dele, como se estivesse reproduzindo uma substituição de papéis, reprisando momentos passados, principalmente após encontrar uma foto de Pedro com a falecida exatamente igual a que eles tiraram no mirante de pedra logo há poucos dias.

Lúcia então deixa Pedro sozinho em seu momento de mania. Ênio, por sua vez, acorda sozinho e inquieto no seu apartamento, pensativo sobre sua relação com a filha. Quando finalmente chega ao serviço, ele percebe pelas câmeras de monitoramento que Bia está levando as suas malas de viagem para dentro da nova van da livraria, antecipando sua partida escondida.

Ênio entra em desespero. Sem saber o que fazer, decide tomar uma atitude drástica e corre em direção às ruas. Revisitando na memória, ele tenta supor a rota por onde passará a van com Bia e, a partir disso, começa a agir. Com seu comunicador em mãos, ele manda uma série de orientações à central de monitoramento de tráfego, alterando a temporalidade dos semáforos, que começam a criar uma situação. As estradas vão pouco a pouco se congestionando, sendo reorganizadas, caminhos mudando de direção. Cada vez mais, Ênio encaminha falsas ocorrências ao sistema, que se sobrecarrega com o tanto de intercorrências. No departamento, ninguém entende o que está acontecendo, mas continuam obedecendo aos comandos do homem, que segue agindo. Por fim, após muito mexer, o centro de São Paulo é tomado por buzinas e Ênio consegue finalmente bloquear todas as vias de saída da região com trânsito.

Por sua vez, após perceber ter sido deixado sozinho por Lúcia, Pedro termina de preparar o café da manhã e o arruma para levar. Nas ruas, ele corre focado pelas calçadas, lado a lado com todos os automóveis engarrafados nas ruas do bairro. Ênio também apressa seu passo, subindo entre os carros no asfalto, procurando freneticamente por Bia, até que finalmente encontra a van verde. A garota se surpreende quando vê o pai entrar no seu carro. Lúcia, por sua vez, segue presa no trânsito por mais um bom tempo. Quando finalmente chega em seu apartamento (agora que as reformas já acabaram), ela encontra no chão em frente à sua porta uma garrafa térmica e uma xícara, postas com cuidado sobre um pano xadrez. Somente café. Sem omeletes. Como ela queria, não como o rapaz tentou impor. Enquanto isso, caminhando sereno pelas calçadas, Pedro sorri com tranquilidade e calma, olhando sempre para frente com esperança.

Dias passam e, para a cena final, Bia e Ênio andam de bicicleta pelo viaduto fechado de domingo. Pedalando juntos, lado a lado, pai e filha desaparecem entre os

prédios da grande São Paulo e seus inúmeros residentes, cada qual em seu próprio caminho. Fluindo.



Figura 23: quadro final de *Não por acaso* (2007). Ênio e Bia no viaduto, entre os prédios.

A CRISE DO SUJEITO NA CIDADE-MÁQUINA

Philippe Barcinski foi, sem dúvidas, um grande integrante na cena brasileira de curtas-metragens dos anos 1990, tendo participado de competições oficiais e alcançado expressão inclusive pelos festivais de Cannes e Berlim. Seu primeiro longa-metragem de ficção, *Não por acaso* (2007), foi escrito e desenvolvido ao longo de cinco anos, em parceria com a esposa, Fabiana Werneck Barcinski, e seu produtor, Eugênio Puppo. O projeto, selecionado pelo Laboratório de Roteiros de *Sundance*, sustenta como premissa a ideia de que “dois segundos podem mudar a sua vida” – cálculo que expõe o próprio aparato narrativo como tudo, menos casual.

Em *Não por acaso*, a escolha por começar o filme expondo a verticalização desenfreada de São Paulo não é arbitrária. Ao gravar o horizonte infinito de prédios e as ruas da grande metrópole, Barcinski traz na tela a cidade contemporânea como ponto de partida à sua história. Primeiro ao alocar os membros dessa sociedade em arranha-céus, uma visão monumental que dilui a presença dos indivíduos atrás de paredes espessas de concreto. Depois pela malha inesgotável de automóveis em seus fluxos múltiplos, vistos à distância. O gesto de enquadrar a cidade de cima, em *plongée*³⁵, nos convida a observar um contorno unitário por onde se estende o território das multidões não apenas como cenário à narrativa, mas principalmente como um elemento ativo da trama.

³⁵ *Plongée* (do francês, pode se traduzir como “mergulho”) é um tipo de enquadramento onde a câmera registra a imagem acima do nível dos olhos, voltando-se para baixo. Uma “vista de cima”.



Figura 24: quadro da cena de abertura de *Não por acaso* (2007).

O movimento de filmar a cidade, contudo, não é recente. Desde o início da sua história, o cinema já documentava pequenas crônicas entre a relação da sociedade com o avanço industrial. A chegada de um trem à estação, o rebanho de empregados na saída da fábrica, o trabalho árduo de metalúrgicos... Breves recortes das paisagens que compunham o viver urbano. É possível dizer, portanto, que a sétima arte nasce já atrelada à progressão do capital globalizado. E a sua chegada ao Brasil não foi diferente, quando, logo nos anos seguintes, se popularizou entre a classe burguesa do Rio de Janeiro e de São Paulo – também com pequenos recortes do dia a dia desses espaços.

Segundo Denise Lezo (2016b), é impossível discutir a representação de São Paulo pelo cinema sem que se destaque o avanço tecnológico e social, dinâmica urbana presente desde a sua fase de crescimento desenvolvimentista. Isso porque o cinema, vivendo suas primeiras décadas ao lado do modernismo, encontrou nas metrópoles mundiais a inspiração para filmar. Nasce assim as *Sinfonias urbanas*, breve corrente experimental da década de 1920, que buscava retratar a vida urbana pela chave do progresso, da transformação e da indústria. Filmes alicerçados pelo cinema de autor e documental que traziam a visão das ruas, pessoas, prédios, transportes e até meios de comunicação, “um organismo orquestrado, funcional, em constante movimento produtivo: ela própria, uma máquina” (p. 585).

Tais obras buscaram capturar a essência de cidades como Berlim, Paris, Nova Iorque, até chegar ao Brasil com *São Paulo, Sinfonia da Metrópole* (1929). Na ocasião, estabeleceram-se modos e elementos que perduram até hoje em como representar a cidade de São Paulo cinematograficamente. *Não por acaso* mesmo apresenta vários destes. Desde os cursos distintos entre pessoas e automóveis, até a cacofonia sinfônica das comunicações e a conversão instável entre trabalho e vida pessoal – representados no

longa através das conexões que Pedro e Ênio estabelecem com seus trabalhos, amores e cotidianos. Para o desenho do seu mapa cartográfico, *Não por acaso* assume, por vezes, o papel de registrar os espaços da vida moderna de maneira quase documental, percorrendo por entre as fissuras da cidade para construir os seus sentidos.

O imaginário cinematográfico da cidade de São Paulo esteve, desde suas primeiras representações fílmicas, frequentemente associado às ideias de desenvolvimento e progresso, tendo quase sempre o processo de industrialização como motor destes conceitos. (LEZO, 2016b, p. 585).

Dentre as tentativas de revelar as complexidades da urbanicidade, é preciso destacar *São Paulo, Sociedade Anônima* (1965), filme de Luiz Sergio Person que conta a história de Carlos, um jovem preso pelo dilema entre a busca do sucesso profissional e a alienação da própria vida. O filme, iniciado por uma espécie de *flashback*, apresenta pouco a pouco a jornada do rapaz, em meio ao entusiasmo desenvolvimentista da capital ao final da década de 1950. Em certo ponto, Carlos começa a trabalhar como técnico em uma indústria automobilística, cujo patrão é um imigrante corrupto e inconveniente que faz com que o jovem comece a questionar a falta de sentido da própria vida. Insatisfação com a vida moderna que se estende às esferas pessoal, profissional e familiar, criando um mal-estar que o torna um ser dissociado do coletivo, incapaz de processar o próprio ressentimento com a burguesia que o descaracteriza, “despido de toda e qualquer subjetividade de que pudesse ser dotado” (LEZO, 2016b, p. 588).

Em São Paulo S/A, o descompasso entre o protagonista-narrador e uma certa ordem de coisas na sociedade industrial se expressa em termos de um realismo moderno que discute os problemas da urbanização e do crescimento econômico, produzindo a metáfora da cidade-máquina referida ao processo de acelerada expansão industrial do país no final dos anos 1950. (XAVIER, 2009b, p. 17).

Defendido por Ismail Xavier (2006), o conceito de cidade-máquina propõe uma metáfora para que se analise o cinema a partir da experiência urbana, pela perspectiva da velocidade, das ruas, dos transeuntes e das ansiedades típicas impostas pelo processo de industrialização. Ainda que envolta pelas suas práticas culturais e sociais, o que se coloca aqui é o entendimento da própria cidade como uma espécie de máquina, entre espaços públicos e privados, com seu ritmo esmagador responsável por formar homens-máquinas. Local onde se aprofunda “a questão da cidade cuja auto-imagem se apoia no trabalho e na competição, triturando os seus habitantes na sua engrenagem” (p. 3). Seja em *São Paulo Sociedade Anônima* ou em *São Paulo, Sinfonia da Metrópole*, ambos buscam no

espaço paulistano a identificação do sujeito em meio à aparelhagem metropolitana do desenvolvimento vertiginoso.

A luta constante do indivíduo para manter sua autonomia e subjetividade frente às forças exteriores [...] pode ser amplamente observada nestas obras, através de diferentes recursos, narrativos ou de montagem. A dicotomia entre homem e máquina – seres humanos se comportando com a rigidez e a precisão do mundo das máquinas, enquanto objetos inanimados como manequins e autômatos remetem à imagem dos seres humanos –, presente de inúmeras formas nestas obras, se estende, em última instância, para a compreensão da própria cidade como máquina. (LEZO, 2016a, p. 36).

Como consequência deste espaço de ruas abarrotadas e obrigações mecânicas, é encontrado o indivíduo pós-moderno nas décadas seguintes. Há consenso, por vezes, na ideia de que o processo de globalização investido pelos múltiplos setores do capital conduziu o surgimento de “novas formas de subjetividade, dando lugar ao nascimento de um sujeito fragmentado, desconexo e descentrado, constituído num cenário e numa cultura pós-moderna” (SALVO, 2009). Após transferir sua subjetividade e personalidade ao sistema manufaturado que serve, o homem instrumentalizado perde seus sistemas de identificação. E uma vez que se perde “a capacidade de organizar seu passado e seu futuro como uma experiência corrente, é difícil supor como os objetos produzidos por tal sujeito possam resultar em algo coerente, coeso e não fragmentário”. (SALVO, 2009).

