

Narrativas audiovisuais nos países lusófonos

Encontros, fronteiras e territórios comuns

Organizadores
Cristiane Neder
Teresa Norton Dias

Coprodução

**Laboratório de Performance Experimental | Conselho de Cultura
Universidade da Madeira | Portugal**

**Grupo de Pesquisa Estudos Luso Brasileiro do Audiovisual
Universidade do Estado de Minas Gerais | Brasil**



Prosa distópica e encantamento do mundo no Cinema de Contagem

Cláudio Rodrigues Coração ¹

Rosana de Lima Soares ²

O papel do lugar é determinante. Ele não é apenas um quadro de vida, mas um espaço vivido, isto é, de experiência sempre renovada, o que permite, ao mesmo tempo, a reavaliação das heranças e a indagação sobre o presente e o futuro.

A existência naquele espaço exerce um papel revelador sobre o mundo. (SANTOS, 2011: 114).

O presente texto se propõe a apresentar, a partir da análise de um conjunto de filmes brasileiros recentes, possibilidades para se pensar em aberturas espaciais e temporais frente a um presente que tem se mostrado opressivo e distópico. Por meio de trilhas sonoras dissonantes e, por vezes, discordantes, essas obras audiovisuais parecem lançar a promessa de um possível *encantamento do mundo*, hipótese que será abordada no estudo. Na primeira parte, o filme *Estou me guardando para quando o Carnaval chegar* (2019) trará uma visão geral dessa perspectiva. Em um segundo momento, os filmes *Arábia* (2017), *Temporada* (2018) e *No coração do mundo* (2019), realizados em Contagem (MG) pela produtora mineira Filmes de Plástico, serão o mote de uma abordagem que pretende

¹ Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e do curso de Graduação em Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP/Brasil). e-mail: crcorao@gmail.com

² Professora do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais e do Departamento de Jornalismo e Editoração da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP/Brasil). Bolsista CNPq. e-mail: rolima@usp.br

vislumbrar espaços de passagem tanto em relação a aspectos visuais dos filmes como em suas sonoridades, apontando não apenas para outras visibilidades, mas para novas vocalidades no cinema brasileiro contemporâneo.

Para tal empreendimento, a noção de *território*, central nas humanidades e nas ciências sociais, será um dos eixos nos quais apoiaremos o trajeto ao longo dos filmes por meio de suas trilhas visuais e sonoras. Ainda que tenha se transformado ao longo do tempo, tal conceito mantém-se como fundamental para a compreensão não apenas de dimensões físicas, mas também simbólicas. Mais recentemente, com o advento das mídias digitais e das redes sociais *on-line*, o espaço virtual se insere nesse debate em meio a uma cultura audiovisual cada vez mais determinada por práticas mediadas pelas tecnologias, tanto em termos de criação como de circulação. Nesse sentido, uma pergunta se apresenta: de que território se fala quando afirmamos, com Milton Santos (2011), o *lugar* como determinante para a construção de experiências sobre o mundo vivido?

Se distintos campos do conhecimento, notadamente a geografia urbana, trouxeram novas formas de se pensar a noção de território como algo presente em todos os momentos históricos de avanço do capitalismo – e como categoria sempre em mutação e, assim, atual e movente –, Santos nos possibilita conceber a materialidade econômica do território como aquilo que sustenta as disputas objetivas relacionadas ao mercado e ao capital (indústria, consumo, produção, preservação), bem como sua construção imaginária e social (etnias, identidades, ambientalismo, deslocamentos). No entremeio entre territórios físicos e territórios simbólicos, portanto, Santos (2005) fundamenta tal definição e nos desafia a problematizar as relações entre espaço e tempo, construindo uma nova categoria conceitual:

O território são formas, mas o território usado são objetos e ações, sinônimo de espaço humano, espaço habitado. Mesmo a análise da fluidez posta ao serviço da competitividade, que hoje rege as relações econômicas, passa por aí. De um lado, temos uma fluidez virtual, oferecida por objetos criados para facilitar essa fluidez e que são, cada vez mais, objetos técnicos. Mas os objetos não nos dão senão uma fluidez virtual, porque a real vem das ações humanas, que são cada vez mais ações informadas, ações normatizadas (Santos, 2005: 255).

Se o território aparece como um elemento espaço-temporal, apontando para a impossibilidade de se abordar separadamente os dois termos, história, sociologia e antropologia vêm somar-se à geografia na problematização de tais noções. Assim, o conceito de território como algo planejado e ordenado é complexificado pela concepção de um território ocupado e usado, muitas vezes expropriado e ressignificado sem o consentimento do estado ou das políticas públicas por ele implementadas. Torna-se, assim, um território transformado pelos habitantes de determinado lugar e, por isso, um espaço por eles vivido e sonhado. O caso do rap paulistano, por exemplo, ilustra esse movimento, que amplia fronteiras através dos territórios usados nos grandes centros urbanos globais. Ao incorporar elementos da chamada música popular brasileira (MPB) em algumas de suas composições e performances, é o próprio rap que se expande, mas não de maneira resignada, obrigando outros artistas e públicos a reconhecerem seu lugar. Nesse processo,

não é apenas o circuito da produção que se alarga, posto que o público também circula em esferas distintas – seja aquele próprio da MPB, seja o público específico do rap, ou um outro, também híbrido, que se faz no entremeio dessas manifestações culturais circulantes. (...) Isso possibilita, em alguma medida, a ampliação dos horizontes dessa produção artística para além dos

limites da periferia sem, no entanto, cair no fosso comum do exótico e/ou do massivo (Vicente; Soares, 2017: 71).

Ao consolidar a inovação artística por ele proposta, o rap renova a tradição musical da MPB, deslocando a noção de território como algo previamente delimitado. Lugar de conflito e desterro, mas também de abrigo e acolhimento, é na tensão entre espaços institucionalizados ou espaços apropriados que se coloca o desafio da construção de um espaço comum (pertencente a cada um) e coletivo (usufruído por todos) frente a uma lógica corporativa e tecnológica excludente e, na maior parte das vezes, produtora de profundas desigualdades sociais, especialmente em países do sul global.

