
A estética do banal no cinema brasileiro pós-retomada: uma pequena viagem à *Avenida Brasília Formosa*, de Gabriel Mascaro¹

Fernanda Salvo²

Resumo: Estudo sobre o modo como o cinema brasileiro pós-retomada vem construindo, a partir de novas formas estéticas, os espaços periféricos da sociedade. Busca-se evidenciar como uma parcela da produção nacional recente tem articulado os espaços de exclusão sociais, valendo-se de uma linguagem que privilegia o banal e os pormenores do cotidiano. Toma-se como objeto o filme *Avenida Brasília Formosa* (Gabriel Mascaro, 2010) para mostrar como sua narrativa constrói, no espaço fílmico, a região pobre do Recife. Breve retrospecto de como a “fisionomia do outro” foi articulada pelo cinema nacional nas últimas décadas. O pressuposto é: flagrar a alteridade já faz parte da tradição do cinema nacional, tendo em vista sua trajetória – nos últimos 50 anos – de focalizar as diferenças e contradições sociais.

Palavras-chave: cinema brasileiro; cotidiano; alteridade

Abstract: Study on how the recent Brazilian cinema has been building the underprivileged places of society based on new aesthetic ways. The objective is to show how a portion of it has recently articulated the areas of social exclusion using a language that focuses the ordinary and banal everyday life. The film “Avenida Brasília Formosa” (Gabriel Mascaro, 2010) was chosen to show how its narrative constructs the poor area of Recife in the filmic space. A brief review on how the other’s visage had been articulated by the national cinema in the past decades. Our assumption is that, in the last 50 years, catching the otherness is already part of the tradition of the Brazilian cinema, which has frequently focused the differences and social contradictions.

Keywords: Brazilian cinema; everyday life; otherness

A “fisionomia do outro” no filme de ficção brasileiro

No contexto sócio-histórico do início dos anos 1960, momento em que as artes se engajaram fortemente em produzir transformações no cenário social, dar a voz ao “outro” desconhecido tornou-se a questão por excelência do cinema nacional. Desse modo, o filme de ficção brasileiro alinhou-se ao espírito de seu tempo, voltando-se para os espaços de exclusão da sociedade. Portanto, a

¹ Trabalho apresentado ao XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, São Paulo / SP, 12 a 14 maio 2011.

² Doutoranda (PPGCOM/UFMG). Email: fernandasalvo@hotmail.com. Cv Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5803224869064285>

produção ficcional do período, ao exibir grande interesse pelas questões sociais e pelas classes populares, adquiriu fortemente uma fala totalizante –, articuladora das experiências de trabalho, pobreza e migração – com o objetivo último de focalizar as questões de classe e da nação. Logo, os filmes do período gravitaram em torno do nacional-popular e os movimentos prevaletentes de então, sobretudo o Cinema Novo, primaram por uma consciência nacional a construir, tendo sempre como pressuposto o horizonte de justiça social e libertação nacional. A encenação abrigou personagens que representavam o povo e, muitas vezes, as formas de consciência do oprimido (no questionamento de certa índole cordial e pacífica), colocando em jogo a discussão do país e da alteridade, bem como as formações sociais e as relações de poder. Como ressalta Ismail Xavier (2000), naquele momento o cinema promovia uma interligação entre “ser social, economia e caráter” – elementos permeados pela questão central da ideologia. Muitas das tramas retratavam representantes de classe (o “outro de classe”) ou de projetos históricos, como camponeses e proletários.