Por isso mesmo, a forma pós-moderna de retratar o mundo por meio de fragmentos em perpétua mudança e a consequente quebra da linearidade dos discursos causa efeitos sobre a personalidade e a psique dos sujeitos que, na pósmodernidade, acabam por desenvolver uma forma esquizofrênica de interpretação da sua história pessoal. (SALVO, 2009).

Tal noção nos remete à compreensão do sujeito na modernidade como definido por Maria Ferraz (2000), onde o mesmo se encontra fragmentado em diversos aspectos. Isso porque seus conceitos profissionais, familiares, educacionais, estéticos, culturais, midiáticos e tantos outros, triviais à sua composição, “não são mais regidos por regras facilmente identificáveis” (p. 18). Essa espécie de crise do sujeito é um tema amplamente discutido por teóricos como Stuart Hall (2006), que entende tal fenômeno por uma concepção histórica e, portanto, em constante mudança.

Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. (HALL, 2006, p. 9).

Segundo Hall (2006), o sujeito pós-moderno não possui uma identidade essencial e fixa, passando por um amplo processo de perda de um sentido de si estável. Discutindo a questão da identidade cultural na sociedade tardia e pós-moderna, ele aponta o deslocamento do sujeito como resultado dessa estrutura de “sociedades de mudança constante, rápida e permanente” (p. 14). Mediadas pela diferença, produz-se “uma variedade de diferentes ‘posições de sujeito’ – isto é, identidades – para os indivíduos” (p. 17), que se articulam conjuntamente com identificações, por vezes, até contraditórias. Um espaço onde estes seres se tornam isolados ou alienados, descentrados “contra o pano-de-fundo da multidão ou da metrópole anônima e impessoal” (p. 32).

Em *Não por acaso*, a metrópole paulista figura um protagonismo tão importante quanto o de suas personagens, aqui retratadas nas figuras de Ênio e Pedro. Um é controlador de trânsito, engenheiro solitário cuja função é tentar esquematizar e antecipar resoluções ao tráfego da cidade; o outro é um jogador de sinuca experiente, jovem, calculista, que precisa prever variáveis e equacionar chances nos movimentos dos seus adversários. Dois obcecados por controle que precisarão entender não ser donos de tal, ao mesmo tempo em que são desafiados pelo mundo social. Neste filme, a cidade, a máquina e o sujeito convergem para compor um universo contemporâneo, estruturado pela narrativa de modo igualmente fragmentado.

Apesar de não ter o seu espaço delimitado por uma fábrica de automóveis, Ênio vigia a integridade dos mesmos através de câmeras eletrônicas de monitoramento, ferramentas de alta tecnologia empregadas na execução de sua função contínua. Ele não tem um patrão que cerceia sua subjetividade, esmagando sua personalidade sem escrúpulos, mas ainda assim, como homem solitário de meia idade cheio de manias, Ênio se perde para a necessidade de um controle mecânico absoluto a serviço das vias do capital. Não à toa, nós já o encontramos desde o começo da obra afastado de um elemento tão trivial quanto a sua própria configuração de família, tendo até mesmo o olhar sobre ela mediado inicialmente pela tecnologia, vigiando pelas câmeras a sua ex-mulher e a filha.

De modo similar, a outra protagonista também é posta pelo filme. Pedro não trabalha em grandes fábricas industrializadas, pelo contrário, seu trabalho é diretamente carregado de tradição, mas ainda assim a sua função primária é como fabricante artesanal de mesas de bilhar. Atividade de marceneiro que transforma seu esforço em manufatura, em um espaço dividido, inclusive, com o da sua própria moradia, que se mescla todo começo e fim de dia. Quais os limites entre a esfera familiar e profissional? A sinuca,

como *hobby* e atividade de carinho, passada como devoção e tradição familiar, funde-se com as necessidades da máquina globalizada, que capitaliza sua vocação e secundariza seu talento pessoal pelo esporte.

Como sujeitos do mundo contemporâneo, eles possuem poucas conexões com aquilo que lhes mantém ancorados, até chegar o acidente trágico, descentralizando-os por completo. Em crise, Pedro desenvolve um relacionamento problemático com Lúcia, inquilina no apartamento da sua antiga namorada, tentando reproduzir com ela a figura de amor perdida nas ruas da capital. Ênio, por sua vez, tem seu metodismo insociável confrontado ao conviver com Bia, a filha adolescente que tenta se fazer notada após tantos anos negligenciada da própria paternidade, tentando levar o homem a vivenciar o mínimo da cidade que ele apenas observa pelas telas de computador. Relações complexas que se desenrolam meio à cidade, que aqui se apresenta como um organismo vivo revelador de sentidos.

Nos momentos de introspecção, os cenários do filme fazem questão de denotar a pequenez de suas figuras. Pedro, geralmente filmado em planos abertos e abarrotados de outras pessoas, torna-se a analogia do homem médio perdido entre a multidão, seja na sua marcenaria cheia de jogadores, nos espaços de campeonato ou no restaurante com Lúcia. Em um dos poucos momentos que toma tempo para o próprio agrado, a cena é desenvolvida nos limites da cidade, fora do seu campo urbano – e ainda assim apresenta o seu contorno, fazendo-se notada mesmo à distância, delimitando a sua extensão monumental. Já Ênio, quando não está no escritório, acaba sendo majoritariamente filmado só em seu apartamento, repetidamente contrastado à moldura da sua janela, expondo o terreno que paradoxalmente lhe integra e exclui.

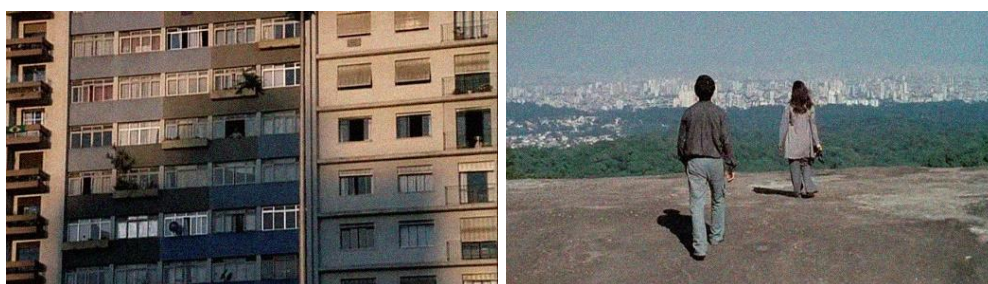


Figura 25 e 26: à esquerda, um quadro de Ênio minúsculo na sua janela, cercado por tantas mais. À direita, Pedro e Lúcia admiram de longe a grandeza da cidade paulistana.

Como sujeitos do viver pós-moderno, Ênio e Pedro têm suas histórias cruzadas pela cidade de São Paulo, que atua por si mesma como a outra protagonista da obra, sendo

a grande responsável não apenas pela situação que converge brevemente a história dos personagens protagonistas, como também proporciona aos mesmos um apoio para que resolvam seus dilemas no desfecho engarrafado do filme. Entre espaços de solidão e afeto, de perceber e ignorar o outro, de lugar e “deslugar”, *Não por acaso* apresenta a superfície da metrópole paulistana em uma arquitetura que intersecciona sociedade e máquina. Do Centro Histórico de São Paulo à Rua Nove de Julho, do Viaduto Santa Ifigênia ao Largo de São Bento, do Mirante da Pedra Grande ao Parque Estadual Cantareira... Tecidos fragmentados se articulam para compor a cidade, mesmo quando Pedro e Bia, buscando ser reconduzidos à conexão, são postos no mirante ao topo do Edifício Altino Arantes. Seja na Passarela do Piques, onde Pedro corre para se desculpar com Lúcia, ou na Rua João Adolfo, onde o acidente entre Mônica e Teresa toma parte interconectando as narrativas, São Paulo exige se fazer notada como peça essencial e indissociável do desenvolvimento narrativo do enredo e suas tramas.

Propositalmente, há no filme a presença marcada do Elevado Presidente João Goulart, popularmente referenciado como o Minhocão. O viaduto extenso, que como uma veia se conecta ao coração da central paulistana, é responsável por entremear diferentes pontos da cidade, onde correm automóveis num fluxo intenso, múltiplo e contínuo. Isso durante os dias úteis, porque aos finais de semana, o tráfego é interrompido e o asfalto é tomado pelos indivíduos da capital. Familiares, amigos, desconhecidos, esportistas... Pessoas diversas tomam tal espaço que, até então, seria das máquinas como ponto de passagem. Abre-se uma brecha pelas avenidas onde nada se partilha, para que os indivíduos possam reconhecer, mesmo que minimamente, suas identidades fragmentadas em meio ao palco de concreto. Ainda que seus rostos em multidão não sugiram comunidade ou união, a ocupação que reduz a velocidade das vias explicita a questão central do filme, onde o fluxo do trânsito e a dinâmica das relações se mesclam para expor e discutir, ao fim, o próprio condicionamento entre sujeito e espaço na grande metrópole de São Paulo.

APROXIMAÇÕES PAULISTAS

Ao discutir *Não por acaso* (2007), Antônio Vicente Neto e Maria Helena Costa o alocam sob a mesma perspectiva daqueles em que a cidade assume um papel ativo, exercendo “influência direta no contexto narrativo e para os diferentes movimentos (de câmera, dos personagens, etc.) do/no filme” (2012, p. 2-3). O que significa dizer, neste

caso, que São Paulo fornece um registro próprio e valioso para a investigação da própria metrópole na obra, desempenhando “a função de elo que conecta todas as personagens e as diversas tramas que são desenvolvidas separadamente” (p. 2-3). Constrói-se assim um diálogo constante entre as paisagens e as figuras desse espaço contemporâneo, ambos atravessados pelo fluxo da desordem.

Todas as relações representadas no filme parecem conter em si a dinâmica circunscrita no jogo de sinuca descrita por Teresa: “para que treinar uma jogada inteira se você não sabe o que o outro vai jogar?”. Nessa nítida comparação com “o jogo da vida” Teresa confronta Pedro com a visão da vida como uma sucessão de jogadas planejadas e previsíveis. É verdade que tanto Pedro quanto Ênio imaginam deter o controle das situações por planejarem seus atos com antecedência; contudo, no decorrer do filme as duas personagens são confrontadas com a mesma “verdade”: apesar de todo e qualquer esforço por um ordenamento da vida, nada é previsível o suficiente para que se tenha sempre o controle de tudo. (VICENTE NETO; COSTA, M., 2012, p. 8).