Pensada como espaço de tensões e disputas, impossibilitando a uniformização de diferenças e explicitando singularidades, essa noção expandida de território se faz presente também nas práticas audiovisuais contemporâneas, em filmes ficcionais ou não ficcionais, tanto em termos de seus modos de produção, como na distribuição e na recepção por parte de seus públicos e da crítica especializada. Entre essas obras, algumas delas assim se identificam e são reconhecidas como estando profundamente imbricadas em seus territórios – físicos e simbólicos –, como os filmes tratados a seguir.

Sonoridades visuais, imagens acústicas

Em *Estou me guardando para quando o Carnaval chegar* (2019), de Marcelo Gomes, há uma espécie de latência social que se configura numa epifania do tempo do trabalho em sua relação com o espaço local e global de um lugar específico. Trata-se, de modo geral, de um registro documental, em que enquadramentos ligados à mediação da voz tenra do narrador/locutor sugerem uma ideia elogiosa da redenção de trabalhadores, catalisada por um *encantamento* da transformação da

realidade social da pequena cidade de Toritama (PE), no agreste pernambucano na região Nordeste do Brasil. A cidade é descrita em função de uma nova economia (a ditar a sociabilidade do local) cuja vocação circunstancial, no caso, é a fabricação em larga escala de tecidos jeans. A precariedade do trabalho, na lida com uma economia radicalmente despedaçada, considerando sua cadeia produtiva e o componente de autonomia da força empregada pelos trabalhadores, está associada, na prosa característica do filme, com o canto entoado coletivamente pelos trabalhadores. *A tomada de consciência sonora* parece, então, transmutar-se em uma possibilidade de vida presentificada, na qual sujeitos ditam uma temporalidade esgarçada do trabalho motor e repetitivo, e afirmam o tom prosaico dessa temporalidade.

Ocorre, assim, uma espécie de expectativa angustiante dos trabalhadores, em suas rotinas, por dias melhores: especialmente no Carnaval que virá e parará a cidade, e essa temporalidade prosaica. Ela voltará a ser fantasma, como “sempre foi”, como diz o narrador/locutor. É como se nos atributos de uma determinada musicalidade, o documentário de Gomes pudesse visualizar outra imagem, menos árida que a do trabalho repetitivo moldado pela produção. Duas cenas são emblemáticas para esse *encantamento do mundo*, no atravessamento das etapas que antecedem os dias de carnaval: 1) os jovens trabalhadores entoando a música *Vida loka, parte I*, dos Racionais Mc’s³, quase como uma coreografia extensiva dos corpos dispostos na lida com o maquinário de fabricações febris; 2) os carnavalescos de Toritama, já na praia nos dias de folia, entoando o tempo da diversão (a partir do personagem-símbolo Leo e seu registro de câmera combinado com Marcelo Gomes), num

³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LiwDa5rCmYc> [24.10.2021]

contraste marcado com a canção *Desculpe, mas eu vou chorar*, interpretada por Leandro e Leonardo⁴.

Além disso, existe, nas entrelinhas dos contrastes, uma ausência/presença de sentido intertextual maior, diante dessas paisagens retratadas a partir de Toritama e do espaço externo do Carnaval na praia: a composição de Chico Buarque, *Quando o carnaval chegar*⁵, pertencente ao filme homônimo e à camada alegórica de *Quando o carnaval chegar* (1972), de Carlos Diegues⁶, com roteiro do diretor, de Hugo Carvana e de Chico Buarque. No filme, um grupo de artistas mambembes vê na chegada do rei à cidade a possibilidade de, finalmente, alcançar o estrelato. Como em outras canções do compositor, o tema de um cotidiano aparentemente trivial evoca a dura situação política do Brasil à época, e nela vemos o anseio por uma liberdade reprimida e cerceada pela ditadura militar – sem que essa espera se configure como passiva, ainda que adiada. A música que intitula o filme de Marcelo Gomes ecoa o verso reiterado na canção – “estou me guardando para quando o carnaval chegar” – projetando, de modo lírico, um *tempo depois* na narrativa melancólica: « E quem me ofende, humilhando, pisando, pensando que eu vou aturar / E quem me vê apanhando da vida duvida que eu vá revidar / Eu vejo a barra do dia surgindo, pedindo pra gente cantar / Eu tenho tanta alegria, adiada, abafada, quem dera gritar / Tô me guardando pra quando o carnaval chegar » (versos da canção de Chico Buarque).

Metáfora frequente nas músicas de compositor, o Carnaval é tematizado como dimensão utópica para aqueles usualmente desprovidos de direitos, cidadania e lazer, muitas vezes em condições de

⁴ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=W6wAWdd_p5Q [24.10.2021]

⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fDVe2USt7U> [24.10.2021]

⁶ Informações disponíveis em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=003256&format=detailed.pft> [24.10.2021]

vulnerabilidade e subalternidade, temas presentes também na obra de Gomes. Festa nacional que se espalha pelo país em seus mais variados recobrimentos, o Carnaval representa um momento de transgressão e inversão de lugares sociais, sejam os de gênero, etnia, classe ou geração. Por alguns dias, esses papéis ficam suspensos e nos permitem vislumbrar – a exemplo do histórico desfile do samba-enredo da escola carioca Mangueira, em 2019⁷, recontando as mazelas do país –, que poderíamos, afinal, redefinir os discursos fundacionais da nação sob outras identidades.