No mesmo sentido, o cinema de ficção realizado no Brasil a partir dos anos 60 instaurou uma nova linguagem ao se contrapor às convenções naturalistas do cinema dominante e de estúdio, que privilegiavam as formas mais comerciais sedimentadas por Hollywood – projeto que, no Brasil, havia sido alimentado nos anos 1950 pela busca de um cinema industrial encampada pela Vera Cruz, quando os filmes nacionais articulavam os códigos narrativos difundidos por Hollywood, ao mesmo tempo que abrigavam tônicas da cultura nacional. Foi justamente a esse modelo que os representantes do Cinema Novo se interpuseram, difundindo um projeto político e ideológico que, no plano estético, primou pelo choque e pela violência simbólica das imagens, com o objetivo de tirar o espectador de sua zona de conforto, confrontando-o com a realidade; ao mesmo tempo os cinemanovistas buscavam ultrapassar o subdesenvolvimento dos países periféricos, propondo a descolonização das imagens em movimento. Sendo assim, a completa renovação formal proposta pelo Cinema Novo lançou mão de elementos tais como a utilização de atores não profissionais, a exploração da luz estourada, o uso da câmera na mão, da fotografia contrastada e das narrativas não lineares, de modo a recusar o padrão dos grandes estúdios e afirmar a expressividade e a subjetividade dos autores.

Esse “ideário se traduziu na estética da fome, em que a escassez de recursos se transformou em força expressiva e o cinema encontrou a linguagem capaz de elaborar com força dramática os seus temas sociais” (XAVIER, 2001, pág. 27). Com essas propostas estéticas e ideológicas, os realizadores do Cinema Novo visavam promover um processo de desalienação; por isso mesmo, os jovens cineastas se sentiam como “portadores de um mandato”, como já observou Ismail Xavier. No entanto, um novo contexto histórico se faria sentir pouco depois, com as mudanças políticas advindas do golpe militar de 1964, e ganhariam corpo as discussões sobre os imperativos do mercado. Esse período prenunciou uma nova fase do Cinema Novo, marcada pela aparição de produções que se posicionaram frente ao golpe militar, sendo notório que tais filmes, ao mesmo tempo que refletiram sobre o fracasso do projeto revolucionário, discutiram sobre a ilusão da proximidade dos intelectuais em relação às classes populares.

A partir de então, tornou-se patente o esvaziamento do movimento cinemanovista, já que os realizadores passaram a contestar a “tese do mandato”, pontuando suas próprias contradições e denunciando o fracasso da utopia que esteve no cerne da primeira fase do Cinema Novo. Os filmes realizados já no fim dos anos 60 foram marcados pela negação da vocação revolucionária e da arte político-pedagógica e engajada que se produzira até então. Daquele momento em diante, os filmes apresentariam uma forte atitude de agressão ao espectador, em narrativas permeadas por diversas colagens *pop* que, em última análise, denunciavam a perda da inocência dos cineastas diante do avanço irrefutável da sociedade de consumo (XAVIER, 2001). Esse novo impulso cinematográfico brasileiro ficou conhecido como Cinema Marginal, cujas maiores características foram o diálogo irônico com as linguagens contidas na cultura de massas, bem como a busca de referências na antropofagia modernista dos anos 20 – o que propiciou a “deglutição” de objetos estéticos que geraram narrativas fragmentadas e repletas de citações em filmes que primavam pelo feio, pelo debochado e o desarmônico, evitando a reflexão existencial e os temas áridos que marcaram a produção do Cinema Novo. Ao abrir mão do “mandato popular”, os diretores do Cinema Marginal enfatizaram a experiência dos vencidos e a degradação dos personagens – bandidos, marginais, prostitutas – em produções precárias, de baixo orçamento e que cobiçavam o grande público (embora colidissem com ele e a censura, justamente pela agressividade de seu conteúdo), ao exibir forte apelo sexual e muitos cacoetes dos filmes de aventura e ação. Por tudo isso, tornou-se factível que o Cinema Marginal abandonasse definitivamente a busca pelo rosto do “outro”, nos termos colocados pelo Cinema Novo, para se irmanar a outras correntes da arte moderna brasileira – como a Tropicália – que, naquele momento, denunciavam a morte dos sujeitos históricos clássicos, como “a do proletariado no seio da cultura de massas e das nações no seio da globalização” (XAVIER, 2001, pág. 31). O Cinema Marginal convocou, à sua maneira, um profícuo diálogo com os territórios de exclusão social, fazendo ascender às telas personagens que corporificavam um sentido lírico-anárquico de marginalidade.