Pedro e Ênio convergem suas narrativas pelo “acaso” devido ao acidente envolvendo Teresa e Mônica, seguindo cada qual seu rumo logo após. Perdidos em seus dilemas, são suas emoções e escolhas fragmentadas por São Paulo que articulam as histórias em uníssono. Ações que ajudam a compor o imaginário urbano da cidade onde o sujeito, deslocado de si e do outro, confronta suas inquietações em meio ao mundo da máquina, que o descaracteriza e o coloca frente à crise do próprio processo de identificação. Espaços onde a individualização se esmaece simultaneamente ao rompimento de um sentido coeso de comunidade e união.

[...] representar-se, no âmbito da cidade, requer gerir manobras temporais e espaciais para cada momento em que a representação acontece. Como os tempos urbanos cotidianos são fluídos, as personagens sociais necessitam adequar seus corpos, gestos, sentimentos e valores aos tipos de situações sociais. Assim, como se referiu Roberto DaMatta (1997, p. 34), “cada sociedade tem uma gramática de espaços e temporalidades para poder existir como um todo articulado, e isso depende fundamentalmente de atividades que se ordenam também em oposições diferenciadas, permitindo lembranças ou memórias diferentes em qualidade, sensibilidade e forma de organização. (COSTA, W., 2020, p. 40).

É exatamente desta forma que São Paulo emerge em meio à trama de *O signo da cidade* (2007), longa-metragem dirigido por Carlos Alberto Riccelli que apresenta um grande mapa de protagonistas constelados. O filme, escrito por Bruna Lombardi (que também atua nele), teve seu lançamento oficial ao grande público apenas no ano seguinte à sua estreia nos festivais, exatamente no dia 25 de janeiro. A data em questão homenageia e marca o aniversário da cidade que lhe serve como inspiração, trazendo à

tona não apenas a representação desse espaço por si mesmo, mas principalmente a figura do outro que por meio deste constrói o seu mundo social.

Narrativamente, o filme é composto por um grande coral de personagens, que de certo modo acabam todos se conectando, direta ou indiretamente, à Teca (Bruna Lombardi), uma astróloga que empresta os seus saberes esotéricos a um programa noturno de rádio chamado O Signo da Cidade. Sua função é conversar, fornecer conselhos e previsões aos ouvintes que ligam ao programa para contar os relatos de suas vidas. Entre as leituras de estrelas, cartas, mãos e horóscopos, Teca acaba sendo confrontada com a incerteza do seu papel na vida de terceiros, intervindo no caminho de conhecidos, desconhecidos e o próprio. Com o pai adoecido no hospital e um ex-marido lhe cobrando pela assinatura dos papéis do divórcio, ela se vê em crise em meio à cidade onde os seres, invisíveis, se prendem à rede de conflitos da vida moderna.

Entre os dilemas de ética e responsabilidade com o outro, Teca conhece Gil (Malvino Salvador), que está recém chegando de mudança para o apartamento ao seu lado. Ele, um homem jovial e charmoso que trabalha como marceneiro, logo desperta o interesse de Teca, que é frustrada ao tomar conhecimento da existência de Lydia (Denise Fraga), esposa do rapaz. Gil, entretanto, também se interessa por ela, uma vez que o seu relacionamento está completamente fragilizado e incerto. Tal vulnerabilidade é nutrida principalmente pelo problema de dependência química de Lydia, que inclusive trai o seu companheiro às escondidas.

Sem que soubesse, a vida de Teca já havia se cruzado com a de outro triângulo amoroso ainda na infância, mas de modo distinto. Adélia (Eva Wilma), a mulher que cuidou da sua criação desde pequena, era na verdade parceira de sua mãe, Helena, um amor surpreendente que elas descobriram no trabalho. Acontece que o mesmo foi também percebido logo de cara pelo pai de Teca, Aníbal (Juca de Oliveira). Revoltado com a situação, o rapaz tentou inicialmente tomar a guarda da filha e a afastar da mãe, como castigo, porém, acabou mudando de ideia logo depois de um tempo. Decidido, ele se afastou da vida de todas elas, deixando-as completamente desamparadas e sem apoio, enquanto as duas tiveram que lidar com o preconceito do amor recém descoberto.

No presente, Aníbal está internado em um hospital, sozinho, com a saúde bastante debilitada. Seu quadro é acompanhado de perto por Sombra (Luís Miranda) e Rafa (Marcelo Lazzaratto), enfermeiros homossexuais que são amigos. Sombra, cujo nome de verdade é Jango, passa a maior parte do dia no hospital, cuidando com dedicação daqueles que mais precisam. Seu maior problema, na verdade, é a batalha que trava contra o

alcoolismo. Já Rafa, religioso tímido e reservado, passa seu tempo fora do hospital ao lado dos amigos, Biô (Bethito Tavares) e Josi (Sidney Santiago). Josi é uma travesti que sonha com o estrelato, perdida em suas próprias fantasias. Enquanto a fama não chega, ela vende o seu corpo nas ruas para conseguir pagar as contas, assumindo riscos por vezes inimaginados. Biô, também jovem, leva uma vida dupla: dentro de casa é Euzébio, o menino de ouro da Mãe (Ana Rosa), que sonha em vê-lo constituindo uma família aos moldes de cristo; nas ruas ele é Biô, com seu estilo punk rock, vivendo nas noites com o sonho de ir embora do país.

Biô trabalha na cabine de rádio cuidando do som d'O Signo da Cidade. Ao seu lado, fica sempre Mônica (Graziella Moretto), a produtora do programa e melhor amiga de Teca. Mônica, de espírito fresco e indomável, leva sua vida sem grandes surpresas, até sofrer uma tentativa de assalto nas ruas da cidade, ao lado do então desconhecido Devanir (Fernando Alves Pinto), agente de viagens picareta que também atua como doleiro e se torna seu amante. A tal tentativa de assalto é executada por Orievaldo (Rogério Brito), rapaz desesperado que tenta de tudo para conseguir o dinheiro necessário para cuidar da filha, até quase ter o seu destino ligado ao Delegado (Zé Carlos Machado).

Tal Delegado, por sua vez, é introduzido ainda antes em uma conversa com Teca, após um incidente em seu apartamento. Luís (Thiago Pinheiro), jovem depressivo que buscava as orientações da astróloga para guiar a sua vida, acaba se jogando pela janela da sala após ser confrontado por Teca. Culpada, a mulher tenta entender melhor quem era Luís e o que deixou passar, acabando por descobrir a existência de Júlia (Laís Marques). Ao encontrar a garota, entretanto, Teca se depara com ela quase morrendo após um aborto provocado. Graças ao encontro, a vida da menina é salva, contra a sua vontade. Também depressiva, é possível dizer que Júlia desistiu de tudo, assim como Dona Isadora (Irene Stefânia), que no caso consegue tirar a própria vida. Isadora deixa para trás o filho Gabriel (Kim Riccelli), jovem trabalhador e dedicado que fazia de tudo para ver a mãe bem. Agora sozinho e sem rumo, ele vaga pelas ruas até ter o seu caminho cruzado com o de Júlia, ao passo que ambos mudarão para sempre os seus destinos.

Em suma, é assim que *O signo da cidade* interconecta as narrativas de suas personagens. Uma rapsódia urbana onde histórias de paixão, tragédia, culpa e empatia se emaranham pelas ruas da grande São Paulo. Passado à explosão do mundo das máquinas, resta ao sujeito pós-moderno lidar com as consequências de um ambiente dissociado. Indivíduos conflitantes que se atraem e se repelem, como bem enuncia Teca durante a madrugada, em resposta a uma de suas ouvintes:

[...] A gente tá interligado com os outros. Tá todo mundo conectado, ninguém tá sozinho... Mesmo quando a gente acha que não pertence, mesmo quando você não tem a quem recorrer, todo mundo precisa de todo mundo. A gente precisa mais um do outro do que a gente imagina. E um gesto, às vezes um simples gesto, mesmo anônimo, faz uma enorme diferença. (O signo da cidade, 2007).

São em momentos como este, aliás, quando os ouvintes ligam ao programa de Teca, que o filme abre um pouco a mão da sua postura intrincada e assume uma linguagem ligeiramente mais cotidiana, pelo realismo e a crônica. Função que se expressa, inclusive, de modo quase documental ao apresentar pequenos *inserts* de cantos aleatórios da cidade, fotogramas e ruídos de espaços onde a metrópole apresenta o seu ritmo frenético inquieto, responsável pelo vai e vem de centenas de milhares de pessoas diariamente. Em *off*, a voz *over* toma tempo com casos de inquietude que circunscrevem a crise da sua identidade, enquanto a tela mostra cidadãos reais do palanque paulistano, paisagem da superfície onde estes mesmos seres de fato habitam, trabalham e convivem – mas ainda assim, não encontram forças para se fazer percebidos ou notados.

Não coincidentemente, um bloco completo do filme é tomado por personagens cuja saúde mental está corrompida por quadros de depressão e mal-estar social. Um tipo de crise que “evidencia a própria dificuldade de ‘dizer’ o mundo e se inscrever no espaço da cidade” (XAVIER, 2009b, p. 17). Um ato de repressão que incide sobre o indivíduo, esmagado pelo viver urbano, tomando-o pelo desconhecimento de si em meio ao mundo contemporâneo. Situação que pode ser interpretada, por exemplo, na cena em que Júlia, tentando se desprender das suas ansiedades e autoflagelos, joga as roupas de Luís sobre o viaduto em direção às ruas. O gesto alegórico nos remete diretamente ao homem que, ao fim da vida, é engolido pela terra. Júlia devolve à cidade o namorado que foi tomado pela velocidade da vida urbana, representada na passagem ininterrupta dos carros. Suas roupas, suas escritas poéticas, suas confidências... O que era particular de si termina atropelado pela marcha acelerada das máquinas.