Não parece casual, portanto, que esse seja o nome do filme que, se fosse um documentário convencional, trataria *apenas* (e isso já seria muito) dos efeitos nefastos do capitalismo liberal em países periféricos, ou da destruição de tradições regionais com a chegada da produção (em larga escala) de jeans, sendo a indústria têxtil e da moda uma das mais predatórias em termos socioambientais e, curiosamente, aquela que arregimenta muitas de suas celebridades em defesa do meio ambiente que devasta. Também não é casual que, pelo menos desde 2013, tenha ocorrido uma sequência de ataques à democracia e aos direitos humanos em nível mundial, impulsionada por desinformação e obscurantismo. Especialmente no Brasil, o crescimento de grupos conservadores e reacionários, com efeitos ainda mais devastadores do que aqueles mostrados no documentário, faz com que ele se torne, assim, um microcosmo do país.

O filme, portanto, traz ao espectador algo incômodo, não se revelando à primeira vista. Como apontado por Serelle, em suas diversas camadas narrativas surgem pares não-conciliáveis, opostos irreduzíveis e realidades paradoxais. Dentre elas, reforçamos as que o autor aponta (Serelle, 2020: 1) os aspectos globais da lógica capitalista e neoliberal no

⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JMSBisBYhOE> [24.10.2021]

contraste com suas cores locais, em territórios ocupados e esquecidos do agreste nordestino; 2) a tematização do trabalho contemporâneo, não mais em seu modo sociológico clássico ou industrial, mas atravessado pela desregulamentação, precarização e uberização de funções que se tornam cada vez mais difusas, como temos visto fortemente durante a pandemia da Covid-19; 3) a aceleração do tempo, cujo ritmo ideal de produção seria o modelo “24/7” (Crary, 2014), e a compressão do espaço nos ambientes claustrofóbicos que mesclam trabalho e casa, em um *home office* perverso (potencializado durante a crise sanitária global dos últimos dois anos), mesclada com sua dilatação e distensão nas memórias do diretor, nas paisagens abertas nos arredores da cidade, e nas ruas vazias e silenciosas durante o carnaval.

A partir desses contrastes, a saber: o trabalho global; a memória como resistência; a volta ao lugar de origem em busca de um passado que já não existe; a crítica política e social inscrita nas imagens; e, sobretudo, o modo *afetuoso* como são retratados seus personagens, há três aspectos que se destacam na tessitura do filme.

O primeiro, mais pontual, diz respeito a uma imagem que se repete em várias cenas do filme, entre ruído e silêncio, movimento e pausa, retratada na narração, mas, especialmente, na filmagem de um dos principais personagens (Leo) enquanto dorme, gesto que ele repete ao filmar um amigo na viagem de lazer. A câmera *amadora*, durante o Carnaval (que sempre chega) funciona como uma síntese, em 12 horas, de tudo o que eles viveram, revelando a tentativa do personagem de dialogar com as imagens do diretor. Segundo Gomes (2020), o Carnaval pode ser percebido como “resistência cultural” e espaço de subjetividade em que os moradores podem extrapolar, ao mesmo tempo, sentimentos opressivos e de extrema alegria, uma grande festa no Nordeste brasileiro que resta como resíduo, resquício ou ruído de uma herança cultural anterior. “É

como se a única coisa que tivesse sobrado fosse o Carnaval”, afirma ele, o momento em que esses trabalhadores se diferenciam de outros e constroem algo que é deles, um espaço onírico e plástico. Nesse espaço lacunar em que algo sempre falta, podem ser remontados pequenos fragmentos que evocam o passado que não mais existe, mas poderia ser revivido por meio de imagens, narração e entrevistas ao longo do filme.

O segundo diz respeito à construção dos personagens. Em entrevista na Mostra Cinema e Reflexão⁸, que em 2020 exibiu uma série de filmes reunidos sob a temática “Relações pessoais no século 21”⁹, o diretor reafirma o cuidado que teve com os moradores daquela localidade, carinho que transparece no filme como um interesse genuíno, desde sua chegada como pertencente ao agreste (ainda que seja o único dos filhos que nasceu na capital, a relação de Gomes com a região atravessa toda sua infância). O realizador se apresenta como alguém local e que, antes de fazer um filme-denúncia, estava preocupado em compreender o que havia mudado da Toritama do passado para agora, em termos das subjetividades e estilos de vida da população. É assim que os entrevistados estabelecem uma relação de confiança com ele, mas que não se dá facilmente devido à desconfiança (e à *falta de tempo*) dos moradores. O gesto afetivo do diretor transborda para os espectadores, pois em vários momentos oscilamos entre o afastamento no elogio dos personagens às condições degradadas de trabalho mostradas na tela, e a aproximação a eles como participantes de uma lógica que os subjuga sem, entretanto, olhá-los apenas como vítimas ingênuas ou como ignorantes.

⁸ Informações disponíveis em: <https://institucopfl.org.br/cine-cpfl-estrela-programacao-de-agosto-em-formato-digital/> [24.10.2021]

⁹ Os outros filmes exibidos foram *Temporada* (2018), de André Novais Oliveira; *Los silencios* (2019), de Beatriz Seigner; *Elegia de um crime* (2018), de Cristiano Burlan; e o filme belgo-francês *A nossa espera* (2018), de Guillaume Senez.

O terceiro aspecto, finalmente, aborda as imagens em contraste com a narração em primeira pessoa e com as falas dos entrevistados. Essa estrutura tripartite complexifica a narrativa fílmica e mobiliza o espectador de distintas maneiras ao longo do filme, que ao final projeta-se do ambiente opressivo de trabalho para o lugar alargado da praia, *cantarolando* (impossível não o fazer) a música de Chico. Sobre esse ponto, dois outros elementos destacados por Serelle (2020) são essenciais para a compreensão do filme: 1) os aspectos estilísticos e as mediações estéticas nas imagens, que descontroem os enunciados heroicos dos entrevistados em busca de fama, dinheiro, sucesso (e, sobretudo, as falas sobre serem “donos de seu tempo” e seus “próprios padrões”); e 2) o que ele denomina de “voz pequena” em oposição à “voz de Deus” documental, ainda que o filme se desenvolva de modo quase observacional (Nichols, 2005), através de entrevistas e intervenções do diretor que lembram, reiteradamente, a opacidade da linguagem cinematográfica.