Ao mesmo tempo, observa-se que a negação das classes populares como propulsoras de soluções coletivas e revolucionárias foi ganhando força no cinema nacional com o avanço da modernização e da gradativa industrialização da produção cultural no Brasil. Desse modo, o cinema de ficção brasileiro iria aderir, em meados dos anos 1970, a um franco diálogo com o mercado, de maneira que a visão utópica relativa ao povo foi ficando cada vez mais distante.

De fato, um novo investimento nas temáticas sociais – enfatizando a pobreza e o cotidiano de marginalizados e excluídos – somente retornaria com força nos anos 1990, com o advento do cinema da *Retomada*³ – mas agora numa postura bastante diferenciada daquela observada durante o Cinema Novo. Como já afirmaram diversos estudiosos, há em boa parte da produção fílmica

³ “Convencionou-se chamar de *retomada* a produção de cinema brasileiro a partir de meados dos anos 90 (de longa-metragem em particular), que recobrou fôlego em função do estímulo à produção propiciado pelas leis de incentivo que entraram em vigor naquele período” (LINS e MESQUITA, 2008, p. 11).

dos anos 1990 recorrências e distanciamentos em relação ao cinema dos anos 1960, sendo que as continuidades situam-se, sobretudo, na escolha dos mesmos espaços emblemáticos de reflexão, como o sertão e a favela. “Ao mesmo tempo, alega-se que o cinema recente não teria sido capaz de realizar aprofundamentos ideológicos e políticos sobre os espaços sociais que focaliza, separando-se, desse modo, de forma radical dos ideais que estiveram na base do Cinema Novo” (SALVO, 2009, p. 56). Isso porque é fundamental levar em conta que, na retomada, o diálogo estabelecido com o passado se deu numa chave sócio-histórica e política absolutamente diferenciada daquela observada nos anos 1960.

Como é sabido, no início dos anos 1990 o mundo presenciava a derrocada dos ideais de progresso da modernidade e o fim das utopias que permearam seu projeto histórico. Além disso, a economia se globalizou num ritmo acelerado e o capitalismo tardio entrava em sua fase mais exacerbada – o que significa dizer que o mercado se tornava, cada vez mais, o orientador de todos os aspectos da vida social, incluindo a cultura. Na América Latina, os diversos países tentavam se alinhar à nova ordem econômica mundial, adotando políticas neoliberais, num contexto em que as desigualdades se avolumavam. O cinema da retomada apressou-se em examinar esses impasses ao discutir o perfil dramático da experiência social brasileira, tematizando seus territórios de pobreza. Assim, após se reerguer do golpe recebido com a extinção da Embrafilme (no início dos anos 90, pelo governo Collor de Mello), o cinema nacional se valeu das leis de incentivo para retomar a produção que, não por acaso, naquele conturbado período, passaria novamente a inventariar a experiência do “outro”, voltando-se para os espaços de exclusão da sociedade, como o sertão, a favela e as periferias que cercam as grandes cidades. Por outro lado, ao atuar em sintonia com o novo contexto histórico, os cineastas contemporâneos privilegiaram o flerte com as narrativas de mercado, investindo no grande espetáculo e incorporando seus filmes a gêneros tradicionais, nos quais a forma naturalista e o bom acabamento técnico ofereceram o tom predominante.

A produção contemporânea se irmanou “a correntes do cinema moderno, pós-moderno e comercial mundial, tornando-se beneficiária e contribuinte de uma nova estética cinematográfica transnacional” (NAGIB, 2006, p. 17). Essa é, portanto, a distinção crucial estabelecida pelos diversos teóricos quando o assunto são as pontes possíveis entre o cinema brasileiro contemporâneo e o cinema moderno realizado no país: na retomada, se as ambientações dos anos 1960 foram revisitadas, já não se destacou aquele perfil engajado, peculiar aos realizadores do passado, que buscavam estabelecer rupturas com os esquemas de mercado, denunciando os processos de colonização cultural.