Como um mosaico, as personagens aqui se costuram umas às outras para compor uma São Paulo irremediavelmente conectada a questões como solidão, racismo, transfobia, saúde mental, estratificação social, orfandade etc. Passado o entusiasmo desenvolvimentista, sobra à vida pós-moderna a fragmentação de cidadãos anônimos, cada qual com suas próprias complicações e problemas em meio à cidade movimentada. “Tanta gente, tantas histórias... Pensar que cada um de nós tem destino único, como a nossa impressão digital... Não existem dois iguais”, conclui Teca ao lado de Gil, após

visitar o pai no hospital, admirando o horizonte paulistano noturno à distância, entre as luzes dos prédios e das ruas.



Figura 27: Teca e Gil conversam emoldurados pela paisagem de São Paulo.

Sob uma percepção muito similar do urbano, podemos destacar também *Quanto dura o amor?* (2009), segundo longa-metragem de ficção dirigido por Roberto Moreira. Sua obra, que acompanha a jornada de três personagens protagonistas distintos, busca abordar através deles temas referentes ao corpo social da pós-modernidade urbana, vagando entre solidão, sexualidade, drogas, afetos etc. Para isso, o filme se organiza quase que inteiramente em meio aos espaços de convívio no centro da maior metrópole da América Latina, local que se integra entre todas as possibilidades e impossibilidades do cotidiano. Não à toa, o filme recebeu o título internacional de *Paulista*, em homenagem à avenida onde boa parte da trama gravita.

A primeira protagonista a ser apresentada é Marina (Silvia Lourenço), uma jovem atriz de teatro que está de mudança para a capital do estado, deixando para trás seu namorado Caio (Sergio Guizé) e tudo o que o interior lhe representa. Hospedada por uma colega em um prédio residencial que dá vista para a Avenida Paulista, ela tenta encontrar o seu espaço na cidade grande, tentando fazer ser levada a sério na sua profissão, mesmo que agora os requisitos e deveres sejam muito maiores. Pelo acaso, a sua atenção acaba sendo chamada por Justine (Danni Carlos), uma cantora sedutora, cheia de tatuagens com o seu estilo selvagem, que se apresenta no bar gerenciado pelo seu companheiro amoroso, Nuno (Paulo Vilhena).

A hospedeira de Marina é Suzana (Maria Clara Spinelli), advogada de sucesso que até então morava sozinha em seu apartamento apenas com a companhia dos seus gatos, Tay e Teddy. Colega da juventude de Caio, ela é uma doutora especializada em Direito de Família que trabalha diariamente com casos de separação e divórcio.

Despachando alguns processos no Fórum, Suzana acaba entrando em uma conversa com Gil (Gustavo Machado), que a aborda com um convite inusitado para jantar. Pouco a pouco, os dois vão se conhecendo e se apaixonando, até estabelecer uma relação firme entre ambos. Suzana, contudo, teme que Gil seja abalado pelo segredo que ela esconde de todos por medo: o de ser uma mulher trans.

Por fim, a última protagonista apresentada pelo longa é Jay (Fábio Herford), homem esquisito que logo mais irá atingir a meia idade, mas ainda assim continua seguindo a sua vida com pouca ou quase nenhuma responsabilidade. Morando no mesmo prédio que Suzana (herança que o rapaz recebeu de sua falecida avó), ele gasta seu tempo na quadra de basquete com adolescentes ou no seu apartamento ao lado de Michelle (Leilah Moreno), garota de programa com quem se relaciona ocasionalmente. Ela está ali pelo dinheiro que ele irá lhe pagar, mas Jay cisma que busca um relacionamento sincero com a menina, algo que vá além dos tratos de programa. Escritor de um sucesso só, o único desejo que ele tem é de se agarrar em algo que faça a sua vida monótona fazer algum sentido, seja como for.

Em *Quanto dura o amor?*, Roberto Moreira constrói um triângulo de figuras distintas que se atravessam pontualmente, seguindo logo após cada qual o seu próprio fluxo acelerado e particular. Vidas que se esbarram sem se integrar de modo verdadeiro, através de um ritmo frenético e bucólico imposto pela própria configuração da cidade contemporânea. Ao longa-metragem, São Paulo não apenas invade os enquadramentos de fotografia, mas os conduzem, bem como articula a orquestra de ruídos e sons que fecham a atmosfera da obra, convergindo e rompendo suas criaturas sucessivamente.

Para tanto, é estabelecida na estética do filme a aplicação de diversos planos sequências, que corroboram na produção desses sentidos. Alongamentos que conferem às suas cenas uma visão completa de suas personagens, apresentando de que modo elas se coreografam tendo São Paulo não apenas como pano de fundo, mas como objeto incitante que as movimentam em suas passagens cenográficas. Tomadas em que se evidenciam as peculiaridades do centro metropolitano, desde a Avenida Paulista até a Rua Augusta, onde os prédios vertiginosos e ruas abarrotadas desenhavam seus territórios de luzes coloridas entre edifícios, carros, semáforos e postes. Recortes dos cartões postais que são frequentemente representados no cinema brasileiro como componentes essenciais ao coração dessa cidade.



Figura 28: Jay e Marina conversam no topo do prédio, com a Av. Paulista ao fundo.

Moreira põe “no centro do quadro o edifício Anchieta, de contornos modernistas, erguido na esquina da avenida Paulista com a rua da Consolação” (SOUSA, 2009), recorte que objetiva expor os tipos sociais dessa camada paulistana em específico. Pela região central, lar dos artistas e dos boêmios, seres excêntricos do *underground*, as histórias paralelas das personagens se articulam para criar identificações. Processo que é reforçado pela própria linguagem cinematográfica, utilizando de “elementos da vida em sociedade para criar a sua própria” (COSTA, W., 2018, p. 87), amontoando sujeitos de naturezas, por vezes, conflitantes.

Se aprofundando na interseção entre sujeito e espaço, Wendell Costa (2018) nos apresenta uma análise que busca as ressonâncias da modernidade em meio ao cinema contemporâneo. Na ocasião, ele destaca o potencial cinematográfico para a representação de realidades sociais, onde os olhares são “capitaneados às sensações particulares de indivíduos quase sempre perdidos, deslocados, esquecidos na metrópole moderna brasileira” (p. 86). Filmes em que questões como solidão, memória e identidade “são remodeladas nas narrativas, dando abertura a uma série de injunções acerca das fronteiras entre subjetividade e objetividade nos espaços e lugares da cidade” (p. 86).

Os espaços de solidão aqui são postos entre todos os protagonistas, tipos que carregam consigo modelos de identificação “traduzidos na lógica do fenômeno urbano coletivo” (COSTA, W., 2018, p. 93). Jay, deslocado de todo e qualquer trato orgânico, é a representação extrema daquele sujeito em crise que precisa até mesmo recorrer a contratos formais para ser amado e ouvido pelo outro. Sua única conexão duradoura é mediada pelo capital, através da prostituição que desumaniza Michelle como mulher-máquina. Um momento interessante em que tal dinâmica se manifesta acontece quando Jay tenta presentear a menina com o seu livro de poesias – o único escrito e sucedido.

Intitulado “Cicatrizes do Silêncio”, Jay acredita que ao entregar sua obra à Michelle, ela poderá conhecê-lo de verdade, mas ela não se agrada. “Sabe que eu não tenho muito tempo pra ler?”, comenta parada em frente à casa noturna onde trabalha, pouco antes de pedir ao segurança para que expulse Jay dali.

O espaço urbano, mediado pelo sujeito, torna-se portanto palco de conflitos que ecoam o mal-estar pós-moderno. Um cenário consequente da relação entre homem e máquina, sujeito e sociedade, abarcado aqui pelo fazer cinematográfico que interconecta tais histórias. “A prática de documentar a cidade significa construir uma reflexão que compreenda as diferentes referências históricas, simbólicas e artísticas relacionadas a fenômenos políticos, econômicos ou espaciais da cidade” (COSTA, W., 2016, p. 2). Espelha-se assim na obra um tom constante de melancolia, solidão e fragmentação que confere uma unidade à cidade de São Paulo como ambiente de incomunicação e distanciamento. Insatisfação que se descreve, por exemplo, como na analogia do monólogo apresentado por Marina, em uma das cenas finais do longa, encenando um trecho da peça teatral *Tio Vânia*, de Anton Tchekhov.

O que é que você pode fazer, tio? Só pode continuar vivendo. Nós temos que viver a longa procissão de dias e de noites que se estende diante de nós. Temos que enfrentar pacientemente os desafios do destino. Chegada a nossa hora derradeira, devemos enfrentá-la com humildade, tio. E aí, além do túmulo, devemos dizer o quanto sofremos. O quanto choramos, e que a nossa vida foi dura e amarga. E quando olharmos para trás, para a nossa infelicidade, vamos sorrir e descansar em paz. Eu tenho fé. Nós vamos descansar. Ô, tio Vânia. Tá chorando? Você nunca soube o que é a felicidade, né tio? (Quanto dura o amor?, 2009).

Tal sentimento de desconexão no filme leva seus personagens a uma espécie de crise de identificação, influência que pode ser notada em Marina. A personagem, como figura vinda de fora e recém abarcada pela metrópole, começa seu processo de conversão logo que chega à capital. Como certeza inicial, está decidida a anular o próprio sotaque, em um processo de tentativa e erro onde diz precisar perdê-lo, quando na verdade objetiva substituí-lo pelo mesmo da multidão que lhe cerca – ainda que isso distorça a sua própria imagem. Seu fascínio ao novo é reforçado pelo interesse que recai à Justine, paulistana nata de natureza disruptiva, cultural e moderna, a quem ela idealiza e se projeta. Em um primeiro momento, Marina quer tê-la para si, depois tornar-se ela, chegando até mesmo a mudar sua postura, vestimentas e afins. Uma persona desenvolvida pelo próprio reflexo distorcido, complexificada pela compreensão confusa de si e do outro.

A questão da imagem, aliás, acaba sendo trabalhada ao máximo por meio da personagem Suzana e sua transexualidade. Tal elemento, intrínseco de si e antes visto

pelo prisma da força para se tornar quem sempre foi, é realocado para um lugar de receio e incerteza após ela começar o seu relacionamento com Gil. O medo do julgamento do outro e das consequências que a sua individualidade poderia levar ao mundo social, amoroso e profissional, faz com que ela prefira omitir a sua verdade, se descaracterizando como última medida. Suzana é posta em uma situação de crise com a própria identidade, até finalmente assumi-la novamente em toda a sua complexidade e adversidade, momento ilustrado na cena em que ela se encontra frente ao espelho de cabeceira do seu quarto, com o corpo nu coberto apenas por um roupão aberto, enquanto encara uma fotografia da sua infância antes da transição. Memória e historicidade, confusas.