A produção documental firmada em relatos autobiográficos, testemunhais, subjetivos ou em primeira pessoa, seja para retratar eventos do passado, traumas ou jornadas de busca tem sido predominante em anos recentes, como na obra de Petra Costa e João Moreira Salles, citados por Serelle (2020). Entretanto, não apenas este filme, mas a obra de Gomes como um todo, inscreve-se em uma chave singular. Entre o visível e o audível, e entre o individual e o coletivo, o relato biográfico é utilizado como uma estratégia para mostrar não uma vida particular, mas o mundo que a cerca e a desafia, e para narrar os moradores de um certo lugar, construindo a voz do filme na voz de outros, e não na voz do diretor.

Um interessante deslocamento se projeta: em vez de um ponto de vista, como ocorre usualmente em documentários, tem-se a proposição de um *ponto de escuta*, que não está no diretor (ou em sua voz baixa, quase inaudível), mas nos personagens que falam enquanto ele, o narrador, fala

pelas imagens que narram o contexto mais amplo no qual as vozes dos moradores – alçados à condição de protagonistas – são evocadas. Não se trata, assim, de uma voz autoritária (no filme ou na narração), já que o cinema de Gomes parece ser feito no intervalo entre essas três instâncias (imagens, narrador, entrevistados) e, portanto, entre o documentário de vocação subjetiva ou sociológica, situando o diretor-narrador ao mesmo tempo dentro e fora do filme.

De certo modo, essa narração em primeira pessoa é tributária da narrativa ficcional, construindo uma espécie de artifício (voltado para o espectador) em que há mais a *encenação* da primeira pessoa do que um relato subjetivo. Ao narrar seu espanto com as mudanças na cidade, ele nos convida ao estranhamento frente àquela situação. A narração em “voz pequena” (Serelle, 2020) coloca-se, assim, como uma espécie de tela que protege os personagens de um olhar cínico e, ao mesmo tempo, protege os espectadores do choque trazido pelas imagens. A voz construída revela, a um só tempo, o discurso acolhedor e perverso pretendido pela lógica do trabalho que busca denunciar, como se o filme fosse de fato um relato de memória e de busca. Ao fazê-lo, enuncia sua própria voz e pavimenta o caminho entre os personagens, os espectadores e as imagens que gritam, sempre ruidosas, compondo uma voz coletiva para o documentário e instaurando um espaço de escuta com o público.

Essa questão remonta à metáfora já tematizada do Carnaval, quando o diretor afirma que ele é um momento de suspensão – algo singular do Brasil – e que simboliza, ainda que apenas uma vez ao ano, uma espécie de rebeldia à produção incessante do trabalho e de retorno ao ritmo lento da cidade – e ao direito ao sono e ao sonho. Se os discursos, ainda que dominantes, engendram lugares de sujeição e de emancipação, resta ensaiar as brechas dessa lógica em contextos nos quais se impõem carências de toda ordem. Quais seriam, então, as possíveis formas de

resistência – e os contra-discursos – mobilizadas em filmes brasileiros recentes, a exemplo do cinema autoral de Marcelo Gomes? Um dos elementos chamados a compor essas aberturas são as *paisagens sonoras* presentes nessas obras, que se tornam lugares e territórios de passagem, transpondo a narrativa fílmica para outras cenas.

O que parece costurar-se, assim, no conjunto de filmes do diretor pernambucano – que inclui *Cinema, aspirinas e urubus* (2005), *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (em parceria com Karim Ainouz, 2009), *Era uma vez eu, Verônica* (2012) – é o exercício fílmico no uso do elemento sonoro diegético. Em sua base se lançam também manifestações de apreensão das sonoridades, marcações de musicalidades e canções populares postas no centro da ação cinematográfica. Trata-se, resumidamente, de uma estratégia em que o fio relevante da função social retratada/registrada prevê movimentos estéticos em constantes trânsitos e interpenetrações culturais. O atributo dessas sonoridades variadas serve, sobretudo, a uma contemplação de fundo prosaico (e poético também), visando estabelecer o reencantamento do mundo. Algumas de suas formas expressivas e narrativas serão retomadas por meio da análise dos filmes do Cinema de Contagem (MG), apresentados na sequência do texto.

Reencantar o cotidiano, narrar o comum

Se a aparente banalidade presente nos filmes aqui reunidos pode ser estabelecida como um modo de aproximação a eles, uma pergunta se coloca: afinal, como caracterizar esses exercícios audiovisuais como parte de um movimento mais abrangente no cinema brasileiro recente frente aos inúmeros desafios a ele colocados? É nesse sentido que o *encantamento do mundo* pode ser compreendido pela marca expressiva de presentificação da vida social, em contraste, talvez, com a ideia de um *cinema da crueldade* (Desbois, 2016), esse vinculado ao *boom* da produção

nacional do Cinema da Retomada dos anos 1990, caracterizada fundamentalmente pelas intempéries sociais configuradas na excitação das experiências do prosaico, quase que como um desencantamento do mundo.

A partir dessa comparação, duas pistas são caras à hipótese colocada: existe uma distinção entre um cinema marcado pela evidência da crueldade mais sufocada (marcadamente naturalista), e outro ancorado na aposta do banal como elemento essencial que reincendeia o *encantamento do mundo*. Tal potencialidade cinematográfica é crucial para compreendermos o aporte temático melancólico mais a evidência dos pressupostos naturalistas, evocando um pouco o sentido da elaboração da tese de Ivana Bentes sobre a “cosmética da violência” no cinema que vai tematizar o sertão e a favela a partir dos anos 1990 (2007).