Cinema brasileiro pós-retomada: as margens e a poética do cotidiano

É a partir de meados dos anos 2000, no cinema que chamaremos de pós-retomada⁴, que se observa um certo tensionamento na maneira de representar a alteridade no filme de ficção brasileiro. Somente para estabelecer um contraponto, se lançarmos um olhar panorâmico à produção do cinema realizado no Brasil durante os anos 1990, poderemos afirmar que predominou um certo sufocamento da alteridade na encenação. Isso porque muitos filmes apresentaram personagens um tanto esquemáticas, o que funcionou para a reprodução de muitos estereótipos, em significações unívocas e pouco arejadas. Na maioria dos casos, o outro apanhado em cena foi submetido à experiência de extrema pobreza em cenários depauperados, outras vezes flagrado sob forte impacto da violência (sobretudo nos filmes que focalizaram as demarcações simbólicas do espaço urbano – como na produção sobre favela –, ou nos filmes que buscaram evidenciar as condições carcerárias do país). Além disso, a denúncia sistemática da falência das instituições do Estado acabou por dar conta de uma sociedade cindida e ressentida, sem que a narrativa se detivesse na busca de reflexões sobre as condições estruturais que são fundadoras dessa mesma sociedade⁵.

Já de meados dos anos 2000 em diante, alguns títulos apontaram para novas possibilidades no cinema de ficção brasileiro, ao proporem narrativas que primaram por algo que podemos denominar de estética do comum ou do banal, dando a ver a vida ordinária dos personagens. Se o periférico e as margens continuaram a ser o tema instigante para grande parte dos cineastas, algo de novo parece ter se descortinado em seu horizonte. Estamos pensando numa parcela da produção nacional⁶ que, nos últimos anos, tem apanhado o universo

⁴ Como escreveu Ismail Xavier no prefácio do livro *Cinema de Novo, balanço crítico da retomada*, de Zanin Oricchio (2003), os dados daquele ano já apontavam para o encerramento do renascimento vivenciado pelo cinema brasileiro nos anos 90. No mesmo livro, Oricchio destacou o filme *Cidade Deus* (2002) como um “divisor de águas”, espécie de catalisador de uma tendência que se desenhou ao longo da década. Daquele momento em diante, já se poderia considerar a retomada por encerrada, e o movimento seguinte seria de expectativa quanto à experiência futura do cinema nacional.

⁵ Em dois pensamentos importantes para a compreensão do cinema que se desenhou na década de 90, pode-se mensurar como forma e conteúdo entraram em jogo na constituição desse estado de coisas. Trata-se, num dos casos, da tendência observada pelo teórico Ismail Xavier de que a produção do período privilegiou a realização de roteiros alinhados ao cinema industrial e a uma psicologia mais clássica, o que reiterou na encenação a presença de “figuras do ressentimento”, corporificadas em personagens obcecadas pelo passado e envolvidas em projetos de traição e vingança. Já a teórica Ivana Bentes cunhou a expressão “cosmética da fome” para denunciar a folclorização do sertão e da favela no cinema da retomada, em filmes que trataram de temas locais, mas privilegiaram uma estética transnacional.

⁶ De modo talvez excessivamente geral podemos apontar como alguns exemplares dessa nova safra filmes como *O céu de Suely* (Karim Ainouz, 2006), *Chega de saudade* (Laís Bodanzky, 2008), *Casa de Alice* (Chico Teixeira, 2007), *Não por acaso* (Phillippe

do outro sob uma nova perspectiva, que, inclusive, atua na linha oposta àquela do grande espetáculo que firmou a estética dos primeiros anos da retomada. São filmes que se voltam para o homem comum, para o ordinário, para o diminuto, mas articulando esses elementos de modo a criar uma espécie de poética do detalhe e do cotidiano. De certa maneira, esses filmes nos convocam a refletir sobre a potência das imagens do banal como oposição à lógica espetacular, de modo que o “tudo mostrar” e a rapidez da montagem acabaram cedendo a uma dimensão de maior recolhimento. Esse gesto se traduziu na maneira de capturar aquilo que se desvanece diante de nós – aquilo que faz parte da vida comum de todos os dias e, de tão banal, passa despercebido.