Sem bases sólidas de fixação no mundo, o sujeito pós-moderno de *Quanto dura o amor?* encara as dificuldades impostas por São Paulo na tentativa de encontrar o outro e a si mesmo, compreendendo qual território lhe atravessa e quais questões se sustentam. Por essa razão, o filme termina com a chegada da noite pelas avenidas, onde o fluxo de carros aumenta pela região do centro. Paradas nas varandas do edifício onde moram, nossas protagonistas admiram a cidade sem muito falar – Jay sem Michelle, Suzana sem Gil e Marina sem Justine.



Figura 29: quadro final de *Quanto dura o amor?* (2009)

Pela vista, se encontram os prédios de concreto, erguidos até o limite do quadro preenchendo o horizonte. Resultado final de uma narrativa que articula suas personagens, cenários e situações cinematograficamente com o objetivo de cooptar o mundo urbano real que está sendo representado.

Narrar a cidade é conceber uma imagem dela nas estruturas do contexto espacial do filme. A passagem estético-espacial do espaço urbano para o espaço urbano fílmico requer a estruturação dos códigos e símbolos de poder que preexistem na realidade social, e as narrativas fílmicas são os movimentos técnicos que dão potência a essas estruturas dispostas na imagem cinematográfica. De outro modo, a comunicação entre os elementos fílmicos

não surtiriam efeito no espectador, decorrendo aí um ruído que delimitaria a relação paradoxal entre o filme e aquele que o assiste, o sujeito que é passivo na recepção dos códigos, mas que se torna ativo na ressignificação desses pelo inconsciente. (COSTA, W., 2016, p. 11).

Desse processo de encadear identidade e memória para construir o imaginário urbano, podemos destacar de modo particular o filme *Chega de saudade* (2007), segundo longa-metragem de ficção dirigido por Laís Bodanzky. Sete anos após o sucesso da sua estreia com *Bicho de 7 cabeças* (2000), Bodanzky repete a parceria com seu marido, Luiz Bolognesi, que assina o roteiro da obra premiada vinte e uma vezes nacional e internacionalmente. Com um título homônimo em homenagem à canção bossa-nova de Vinicius de Moraes e Tom Jobim, o filme é composto por uma combinação entre os gêneros do drama, da comédia e do musical, onde uma grande rede de protagonistas interconecta as suas histórias em um salão de dança.

Diferente dos filmes citados anteriormente, *Chega de saudade* tem seu tempo e espaço narrativos muito mais limitados. Isso porque toda a ação ocorre ao longo de uma única noite, pontualmente entre as 16h35 (como bem datado pelo plano detalhe de um relógio de pulso) e a meia noite. O cenário também é um só: um prédio clássico de arquitetura antiga, cuja fachada pichada sustenta também um letreiro neon, anunciando o local como uma casa de bailes da terceira idade. Juntos, tais elementos circunscrevem a trama do filme entre alguns núcleos de personagens protagonistas, frequentadores do baile que dançam ao redor de temas como amor, solidão, desejo e traição.

Um dos primeiros a chegar no baile são o casal Marquinhos (Paulo Vilhena) e Bel (Maria Flor). Ele é um DJ que foi contratado para cuidar do som durante a noite e ela está ali apenas para acompanhar o namorado na função, já que logo após eles pretendem pegar a estrada até a praia. Grosso e ríspido, o jovem deixa Bel sozinha no salão até que Aurelina (Conceição Senna) a convida para se sentar. Na mesa, elas são acompanhadas por Marici (Cássia Kiss), amiga da mulher, e Eudes (Stepan Nercessian), um galanteador de primeira. O homem, ainda na flor da meia idade com seus cabelos escuros, tem um flerte acirrado com Marici, ao mesmo tempo em que preza estar solto na pista. Liberdade tamanha que faz com que sua atenção seja direcionada à Bel, abrindo assim espaço para um grande jogo de ciúmes e insegurança.

Fora desse conflito, Aurelina tem um caso mesmo é com outro homem, Vágner (Domingos de Santis), que desta vez chegou ao salão acompanhado da esposa, Liana (Marly Marley), que pediu para comemorar a noite do seu aniversário dançando por aquele salão. Traição às escondidas é uma característica nata também de Ernesto (Luiz

Serra), senhor provocador que adora instigar todos do baile e acaba se interessando por Nice (Miriam Mehler). A mulher, tímida e recatada, está ali apenas como companhia à amiga Elza (Betty Faria), senhora extravagante que ama se esparramar pela pista à procura de um amor de uma noite. Cabe ao garçom Gilson (Marcos Cesana) ficar atento a todas essas figuras para que nada saia do controle e vire uma grande confusão.

Gilson, aliás, está sempre apto para ajudar todos, inclusive com remédios para dores musculares e de cabeça. Comprimidos que caem bem tanto para Álvaro (Leonardo Villar), quanto para Alice (Tônia Carrero). O par, famoso pelo salão por suas habilidades de dança que lhe renderam vários prêmios, agora permanece sentado em sua mesa por conta da velhice avançada. Alice, lidando com seus problemas de esquecimento, tenta a todo custo levar alegria ao companheiro que ama em silêncio, mas Álvaro, com o pé imobilizado após ter rompido o tendão, parece ter desistido de tudo e segue amargurado pela própria situação, sendo assombrado pelo tempo com o fantasma da sua falecida esposa, Rosália (Selma Egrei).

Atualmente, as grandes personalidades do salão com seu tango portenho são Rita (Clarisse Abujamra) e o Argentino (Raul Bordale), figuras sedutoras que chamam a atenção de todos os demais, seja no meio da pista ou apenas sentados em seu camarote. Casal de amantes fogosos, eles são embalados ao som das músicas apresentadas pela banda Luar de Prata, cujos cantores são Wanderley (Marku Ribas) e Ana (Elza Soares), *crooners* profissionais da noite. Entre várias canções de samba e bossa-nova, Ana e Wanderley revisitam os sucessos nacionais que fizeram parte da história de tantos ali naquele salão, presentes para uma última dança em mais uma noite de alegria, drama e muita vida – independente do que desta tenha sobrado.

São essas as unidades que integram a narrativa de *Chega de saudade*, cujo viver pós-moderno pela cidade de São Paulo é tensionado não pela exposição das vias urbanas e suas máquinas, mas sim por sujeitos em crise, perdidos em meio ao processo de constante deslocamento e mudança social.

Se o sujeito moderno ainda possuía bases sólidas de fixação no mundo, que contribuíam para manter sua capacidade de firmar alianças, de alimentar o desejo utópico que o habilitava a buscar no povo e na comunidade a possibilidade da revolução, a crise do sujeito contemporâneo, em contrapartida, o levou à perda desse horizonte, ao abalo das certezas e a tatear em busca do vínculo que o ligava à História e ao Outro. (SALVO, 2009).

Chega de saudade firma-se assim, portanto, pelo tom da memória e nostalgia. No lugar de filmar a imensidão dos prédios que se alastram pela metrópole e os carros que

cruzam suas avenidas ininterruptamente, o filme opta por trazer uma comunidade envelhecida ao quadro. Figuras presas em um processo de rememoração do passado, tempo perdido pela velocidade acelerada da capital paulistana em meio ao seu processo desenvolvimentista. Álvaro, um dos rostos mais velhos e conhecidos do recinto, é confrontado em uma cena pelo fantasma da sua falecida, questionando seus aprendizados ao longo da vida, ao mesmo tempo em que ainda passa por ela. Figura dissociada de tal ambiente que há pouco lhe significava tanto, agora ele não se vê capaz de criar novas histórias, apenas revisitar as antigas e buscar tirar algum proveito disso: “os meninos já estão criados, nossos filhos. Os netos também... Pronto. Só tenho razões para estar feliz”, ele conclui rebatendo o fantasma que lhe assombra, ainda que tal felicidade não seja encontrada em suas falas e ações ranzinzas.

Em contramão aos filmes analisados anteriormente, aqui não há a presença de nenhum espaço privado, restrito, individualizador de tipos sociais. Seu cenário geral é compartilhado e delimitado por um único edifício, tombado como Patrimônio Histórico de São Paulo desde 1994. Integrante da grande região da Lapa, o prédio da Sociedade Beneficente União Fraterna fica localizado na esquina entre a Rua Guaicurus e a Rua Faustolo e segue ativo ainda hoje. Como espécie de protagonista externo, o salão surge como recorte de um passado que resiste ao ritmo urgente da grande metrópole.

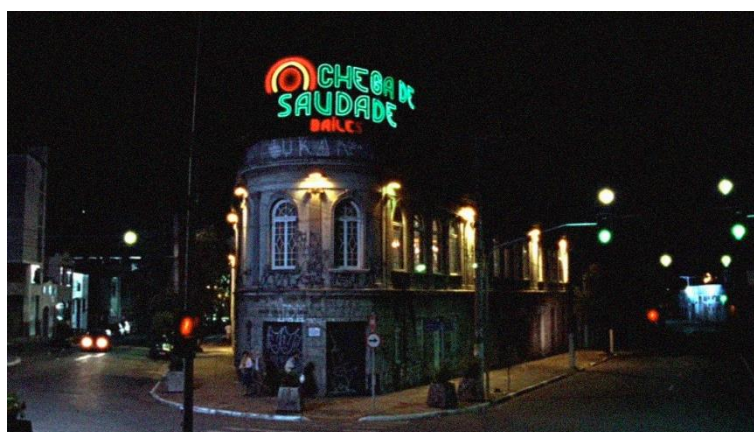


Figura 30: quadro final de *Chega de saudade* (2007), mostrando a fachada do prédio.

Pela multidão, as personagens aqui caminham pelas vias do coletivo, tentando se fazer notadas e apreciadas pelo Outro, que talvez seja capaz de identificá-las mesmo estando descentradas. Relação paradoxal onde a busca por comunidade e união é sucedida pelo salão, ao mesmo tempo em que as figuras são isoladas, filmadas majoritariamente em planos fechados, distanciando-as do êxito inteiro nos tratos sociais. A personagem de Elza é talvez quem mais insiste em tal missão, buscando parceiros de dança durante toda

a noite, mesmo que esses não a procurem. Um dos poucos momentos em que ela consegue companhia, é ao lado de Betinho (Rodrigo Ribeiro Lopes), jovem charmoso de cabelo comprido, peito peludo, corpo escultural, brincos na orelha e cavanhaque. O rapaz em questão dança com as senhoras em troca de dinheiro e somente por isso Elza consegue o seu momento com ele – chegando até mesmo a lhe roubar um beijo. Um trato firmado não pela sinceridade, mas pelo capital que negocia velhice e juventude na noite onde até mesmo o dançarino e seu afeto são alugáveis.