Um aspecto decisivo para essa abordagem (o cruel em contraste com o prosaico) é o exercício da musicalidade/sonoridade fílmica, seus componentes sonoros, seus aportes de fruição, o uso das canções populares como trilha diegética e extradiegética. A teia particular do cancionário pode ser um componente decisivo para a identificação de um cinema que *proseia o mundo*. No mais, as fagulhas do casual são incorporadas à dinâmica trivial e suas vibrações por meio do fio musical, em essência. Interessa-nos observar de perto tal fenômeno de desenho da prosa do mundo em três filmes mineiros contemporâneos, produzidos pela Filmes de Plástico¹⁰, de *Contagem: Arábia* (2017), de João Dumans e

¹⁰ Em 2021, segundo ano da pandemia da Covid-19 que, além de impactos de ordem sanitária, política, econômica e social, afetou fortemente diversos campos da produção cultural, foi lançado o longa-metragem, *A felicidade das coisas* (2021), dirigido por Thais Fujinaga e produzido por Thiago Macêdo Correia, da Filmes de Plástico. O filme foi exibido na 45^a. Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, realizada entre 21 de outubro e 3 de novembro, de modo presencial em salas de cinema, e de modo *on-line* na plataforma Mostra Play (<https://mostraplay.mostra.org/>). Em novembro, a Mostra Cinema Periferia do Mundo, realizada em Belo Horizonte (MG), programou sessões presenciais dos filmes: *Rua Ataléia* e *Pai* (André Novais Oliveira), *Movimento* (Gabriel Martins) e *Incluindo Deus* (Maurílio Martins). Para mais informações, ver: <https://www.filmesdeplastico.com.br/>. Acesso em: 21 nov. 21.

Affonso Uchoa; *Temporada* (2018), de André Novais Oliveira; *No coração do mundo* (2019), de Maurílio Martins e Gabriel Martins.

Acreditamos que por meio da observação deles possamos entender por que estamos salientando a definição de um cinema prosaico e encantado, no sentido de elaborar as causas das tensões sociais na distopia contemporânea brasileira. As balizas do microcosmo da periferia da grande Belo Horizonte, mais especificamente a geografia da cidade de Contagem (ambas em Minas Gerais), são pressupostos relevantes para se descrever a latência desses encantamentos, dessas distopias, dessas prosas. Nos três filmes, Contagem¹¹, cidade do cinturão metropolitano de Belo Horizonte, parece nos fornecer uma concepção baseada na luta constante pela sobrevivência, em que seus moradores precisam se “virar” num cotidiano ora contaminado pela precarização das regras do trabalho e da falta de oportunidades, ora condicionado às demandas da sociedade do consumo e suas seduções.

Nesses termos, a aventura pessoal da personagem Juliana, em *Temporada*, está atrelada à da personagem Cristiano, em *Arábia*, que está atrelada às das personagens Ana, Beto, Marcos, Miro e Selminha, em *No coração do mundo*. A evidência da mineiridade, nos três filmes, por meio dos sotaques e das expressões ativas do enredo e do percurso das personagens, parece definir um pouco a prosa de um cinema marcadamente político. Que tem como tom promissor a revelação do

¹¹ “Contagem é a terceira cidade mais populosa e o terceiro PIB de Minas Gerais, superada apenas por Belo Horizonte e Uberlândia. Não fossem as placas de sinalização, quem vai para lá pela primeira vez, vindo do Centro da capital mineira, teria alguma dificuldade para saber onde termina uma cidade e começa a outra. Com a expansão econômica e populacional, elas acabaram envolvidas nesse todo contínuo que é a Região Metropolitana de Belo Horizonte. No passado, enquanto a capital concentrava o poder político, o funcionalismo público, as universidades, a classe média, a elite cultural, o comércio de melhor qualidade e a atividades de lazer, Contagem reunia as indústrias, milhares de operários, os trabalhadores em situação precária e os que, embora estivessem empregados em Belo Horizonte, não tinha recursos para morar lá. A produção incessante constituía a razão de ser da cidade industrial, e as chaminés das fábricas, em funcionamento perpétuo, não deixassem que ninguém se esquecesse disso. Hoje, muita coisa mudou. Contagem é uma cidade próspera, como uma classe média numerosa, grandes supermercados e shopping centers. E essa cidade na periferia da capital tem também sua própria periferia, onde vive a maioria da população, em bairros sem planejamento, afetados pela poluição e com serviços públicos deficientes” (COELHO, 2020).

contrapeso das representações idílicas de uma cidade que se transforma, a partir das observações de um grupo especial de realizadores oriundos do ambiente periférico, de uma região metropolitana de transformação atropelada. Na teia da composição sinfônica dessa *metrópole em construção*, a jornada das personagens se arruma não como eventos da crueldade social, como em filmes como *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles e Kátia Lund, mas, sobretudo, na elaboração discursiva da palavra - regional - como força motriz de sobrevivência, da resistência e da ação.

Nesse Cinema de Contagem, estabelece-se, portanto, aqui e agora, uma disposição de experimento “tosco e sincero” da identificação das personagens à margem, numa compreensão da lida diária, do trabalho, dos afetos pessoais, das miudezas da rotina. Pensando nisso, é razoável afirmar que estamos diante de um cinema que se sustenta nas representações da periferia através da afirmação dolorosa das dificuldades concretas da realidade vivida. Afirma junto a isso, ainda, potencialidades de sonhos, mas herdando (contaminando-se) marcas de um cinema não celebratório, como descreve Eduardo:

O cinema da década e meia do novo século, de maneira predominante em seu segmento autoral renovado, mas também no segmento autoral mais experiente, não gerou imagens de celebração. Houve um período de abrandamento dos tons e de negociação, sobretudo entre 2005 e 2010, mas mesmo nesses filmes os males existenciais e subjetivos estavam evidenciados, com menos ou mais possibilidades de escapes. Parte desse mal-estar amplo parece ainda uma herança da má digestão entre regime militar e democrático [...] com muitas fugas, rupturas, deslocamentos e inviabilidades, muitos mortos e violência, mesmo havendo mais dinheiro para se produzir e um país aparentemente menos asfixiante para se viver (Eduardo, 2018: 594).

A não celebração particular do Cinema de Contagem pode ser refletida na percepção de uma melancolia específica, a ditar um caldo de realidade distinto da euforia do naturalismo percebido pelos filmes que se ancoram na propagação da crueldade social anteparada a uma espécie de cosmética da violência. Além disso, esse “cinema mineiro” se ajusta em Contagem como lócus de valor para daí fazer uso recorrente de um aspecto descritivo, evidenciado na jornada das personagens, que parecem se orientar por uma necessidade de busca vital. Com isso, a musicalidade e a dicção popular são combustíveis estéticos para o registro disso que podemos chamar de prosa do mundo, uma engrenagem discursiva que se incorpora ao aporte cinematográfico para tematizar a distopia contemporânea: a descrição da precariedade do mundo do trabalho, a pauperização dos laços sociais, a aspereza das relações emocionais.

Sedimenta-se por meio dessa engrenagem, é preciso salientar, um vínculo imediato com a presença das canções e músicas populares, como mecanismos de síntese para a observação do mundo miúdo. Tal assimilação é dada como potência tanto do jogo de identificação do espectador (seja ele regional ou universal), como algo que se coteja nas presenças da multiculturalidade dos moradores da região de Contagem, especialmente. Com isso, o tônus local adquire um semblante universal, as periferias e os cantos de povos e lugares em quaisquer paragens são transmutados a essa paisagem mineira, cujo ponto central é Contagem. Os enredos de *Arábia*, *Temporada* e *No coração do mundo* se operam, então, consistentemente, na trilha sonora e nas canções, numa engenharia sugestiva da política das sonoridades e dos afetos, a fundamentar a deriva social no encaço da jornada das personagens: isso que está ao redor, suspenso, latejando, prestes a explodir no calor dos dias. Algumas canções são determinantes para as jornadas nos filmes:

- *Arábia: Homem na estrada*, dos Racionais Mc's; *Caminheiro*, de Liu e Léio; *Cowboy fora da lei*, de Raul Seixas; *Raízes*, de Renato Teixeira; *Marina*, de Dorival Caymmi; *Três apitos*, de Noel Rosa.
- *Temporada: Você faz falta aqui*, de Maiara e Maraísa; *24 horas por dia*, de Ludmilla.
- *No coração do mundo: Negro Drama*, dos Racionais Mc's; *Mordida de amor*, do Yahoo; *Texas*, de MC Papo; *Eterno amor*, do Sampa Crew.

É perceptível que a canção popular oriente não apenas as metáforas e lampejos das jornadas pelas quais as personagens estão moralmente envolvidas e mergulhadas – em constante *via crucis* –, mas também firme o desassossego delas (no caso mais específico a ideia do sujeito *correria* na/s cidade/s). Parece haver na ânsia das jornadas e buscas – esgarçadas – uma redenção condicionada ao pitoresco da vivência e da rotina (no eixo Contagem), e uma projeção entusiasmada de manuseio do mundo (externo a Contagem). Dessa forma, qualquer lampejo prosaico pode se empreender como potência de viagem: a imagem de alguém cantando no banheiro, alguém assobiando num canto de praça, o café dividido numa tarde lenta, a fala no tempo distendido do lar, o latão comungado com os amigos no bar, o caminhar pelo bairro, o baseado compartilhado, os enlacs da relação sexual.

A angústia dos sujeitos periféricos se investe, prosaicamente, de uma improvável melancolia redentora. Ou seja, a desolação pessoal está ancorada no limite do rescaldo alegre e festivo de um país que sufoca – e forma, contraditoriamente – seus jovens a um devir hostil a respeito do futuro. Nesse sentido, Juliana (*Temporada*), Cristiano (*Arábia*), Ana, Beto, Marcos, Miro e Selminha (*No coração do mundo*) estão envolvidos por uma demanda identitária que, para Coelho, pode ser compreendida na fala do diretor Affonso Uchoa, quando afirma o direito à individualidade dos personagens periféricos do Cinema de Contagem: “Os personagens

periféricos no cinema e na tevê acabam virando figuras simbólicas, sem particularidades. Como se não tivessem direito à individualidade” (Coelho, 2020).

A essência periférica, nessa tomada de posição dos realizadores do Cinema de Contagem, está ligada ao anúncio da fruição de *prosa do mundo*, que se assume, nos filmes, nas seguintes potencialidades:

- *A potencialidade de diálogo*: como prosa do possível.
- *A potencialidade da busca*: como prosa da esperança.
- *A potencialidade do prosaico*: como prosa de encantamento.

Com tais potencialidades, a manifestação prosaica parece advir de um sentimento maior, como se restasse à máquina cortante dos sonhos e desejos das personagens – nos três filmes – um anúncio de resistência. É importante notar, a partir desses mundos possíveis e imaginados, que a esperança e o encantamento estão associados intimamente às canções e aos ritmos populares (de Ludmilla a Racionais, de Renato Teixeira a MC Papo, de Noel Rosa a Maiara e Maráisa). Trata-se, no mais, da elaboração de um mosaico com *todas as canções do mundo*, vamos definir assim, que permite, com elas e por meio delas, evidenciar uma contemplação do *comentário* comezinho ante a crueldade violenta, como descreve Coelho:

Certa vez, Gabriel, Maurílio e André filmavam no bairro Jardim Laguna quando um homem bêbado se aproximou da equipe e perguntou o que estavam fazendo. Eles responderam que era cinema. O bêbado disse: “Você estão fazendo cinema de comentário”? Os diretores estranharam e sorriram. Conversa vai, conversa vem, deduziram que o homem quis dizer “cinema documentário”. A expressão vingou entre os diretores de Contagem. Agora, quando querem definir seus filmes, eles não encontram fórmula melhor que esta: cinema de comentário (Coelho, 2020).

Eis aqui a expressão que pode balizar isso que estamos chamando de *encantamento do mundo*, pela força das canções, como sentido pleno da absorção das personagens e seus cantos metafóricos, suas lutas circunstanciais, seus comentários (en)cantados na rotina.