A questão da idade, aliás, é central ao filme em um território que mescla noções de tradição e contemporaneidade pelo baile da terceira idade. Entre as cenas finais, os dois casais que se chocam no longa são postos em paralelo, em uma das poucas cenas que acontecem na rua, do lado de fora do salão. Bel e Marquinhos, jovens, ao discutir os acontecimentos da noite, encontram na falta de experiência e maturidade a ausência dos mecanismos necessários para resolver os problemas do seu relacionamento, tomando por fim caminhos separados um do outro. Eudes e Marici, por sua vez, mesmo com tudo o que se desenrolou no baile enquanto ela era deixada de lado para ele paquerar a garota, buscam através da sinceridade e do descarte do envaidecimento moralista o gás necessário para mais um momento de companhia e compreensão.

Pelo mosaico de personagens, encontramos em *Chega de saudade* a busca da chance por novos momentos felizes. O filme compõe seu olhar pela cidade não pelo exame das suas estruturas de concreto, mas pelas figuras presas pelo processo autofágico que resgata memórias de um viver que se definha cada dia mais. Com este filme, Bodanzky nos apresenta pequenos dramas sobre as expectativas e os receios de personagens que dançam, se envolvem e se decepcionam entre a sensualidade e solidão, em um ambiente que tenta se salvar do domínio das máquinas – ainda que perca o embate em certas ocasiões.

Resumidamente, ao fim deste percurso, podemos encontrar pelos filmes analisados o desejo imanente de se registrar, além dos arcos dramáticos de seus personagens protagonistas, a maneira como os mesmos têm suas jornadas narrativas diretamente circunscritas pela cidade de São Paulo. Um território complexo e muitas vezes contraditório, cujas esferas públicas e privadas levantam questões governadas pelos processos de rememoração e contemporaneidade, tensionando o sujeito pela própria compreensão de si mesmo – dilema que não é exclusivo de São Paulo considerando outras cidades do mundo, mas é representado aqui de modo particular à experiência paulistana.

Seja em *Não por acaso*, *O signo da cidade*, *Quando dura o amor?* ou *Chega de saudade*, a cidade de São Paulo tem a sua paisagem inscrita por um viver urbano onde o sujeito se encontra indiscutivelmente fragmentado. A cartografia geográfica da metrópole contemporânea, delimitada por grandes prédios, extensas avenidas e multidões de vidas, cruzam e descruzam suas personagens entre dilemas de identificação, pertencimento e conexão – resultantes de uma cidade-máquina que desumaniza seus habitantes, como nos exemplos citados anteriormente.

De forma sucinta, é possível dizer que cada uma das obras examinadas trouxeram consigo a cidade enquadrada pela fotografia, capturada pelo som e reencena ativamente pela narrativa, como um elemento particularmente indissociável de suas histórias. Poderiam ser substituídos *plots*, personagens, arranjos, diálogos, mas jamais a grandiosa metrópole de São Paulo. Cidade onde sujeitos de diferentes perspectivas confluem suas individualidades em meio às engrenagens ininterruptas da máquina capital. Uma sociedade em constante mudança, representada cinematograficamente pela sua extensa malha de tipos sociais. Barcinski, Riccelli, Moreira e Bodanzky apresentam em suas obras uma rede de conflitos que compõe o cenário imagético dessa cidade sob seus olhares, que buscam, ao fim, o local do outro pela modernidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Antes de selecionar seus objetos, esta pesquisa de dissertação estava sendo diretamente guiada pelo desejo de destrinchar estrutura e morfologia da escrita de múltiplas histórias entremeadas pelo cinema brasileiro. Foco no entendimento puro do seu *modus operandi* que foi renunciado logo do início de tal percurso, quando as cidades representadas em tais obras impuseram destaque e relevância ao seu papel ativo dentro dessas narrativas. Percebeu-se assim que, diferente das demais obras já analisadas pelo cinema hollywoodiano e europeu, onde os filmes traziam temáticas mais generalizantes aos seus produtos, ao cinema brasileiro tal estrutura narrativa servia com o objetivo de levantar os tensionamentos do espaço geográfico capturado em som e imagem.

Por um lado, temos filmes já consagrados como *Short cuts* (1993), de Robert Altman; *Magnolia* (1999), de Paul Thomas Anderson; *Code inconnu* (2000), de Michael Haneke; *Things you can tell just by looking at her* (2000), de Rodrigo García; *Crash* (2004), de Paul Haggis; *Babel* (2006), de Alejandro González Iñárritu; e *Cloud Atlas* (2012), das Irmãs Wachowski e Tom Tykwer. Longas-metragens de ficção que costuram os fios narrativos dos seus protagonistas, respectivamente, pelos temas unificadores das relações amorosas; perdão e laços de paternidade; migração e empatia; mulheridade; preconceito racial e étnico; globalização e comunicação; e perseverança e revolução em épocas distintas. Conceitos de compreensão e identificação mais universais, independente dos territórios que tomam a sua realização cinematográfica.

Do outro lado, temos os filmes que foram analisados nesta dissertação. Todos representando seus temas através, indissociável e indiscutivelmente, dos territórios que compõem as suas locações.

Sob essas circunstâncias, constrói-se a narrativa de *O primeiro dia*, que sem a presença do Rio de Janeiro, seria incapaz de dar sequência às ações e aos arcos dramáticos das suas personagens sem descaracterizá-las de seus sentidos simbólicos e subjetivos. A violência, como conceito unificador da obra, não é de modo algum um tópico exclusivo à cidade carioca. Porém, o modo como a mesma é abordada pela sua narrativa, é diretamente atravessada pela maneira como a sua gênese está embrenhada na própria construção dessa cidade, tendo seus impactos e consequências firmadas ao território contemporâneo hoje. Questões que os protagonistas Marie e João apresentam através de seus paralelismos para compor, acima de tudo, uma representação generalizante da sociedade do Rio, através das ideias de espacialização (tendo dois valores e perspectivas

distintas sobre um mesmo espaço-tempo) e ressentimento (pela visão dos cineastas que expõem o abismo e as hierarquias desse mundo desigual e opressor).

Amarelo manga, do mesmo modo, transfunde o protagonismo de Recife sobre sua ordem narrativa. Apresentando a jornada distinta de cinco personagens protagonistas, Lígia, Isaac, Kika, Wellington e Dunga – todas estas gravitando ao redor das suas relações moribundas de fome e desejo –, o filme busca antes de mais nada expor politicamente um grito dos socialmente excluídos à tela da sétima arte, em um ambiente degradado e corrompido por questões de estratificação social. Sem a presença do Largo de Santa Cruz e dos bairros de Boa Vista e Recife Antigo, não haveria a construção das passagens geográficas necessárias à obra em seu objetivo de expor através da ficção os problemas marginais do mundo real que está ali sendo representado. Não há árido movie sem Pernambuco, bem como não há *Amarelo manga* sem suas figuras caricatas, representantes que se emaranham e vertem um exame sobre a desigualdade, seja pelas tradições passadas ou pelo quadro da contemporaneidade.

Relevância que também se dá à cidade de São Paulo. Não apenas presente, mas participante na formatação de *Não por acaso*, a metrópole monumental crava seus dilemas pelas avenidas, automóveis e arranha-céus, neste cenário de concreto que figura como destino convergente de tantas individualidades. Ênio e Pedro, figuras indistintas dessa região, têm seus caminhos cruzados por um acidente probabilístico, em meio à multidão e às vias expressas da cidade-máquina. Ambiente que os fragmenta e desassocia, em crise em meio ao próprio processo de identificação no viver urbano, trazendo sentidos e subjetividades de capital, desenvolvimentismo, solidão e memória de um modo próprio à cidade de São Paulo e sua relação com o Outro.

Tríade de filmes que são cercados por outros filmes satélites que reforçam tal percepção não se tratar de um único caso isolado. Ao cinema brasileiro contemporâneo, a narrativa interconectada se põe como uma extensa e intrincada estrutura dramática, de arquitetura plural, consciente e nada arbitrária. Para além da coincidência, o que se coloca aqui é a matemática, responsável por formar um esquema de construção polifônica em mosaico, capaz de formar um painel associativo representante dos seus ambientes representados. Necessidade intrínseca ao próprio fazer fílmico em sua origem.

O cinema é uma manifestação cultural que nasceu junto com a cidade moderna, com a metrópole, e por isso preservou para si a necessidade de anunciar, prever, representar e imaginar a cidade. (VICENTE NETO; COSTA, 2012, p. 2).

À esta dissertação, foi traçado um paralelo entre obras do cinema brasileiro de diferentes polos de produção – representados pelo Rio de Janeiro, Pernambuco e São Paulo, eixos geográficos determinantes à nossa análise. Alguns padrões foram observados. Todos os filmes renunciam a profundidade de seus personagens para que possamos nos ater a uma seleção determinada de suas vidas pelo tempo-espço. Cada qual com uma principal característica marcante, essas personagens têm seus arcos narrativos apresentados não em busca de apenas desvelar as suas jornadas, mas acima de tudo contemplar questões maiores que circulam suas experiências pessoais, a fim de suscitar questões referentes ao território por onde estão abarcadas. Enredo cuja força reside na observação do grande panorama que tais filmes trazem como elemental à sua realização, através de seus antagonismos e suas conexões de unidade temática.

Acima das gêneses de tais cruzamentos narrativos, o que realmente importa é a compreensão do que lhe confere uma sensação de todo e quais são os seus jogos de associação sonoros, visuais e narrativos. Mantendo as personagens como centro de tal esquema de narrativa interconectada, tal enredo plural cumpre suas próprias necessidades de apresentar uma pluralidade de perspectivas correlatas. Ferramentas essenciais à composição do retrato desses cenários.

A dimensão do imaginário da cidade é peça chave na composição de sua identidade: aquilo que lhe é peculiar, o que a diferencia de qualquer outro centro urbano; aquilo que faz com que o estrangeiro a identifique como tal e que faz o habitante se reconhecer. Nela, estão contidas palavras, discursos, sons, imagens, além de práticas, ritos, performances; suas expressões se materializam - entre uma infinidade de outros veículos - na literatura, na cartografia, nas artes plásticas, nas charges, nos anúncios publicitários, no cinema. (LEZO, 2016b, p. 26).