O tempo dos mundos: sensibilidades, ressentimentos e encantamentos

Percorridos os trajetos políticos e estéticos presentes em filmes que, de lugares diferentes (Pernambuco e Minas Gerais) costuram territórios comuns, propomos, nesse momento, tecer algumas considerações sobre seus discursos e sentidos. No primeiro filme analisado, a dinâmica entre o local da cidade nordestina e o global da produção têxtil retrata, de forma metafórica, a tensão entre territórios institucionalizados ou apropriados por seus habitantes e por eles transformados em lugares próprios, não apenas no âmbito privado, mas também nos espaços públicos da cidade. É justamente na ocupação do espaço público, à revelia do estado ou do mercado, que se antevê a construção do comum, em que a viagem à praia, no Carnaval, torna-se uma extensão desses territórios ocupados.

Os filmes mineiros de *Contagem*, por sua vez, refletem de forma metonímica a ocupação dos territórios de origem dos personagens. Neles, lugares imaginados se tornam lugares vividos e inscritos nos próprios sujeitos que, mesmo deslocados ou desterrados, ainda carregam as marcas simbólicas de seus lugares de origem. Na alternância entre permanência e deslocamento, continuidade e ruptura, retornos e fugas, vemos surgir, nessas obras audiovisuais, brechas que apontam alternativas em relação à lógica dominante da repetição mecânica do trabalho. Nelas se abrem travessias de sentidos por vezes silenciosos, por vezes miúdos, que almejam transformar o cotidiano banal dos sujeitos que habitam esses territórios periféricos.

Em livro publicado recentemente, Luiz Antonio Simas propõe uma teorização sobre os cantos do mundo, a partir da sistematização de um pensamento orientado nas encruzilhadas das ruas, pela presença das entidades que nos cercam, evocando uma percepção de Benjamin para esse fim: “O filósofo Walter Benjamin falava em escovar a história a contrapelo. A importância de atentar para os fazeres cotidianos como caminho para escutar e compreender as outras vozes, além da perspectiva do fragmento como miniatura capaz de desvelar o mundo” (Simas, 2019: 10).

O desvelamento do mundo previsto por Simas devora a cidade do Rio de Janeiro, em sua análise, que passa a ser percebida na andança, na percepção das entidades ancestrais que rivalizam com a temporalidade da velocidade atual. E é pelo que salta aos olhos do desenvolvimento do lugar, o Rio de Janeiro de Simas, que se instala uma resistência à incorporação da modernização nos afazeres e saberes da localidade.

Apropriando-se dessas imagens de resistência, é prudente observar que, nos três filmes mineiros, existe o anseio de um elogio *a partir da rua*. No caso de *Arábia*, a estrada é a rua distendida de e para um percurso maior, o ponto de chegada à cidade de Ouro Preto, com suas ladeiras e estreitas ruas, elabora a conscientização de Cristiano. A alma encantadora da rua é o toque ancestral da musicalidade, em Simas, essa ética das ruas, vamos colocar assim, permeia os percursos de Juliana e seus amigos em *Temporada*, e as desventuras recombinaadas por Ana, Beto Marcos, Miro e Selminha em *No coração do mundo*. Podemos alinhar, portanto, a noção de que uma *sensibilidade cultural*, a aproximação da canção como operação da entidade rua, como cena musical, como trânsito, é característica de novos parâmetros e velhos dilemas culturais:

Se o cosmopolitismo moderno é essencialmente centrípeto, a força centrífuga da pós-modernidade [concebida aqui como as práticas distendidas da produção cultural transnacionalizada] começa a relativizar a importância das grandes metrópoles mundiais em termos de disseminação das informações. O que antes era quase um sistema de oposições – campo/cidade; provinciano/cosmopolita; barbárie/civilização; caos/ordem –, torna-se uma rede de múltiplas interdependências, confluências e novos parâmetros (Prysthon, 2014: 45).

Prysthon discute movimentações musicais/culturais específicas para tratar do conceito de *sensibilidade cultural*, Manchester e Recife, em momentos também específicos de produção e efervescência cultural, resumidos talvez na expressão “cenas musicais”. Mas importa, aqui, aos nossos propósitos, a forma com a qual os cineastas de Contagem elaboram a diversidade das “cenas” urbanas da grande Belo Horizonte, numa encenação sensível da periferia do mundo, dos grandes grillhões da cidade a reforçar o rap de MC Papo, “Texas”, presente na abertura de *No coração do mundo*: “BH é o Texas, Neves e Betim Texas, Santa Luzia Texas, Contagem é o motherfucking Texas”. Na simbologia dos gestos e das imagens da canção, há algo que se solta das engrenagens de um regime de visibilidade que prevê a ordenação (política e estética) de uma cidade como Contagem – e sua extensão por outras cidades mineiras como Ouro Preto, Itaúna, Governador Valadares, Rio Piracicaba, versadas e mencionadas nos filmes.

Na distinção de uma mineiridade diluída, como anseio de um novo pertencimento, no dialeto tumultuado de expressões como *zé, veio, fraga, uai, sô, viado, garrado*, Contagem, paradoxalmente, passa a exercer uma *sensibilidade cultural* universal, por meio, justamente, da noção de um *encantamento do mundo* gerido pelas vidas e pelos usos estéticos, diante de conflitos políticos de muitas naturezas, no fortalecimento e no

enfraquecimento do capital cultural desses sujeitos periféricos de ambiente latente de prosa. É como se o encantamento da rua proposto por Simas se revestisse nos atributos da *sensibilidade cultural* de Prysthon, e esse encontro pudesse acionar uma boniteza ante o terreno marcadamente hostil das grandes cidades. Nesse sentido, o exercício cinematográfico no uso das sonoridades e musicalidades nos filmes (a tristeza, o aprumo, o movimento alegre, a desatenção) são peças tanto do jogo narrativo como da elucidação do incremento do audiovisual autoral de um grupo autoral.