Por fim, faz-se importante ressaltar também que tal estrutura não foi esquecida passado os esforços dos anos 1990 e 2000. Temos, por exemplo, as obras de Manuela Dias dentro desse esquema de escrita, inscrevendo pelo melodrama televisivo brasileiro contemporâneo os seus acenos à narrativa interconectada. A primeira obra é *Justiça* (2016), minissérie de 20 episódios que foi produzida e distribuída diretamente pela TV Globo, exibida originalmente entre agosto e setembro de 2016. Seus episódios, ao ar na programação noturna da emissora de segunda a sexta-feira (com exceção das quartas-feiras), contavam com um grupo de personagens protagonistas que foram presos em uma mesma noite por crimes diferentes. Sendo cada uma o foco principal em um dia da semana, elas são responsáveis por conduzir o fio narrativo da própria história lidando com as consequências de tal aprisionamento, enquanto as demais tramas aparecem

entrecruzadas ao fundo nos episódios em um jogo poliperspectivo sobre suas conexões. A segunda é a novela *Amor de mãe* (2019-2021), transmitida originalmente entre novembro de 2019 e abril de 2021. Apresentada pela jornada de três protagonistas, contava a história de três mulheres com condições econômicas e sociais bastante diferentes, trazendo através da figura da mulher a sua relação com a maternidade em jogos de causalidade e coincidências do destino. Obras que suscitam pensar por quais caminhos a narrativa interconectada ainda pode ser inscrita pelo audiovisual brasileiro.

Após todas essas reflexões, finalizamos tal estudo com a conclusão de que a narrativa interconectada, nas obras destacadas, se apresenta acima de tudo como uma escrita geográfica pelo cinema brasileiro contemporâneo. Fica evidente em sua composição por *O primeiro dia*, *Amarelo manga* e *Não por acaso* o esforço de buscar transcender uma mera noção de acaso e coincidência privados às tramas de suas personagens, buscando acima de tudo revelar a diversidade das experiências humanas em territórios tão distintos. Um artifício posto pelo entremear de histórias que destacam aspectos singulares de suas respectivas cidades, ecoando contrastes entrelaçados pela representação cinematográfica. Caminho onde, por fim, se aponta o potencial da narrativa interconectada como uma ferramenta poderosa na compreensão e na expressão de realidades culturais, identidades sociais e questões comunitárias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Eros Ramos de. Caminhos sem volta. *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 out. 1999. Rio Show, p. 14.

ARANTES, Silvana. Amarelo-exclusão. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 27 de julho de 2003. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2707200307.htm>>. Acesso em: 14 de dezembro de 2022.

_____. Road movie do sertão. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 14 de abril de 2006. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1404200606.htm>>. Acesso em: 14 de dezembro de 2022.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo S. A., 1966.

ARONSON, Linda. *The 21st Century screenplay: a comprehensive guide to writing tomorrow's films*. Sydney: Allen & Unwin, 2010.

BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70, 1977.

BELLO, Maria do Rosário Lupi. *Narrativa literária e narrativa fílmica: o caso de Amor de Perdição*. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian; Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2005.

BERG, Charles Ramírez. A Taxonomy of Alternative Plots in Recent Films: Classifying the “Tarantino Effect”. *Film Criticism*. Allegheny College: v. 31, n. 1-2, p. 5-61, 2006.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. O ato de narrar e as teorias do ponto de vista. In: *Revista Cerrados*, v. 8 n. 9, p. 107–124, 1999.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema: uma introdução*. Tradução: Roberta Gregoli. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora da USP, 2013.

BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.

_____. *Poetics of Cinema*. Nova Iorque: Routledge, 2008.

_____. *The way Hollywood tells it: story and style in modern movies*. Los Angeles: University of California Press, 2006.

BRANIGAN, Edward. *Narrative comprehension and film*. Nova Iorque; Londres: Routledge, 1992.

_____. *Point of view in the cinema: a theory of narration and subjectivity in classical film*. Berlin, New York e Amsterdam: Mouton Publishers, 1945.

BUCKLAND, Warren (ed). *Puzzle films: complex storytelling in contemporary cinema*. Nova Iorque: John Wiley & Sons, 2009.

CAMPOS, Renato Carneiro. *Tempo amarelo*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 1980.

CLÜVER, Claus. Intermedialidade. *Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes*. Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 8-23, nov, 2011.

COSTA, M. H. B. V.; GOMES JÚNIOR, G. H. Aproximando intervalos: paisagem e discurso em Amarelo Manga. *Intervalo II: entre geografias e cinemas*. Braga: Universidade do Minho, p. 299-315, 2015.

COSTA, Maria Helena. A cidade como cinema existencial. *Revista de Urbanismo e Arquitetura*, v. 7, n. 2, p. 34-43, 2008.

_____. Filme e Geografia: outras considerações sobre a realidade das imagens e dos lugares geográficos. *Espaço & Cultura*. v. 29, p. 43-54, 2011.

COSTA, Wendell Marcel Alves da. Crônicas urbanas, espaços de solidão e afetos desestabilizados no cinema latino-americano. Caderno Eletrônico de Ciências Sociais, Vitória, v. 8, n. 1, p. 31-59, 2020.

_____. Espaços de solidão, estados de liminaridade: cidade e as ressonâncias da modernidade em A Cidade Onde Envelheço e O Homem das Multidões. *RUA* [online]. Campinas, v. 1, n. 24, p. 85-101, 2018.

_____. Olhares sobre a cidade e as narrativas fílmicas do espaço urbano. In: *Anais do II Encontro de Antropologia Visual da América Amazônica*. Belém: Editora UFPA, p. 1-13, 2016.

COUTO, José Geraldo. O Som ao Redor e a primavera pernambucana. *Outras Palavras*, São Paulo, 27 de outubro de 2012. Disponível em: <<https://outraspalavras.net/outrasmidias/som-ao-redor-primavera-pernambucana/>>. Acesso em: 14 de dezembro de 2022.

CUNHA, Cilaine Alves. Amarelo Manga: simetrias e contrastes com o Realismo-Naturalismo. *Universidade de São Paulo*. São Paulo, v. 34, p. 13-26, 2008.

DE ALMEIDA, Aline Gama; NAJAR, Alberto Lopes. Cidade Maravilhosa e Cidade Partida: notas sobre a manipulação de uma cidade deteriorada. *RUA* [online]. Campinas, v.1, n. 18, p. 119-132, 2012.

DUNGUE, Cléber Luís; MIYAZAKI, TiekoYamaguchi. Rede isotópica em Amarelo manga, de Cláudio Assis. *CASA – Cadernos de Semiótica Aplicada*. UNESP, v. 10, n. 2, p. 1-14, dez, 2012.

EDUARDO, Cléber. Quando a narrativa perde o centro. *Filme Cultura*, n. 51, julho, p. 12-15, 2010.

FERRAZ, Maria Nelida Sampaio. A crise do pensamento: o sujeito na modernidade. *Logos* (Rio de Janeiro, online), v. 7, n. 1, p. 18-21, 2000.

FIGUEIRÔA, Alexandre. O maguebeat cinematográfico de Amarelo Manga: energia e lama nas telas. *RUA - Revista Universitária do Audiovisual*, 15 de março de 2009. Disponível em: <<https://www.rua.ufscar.br/o-maguebeat-cinematografico-de-amarelo-manga-energia-e-lama-nas-telas/>>. Acesso em: 24 de fevereiro de 2022.

FOGLIA, Rossana. Multiplotting: sentido entre histórias. In: FABRIS, Mariarosaria *et al* (Org). *Estudos Socine de Cinema*, Ano III, 2001. Porto Alegre: Sulina, p. 438-443, 2003.

GAUDREAU, André; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Tradução: Adalberto Müller, Ciro Inácio Marcondes e Rita Jover Faleiros. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GENETTE, Gérard. Fronteiras da narrativa. In: BARTHES, Roland. *Análise estrutural da narrativa*. Tradução: Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, p. 255-274, 1972.

NASCIMENTO, Geraldo Carlos do. O poético e o previsível em Não por acaso. *Estudos de Cinema e Audiovisual Socine*. São Paulo: SOCINE, v. 10, p. 308-317, 2010.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 11ª edição. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

HIGGINS, Dick. Intermedia. *The something else newsletter*. New York: Something Else Press, v. 1, n. 1, fev, 1966.

LAPER, Pedro Vinicius Asterito. Rio, 40 Graus, Rio, Zona Norte: apresentação do campo do cinema brasileiro. *MATRIZES*. São Paulo, v. 9, n. 2, p. 177-197, jul/dez, 2015.

LEZO, Denise. *Das sinfonias ao samba: o imaginário das metrópoles no cinema brasileiro*. Tese (Doutorado em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo) – Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Carlos, 2016a.

_____. Cidade Máquina: o imaginário cinematográfico da cidade de São Paulo, de sinfonia a sociedade anônima. In: *Anais do XIV Seminário de História da Cidade e do Urbanismo. Cidade, arquitetura e urbanismo: visões e revisões do Século XX*. São Carlos, p. 584-590, 2016b.

LIMA, Cristiane da Silveira; MIGLIANO, Milene. Medo e experiência urbana: breve análise do filme O Som ao Redor. *REBECA – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, v. 2, p. 185-209, 2013.

LIMA, Luiz Claudio Motta. O Rio de Janeiro visto através do filme Rio, 40 Graus. *Geo UERJ Revista do Departamento de Geografia*. Rio de Janeiro: UERJ, n. 4, p. 83-92, jul/dez, 1998.

METZ, Christian. Algumas questões de semiologia do cinema. In: *A significação no cinema*. Tradução de Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, p. 111-128, 1972.

_____. *Film language: a semiotics of the cinema*. Traduzido por: Michael Taylor. Chicago: The University of Chicago Press, 1991.

MONTENEGRO, Manuel João. Com a linha de sombra: A história da eternidade. *Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema*, 11 de março de 2022. Disponível em: <http://www.cinemateca.pt/CinematecaSite/media/Documentos/2022-03-11_A-HISTORIA-DA-ETERNIDADE.pdf>. Acesso em: 15 de dezembro de 2022.

MORAIS, Régis de. *O que é violência urbana*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

MORSE, Richard M. *De comunidade a metrópole: biografia de São Paulo* (trad. Maria Aparecida Madeira Keberg). São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo – Serviço de Comemorações Culturais, 1954.