Tais obras parecem suscitar, nas entrelinhas desse aprumo musical e referencial, parte também do ressentimento de um povo. A reflexão moral de algumas personagens em *No coração do mundo*, por exemplo, adverte a temática da falta de objetivos e metas da população periférica e sua consequente necessidade de reinvenção de esperanças. Mas até ali também há uma cerimônia que prevê que o *vida loka*, a correria, da grande cidade possa se rumar a outras paragens. Essa parece ser também um pouco a epifania de Cristiano em *Arábia*, quando descobre sua “consciência de classe”, ou quando Juliana parte do automóvel em seu doce levantar-se autônomo ao final do filme *Temporada*.

Esses movimentos e essas apropriações são próximos dos recortes centrais do cinema de Marcelo Gomes, e de *Estou me guardando para quando o Carnaval chegar* em particular, e se mostram como grande metáfora em *No coração do mundo*, especialmente: quando se empreende uma concepção do que seria a *vida lazer*, termo utilizado e mobilizado pela personagem Patty, em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, outro filme de Marcelo Gomes. A aflição do canto distendido é utópica, no sentido estrito, mas se manifesta no acúmulo das lutas contra o ressentimento contemporâneo, consequência das questões aqui levantadas, como também fator decisivo para a compreensão de um saldo maior das demandas sociais e das etapas históricas do país destroçado de

final dos anos 2010, alinhavados por Kehl na definição do “ressentimento”, e resumidor também da prosa distópica:

O ressentimento, apesar de tom morno e conformista das lamentações que provoca, deve ser entendido como uma paixão. Mais especificamente, o ressentimento está entre aquelas que Espinosa chamou como paixões tristes. A raiz da palavra “paixão” nos remete ao sentido primordial da palavra páthos [...]. As paixões tristes, para Espinosa, são aquelas que diminuem a potência de agir do indivíduo (Kehl, 2019: 7).

Na avaliação de Kehl, o efeito desse “mal maior” parece dar conta de uma depressão contemporânea brasileira, que deve ser observada na constatação do canto epifânico transitado em meio a um tempo de caos. Parece ser essa visão um enredo próprio de uma espacialidade e de uma temporalidade engendradas pelas gestações dos encantamentos de mundo e das sensibilidades culturais. Assim, a argumentação sobre dado ressentimento oferece, com consistência, uma descrição sobre uma prosa redentora de país, uma ânsia de apresentação que possa ser auferida – e resumida – pela beleza e crueza das musicalidades, das canções populares, dos encantamentos do dia a dia de cada um de nós.

Referências

- BENTES, I. (2007). Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. Rio de Janeiro: *Revista Alceu*, vol. 8, n. 15, jul.-dez.
- COELHO, T. (2020). Filmes de comentário. São Paulo/Rio de Janeiro: *Revista Piauí*, n. 163, abr. 2020.
- CRARY, J. (2014). *24/7 – Capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Cosac Naify.
- DESBOIS, L. (2016). *A odisseia do cinema brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Dumans, J. & UCHOA, A. (Diretores). (2017). *Arábia*. Contagem: Filmes de Plástico/Brasil.

- DUNKER, C. (2017). *Reinvenção da intimidade: políticas do sofrimento cotidiano*. São Paulo: Ubu.
- EDUARDO, C. (2018). Continuidade expandida e o novo cinema autoral (2005-2016). In: RAMOS, F. P.; SCHVARZMAN, S. (orgs.). *Nova história do cinema brasileiro*. Vol. 2. São Paulo: Sesc.
- GOMES, M. (Diretor) (2019). *Estou me guardando para quando o carnaval chegar*. Brasil.
- GOMES, M. (2020). Entrevista (on-line). *Cinema e reflexão*. Instituto CPFL: Campinas/SP, ago. 2020. Disponível em: <https://www.facebook.com/cinemaereflexaocpfl/videos/813249782546054> [24.10. 2021]
- HAN, B.-C. (2019). *A salvação do belo*. Petrópolis: Vozes.
- KEHL, M. R. (2019). Ressentimento. In: *Revista Serrote*. São Paulo: Instituto Moreira Salles.
- MARTINS, M. & MARTINS, G. (Diretores). (2019). *No coração do mundo*. Contagem: Filmes de Plástico/Brasil.
- NICHOLS, B. (2005). A voz do documentário. In: RAMOS, F. P. (org.). *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narratividade ficcional*. Vol. 2. São Paulo: Senac.
- OLIVEIRA, A. N. (Diretor). (2018). *Temporada*. Contagem: Filmes de Plástico/Brasil.
- PELBART, P. P. (2019). *Ensaio do assombro*. São Paulo: n-1.
- PRYSTHON, A. (2014). Sensibilidades culturais urbanas. In: *Utopias da frivolidade*. Recife: Cesárea.
- SICILIANO, T. O., FIGUEIREDO, V. L. F. & MIRANDA, E. (2019). *O tempo subtraído: cotidiano e trabalho no cinema brasileiro do século XXI*. Porto Alegre: Anais. XXVIII Congresso da Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós).
- SANTOS, M. (2005). O retorno do território. *OSAL: Observatorio Social de América Latina*, nº 16. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/osal/osal16/D16Santos.pdf> [24.10.2021]

SANTOS, M. (2011). *Por uma outra globalização: do pensamento único á consciência universal*. (20^a. ed.). Rio de Janeiro/São Paulo: Record.

SERELLE, M. V. (2020) Narrativa sobre um poder afável: trabalho e racionalidade neoliberal em *Estou me guardando para quando o Carnaval chegar*. *Revista RuMoRes*, v. 14, n. 28, jan.-jun. 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/176573> [24.10.2021]

SIMAS, L. A. (2019). *O corpo encantado das ruas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

SOARES, R. L. & VICENTE, E. (2017). Não existe fronteira para a minha poesia. In: Almeida, R.; Beccari, M. (orgs). *Fluxos culturais: arte, educação, comunicação e mídias*. São Paulo: FEUSP. Disponível em: <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/172> [24.10.2021]