NAGIB, Lúcia. *Realist Cinema as World Cinema: Non-cinema, Intermedial Passages, Total Cinema*. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2020.

_____. Death on the beach – the recycled utopia of Midnight. In: NAGIB, Lúcia (ed.). *The New Brazilian Cinema*. Londres: I.B. Tauris, 2003.

NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. *O novo ciclo do cinema em Pernambuco: a questão do estilo*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2009.

OLIVEIRA, Esdras Carlos de Lima. Árido (road) movie: o sujeito e o espaço contemporâneo no novo cinema pernambucano. *Contemporâneos: Revista de Artes e Humanidades*. São Bernardo, v. 7, p.1-13, nov/abr, 2010-2011.

_____. Impressionantes esculturas de lama: o mangue e a criação de um novo espaço-símbolo. *ArtCultura*. Uberlândia, v. 22, n. 40, p. 165-190, jan/jun, 2020.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

PAIVA, Samuel. Sobre intermedialidade: cinema, maracatus, tatuagem e pós-tropicalismos. *Contracampo*. Niterói, v. 38, n. 2, p. 147-160, ago/nov, 2019.

PARSHALL, Peter F. *Altman and After: Multiple Narratives in Film*. Plimude: Scarecrow Press Inc, 2012.

PENAFRIA, Manuela. *Análise de Filmes – conceitos e metodologia(s)*. VI Congresso SOPCOM, 2009.

PEREIRA, Jorge. A propósito da estreia de No meu lugar: entrevista ao realizador Eduardo Valente. *C7NEMA*, 14 de outubro, 2011. Disponível em: <<https://c7nema.net/entrevistas/item/30882-a-proposito-da-estreia-de-no-meu-lugar-entrevista-ao-realizador-eduardo-valente.html>>. Acesso em: 18 de novembro de 2022.

PETHÖ, Ágnes. Approaches to studying intermediality in contemporary cinema. *Film and Media Studies*. Romênia: Acta Universitatis Sapientiae, v. 15, p. 165-187, 2018.

PLATÃO. *A República*. Trad. Edson Bini. 2.ed. São Paulo: Edipro, 2014.

PROPP, Vladimir I. *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1984.

RIBEIRO, Carlos Eduardo. A representação das classes sociais em O Som ao Redor. *Orson – Revista dos Cursos de Cinema da UFPEL*. Pelotas: UFPEL, v. 6, p. 172-190, 2014.

ROSSINI, Miriam. O cinema da busca: discurso sobre identidades culturais no cinema brasileiro dos anos 90. *Revista FAMECOS*. Porto Alegre, n. 27, agosto, p. 96-104, 2005.

_____. O corpo da nação: imagens e imaginários no cinema brasileiro. *Revista FAMECOS*. Porto Alegre, n. 34, dezembro, p. 22-28, 2007.

SALDANHA, Gabriela Lopes. *Geração Árido Movie: o cinema cosmopolita dos anos noventa em Pernambuco*. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2009.

SALVO, Fernando. A questão do sujeito contemporâneo no filme Crime Delicado, de Beto Brant. *RUA - Revista Universitária do Audiovisual*, 15 de março de 2009. Disponível em: <<https://www.rua.ufscar.br/a-questao-do-sujeito-contemporaneo-no-filme-crime-delicado-de-beto-brant/>>. Acesso em: 17 de março de 2022.

SANTOS, Robson Souza dos; COSTA, Felipe da. *Cinema brasileiro e identidade nacional: análise dos primeiros anos do século XXI*. Universidade do Vale do Itajaí. 2009. Disponível em: <<https://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-robson-cinema2.pdf>>. Acesso em: 18 de outubro de 2023.

SCOTT, A. O. 25 favorites from a year when 10 aren't enough. *The New York Times*. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2012/12/16/movies/a-o-scotts-25-best-films-of-2012.html>>. Acesso em: 14 de dezembro de 2022.

SETARO, André. Da narrativa cinematográfica. *Setaro's Blog*, 2007. Disponível em: <<https://setarosblog.blogspot.com/2007/01/da-narrativa-cinematografica.html>>. Acesso em: 01 de novembro de 2022.

SMITH, Evan. Thread structure: rewriting the Hollywood formula. *Journal of Film and Video*, v. 51, n. 3-4, p. 88-96, 1999/2000.

SOUSA, Ana Paula. Crítica de “Quanto dura o amor?”: Boas ideias de longa se perdem no caminho. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 03 de outubro de 2003. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac0310200905.htm>>. Acesso em: 23 de março de 2032.

SOUZA, Gustavo. O social bate à porta do audiovisual: o debate sobre violência urbana a partir do documentário Notícias de uma Guerra Particular. In: *Doc On-line*, n. 08, agosto, www.doc.ubi.pt, p. 114-131, 2010.

STEPPLE, Amin. Árido Movie: uma marca sem futuro. *Revista Continente Multicultural*, n. 4, abril, 2001.

_____. Lúmpem trash: nova balada do cinema pernambucano. *Diário de Pernambuco*. Recife: Caderno Viver, 3 de agosto de 2003.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

VENTURA, Zuenir. *Cidade partida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

VICENTE NETO, A.; COSTA, M. H. B. V. Cidades visíveis e invisíveis: Não por acaso um Edifício Master. *Publica*, UFRGN, v. 7, p. 1-12, 2012.

VIEIRA, André Guirland. *Do conceito de estrutura narrativa à sua crítica*. UFRGS. Psicologia: Reflexão e Crítica, 2001, 14(3), p. 599-608

XAVIER, Ismail. Organização: Adilson Mendes. *Ismail Xavier: Encontros*. 1. ed. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2009a.

_____. Brazilian Cinema in the 1990s: the unexpected encounter and the resentful character. In: NAGIB, Lúcia (ed.). *The New Brazilian Cinema*. Londres: I.B. Tauris, 2003.

_____. Eldorado como inferno: Cinema Novo, Pós-Cinema Novo e as apropriações do imaginário do Descobrimento. *Revista Sexta Feira*. São Paulo: Pletora Editora, v. 3, p.185-171, 1998.

_____. Figuras do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 1990. *Aniki: revista portuguesa da imagem em movimento*, v. 5, p. 311-332, 2018.

_____. O olho mágico, o abrigo e a ameaça: convulsões – Ruy Guerra filma Chico Buarque. *MATRIZES* (USP. Impresso), v. 2, p. 15-30, 2009b.

_____. O som ao redor: arqueologia do vertical moderno no Recife. *GALÁXIA*. São Paulo, v. 46, p. 1-17, 2021.

_____. São Paulo no Cinema: da coesão da cidade-máquina à corrosão da cidade-arquipélago. *Sinopse: Revista de Cinema*. São Paulo, v. 11, p. 18-25, 2006.

_____. Prefácio à segunda edição. In: *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Cosac Naify, p. 2012.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

AMARELO manga. Direção: Cláudio Assis. Produção: Cláudio Assis, Marcello Ludwig Maia e Paulo Sacramento. Roteiro: Hilton Lacerda. BRASIL: Riofilme, 2003. 1 DVD (100 min).

AMOR de mãe. Escrita por: Manuela Dias. RIO DE JANEIRO: Rede Globo, 2019-2021.

ÁRIDO movie. Direção: Lício Ferreira. Produção: Murilo Salles e Lício Ferreira. Roteiro: Hilton Lacerda, Eduardo Nunes, Sérgio Oliveira e Lício Ferreira. BRASIL: Europa Filmes, 2006. 1 DVD (115 min).

CHEGA de saudade. Direção: Laís Bodanzky. Produção: Caio Gullane, Fabiano Gullane, Débora Ivanov, Laís Bodanzky e Luiz Bolognesi. Roteiro: Luiz Bolognesi. BRASIL: Buena Vista International 2007. 1 DVD (100 min).

CRONICAMENTE inviável. Direção: Sérgio Bianchi. Produção: Sérgio Bianchi, Gustavo Steinberg e Alvarina Souza e Silva. Roteiro: Sérgio Bianchi e Gustavo Steinberg. BRASIL: Rio Filmes, 2000. 1 DVD (101 min).

A HISTÓRIA da eternidade. Direção: Camilo Santos Cavalcante. Produção: Camilo Santos Cavalcante; Marcello Ludwig Maia e Stella Zimmerman. Roteiro: Camilo Santos Cavalcante. BRASIL: Ludwig Maia Art House, 2014. 1 DVD (120 min).

JUSTIÇA. Criada por: Manuela Dias. RECIFE: Rede Globo, 2016.

NÃO por acaso. Direção: Philippe Barcinski. Produção: Fernando Meirelles, Andrea Barata Ribeiro e Bel Berlinck. Roteiro: Philippe Barcinski, Fabiana Werneck Barcinski e Eugênio Puppó. BRASIL: Fox Film do Brasil, 2007. 1 DVD (102 min).

NO meu lugar. Direção: Eduardo Valente. Produção: Pimenta Jr, Mauricio Andrade Ramos, Walter Salles e Luís Galvão Teles. Roteiro: Eduardo Valente e Felipe Bragança. Brasil: Downtown Filmes, 2009. 1 DVD (113 min).

NOTÍCIAS de uma guerra particular. Direção: Kátia Lund e João Moreira Salles. Produção: Raquel Zangrandi e Mara de Oliveira. BRASIL: VideoFilmes, 1999. 1 DVD (57 min).

O PRIMEIRO dia. Direção: Walter Salles e Daniela Thomas. Produção: Maria Carlota Fernandes, Beto Bruno e Beth Pessoa. Roteiro: Daniela Thomas, João Emanuel Carneiro e Walter Salles. Brasil: Riofilme, 1999. 1 DVD (75 min).

QUANTO dura o amor?. Direção: Roberto Moreira. Produção: Geórgia Costa Araújo. Roteiro: Anna Muylaert e Roberto Moreira. BRASIL: Pandora Filmes, 2009. 1 DVD (83 min).

RIO, 40 graus. Direção, produção e roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Brasil: Columbia Pictures do Brasil, 1955. 1 DVD (90 min).

O SIGNO da cidade. Direção: Carlos Alberto Riccelli. Produção: Bruna Lombardi e Carlos Alberto Riccelli. Roteiro: Bruna Lombardi. BRASIL: Globo Filmes, 2007. 1 DVD (95 min).

O SOM ao redor. Direção: Kleber Mendonça Filho. Produção: Emilie Lesclaux. Roteiro: Kleber Mendonça Filho. BRASIL: Vitrine Filmes, 2012. 1 DVD (124 min).