Ao privilegiar o cotidiano e os detalhes da vida comum, essa nova safra de filmes certamente propôs um tratamento mais delicado para a figuração do outro, capturando as diferenças em seus pormenores: nas feiras de subúrbio, nos conjuntos habitacionais, nos salões de manicure, nos ônibus lotados – mas esses espaços aqui apanhados por câmeras menos nervosas, por tempos mais distendidos, por durações que convocam à introspecção. Podemos falar até mesmo de uma espécie de fenomenologia que produz uma compreensão do cotidiano focalizado. O espaço sócio-geográfico da periferia/margem/subúrbio apresenta-se com a abertura das casas de família, com as músicas tecnobrega e com a exposição dos gostos do povo – como a comida, os hábitos, a linguagem –, ou seja, a partir dos modos de viver compartilhados nesse universo popular. Assim, a busca nesses filmes parece ser por fugir do excepcional, ou melhor, capturar o excepcional que há na vida comum, buscando muito mais encontrar situações, rostos, gestos habituais, universos particulares dos personagens. Os acontecimentos em tais filmes têm a ver com os afetos, intensidades, êxitos ou fracassos dos sujeitos – mas tudo dentro de uma forma minimalista, sem grande espetacularização. São filmes que, ao esquadriharem o espaço/lugar de homens e mulheres comuns, flagrados em suas vidas cotidianas, esquadriham, ao mesmo tempo, seus projetos subjetivos, jogando peso sobre a experiência. Em muitos filmes “isso significa colocar o tempo subjetivo, o tempo do sujeito, como o próprio objeto do cinema. A ação *é e não é senão* o tempo que passa a fomentar a ação: situação antípoda à dos chamados filmes de ação, em que a regra é centrar tudo na passagem ao ato” (COMOLLI, 2008, p. 191).

No cinema de que estamos falando, as narrativas não se encaminham para um “grande final”. Não há, no fim, uma vitória do oprimido, não há redenção moral, assim como não há tentativa explicativa para questões políticas ou sociais – apesar dos universos e espaços criados na encenação também exporem pobreza e precariedade material, como na ficção brasileira dos anos 1960. Parece que agora a vida comum, o “fazer cotidiano” o “estar no mundo” é que são os fatores importantes para possíveis modificações no curso da vida dos personagens. Não há mais critérios coletivos para se explicar as individualidades.

No cinema dos anos 1960, por exemplo, as ações paradigmáticas se desenvolviam em torno de atores sociais (o outro de classe); agora, elas se

Barcinski, 2007), *No meu lugar* (Eduardo Valente, 2009) e *Avenida Brasília Formosa* (Gabriel Mascaro, 2010).

desenvolvem mesmo em torno da vida ordinária, do sujeito qualquer. É nesse sentido que o cinema de que estamos falando parece dialogar, de algum modo, com a renovação temática que a sociologia da cultura e os estudos culturais propuseram nas últimas décadas. Beatriz Sarlo (2007) afirma que, há décadas, o olhar de cientistas sociais e historiadores se voltou para as manifestações que, de certa forma, apresentavam uma negação às imposições do poder simbólico, como a bruxaria, a loucura, as festas, entre outros. No entanto, pontua a autora, em dado momento, percebeu-se que os sujeitos “normais” também operavam pequenas negações aos percursos sociais preestabelecidos, negociando ou transgredindo as regras para conquistar um ganho que não era político ou ideológico, mas cultural. Assim, Sarlo lembra Michel de Certeau e sua etnografia social, que mostrou como os sujeitos comuns criam táticas cotidianas, subvertendo, desse modo, muitas imposições do poder instituído, bem como criando espaços de auto-afirmação. Portanto, a autora enfatiza que esses “novos sujeitos” revelam rebeldia e princípios de conservação da identidade, “que modificam sem espalhafato suas condições de vida, cujas práticas são mais independentes do que pensaram as teorias da ideologia, da hegemonia e das condições materiais, inspiradas nos distintos marxismos” (SARLO, 2007, p. 16).

Esse entendimento contribui para pensarmos na maneira com que alguns filmes nacionais pós-retomada têm se posicionado diante do sujeito, pois parece que um novo ângulo de observação sobre o eixo centro-periferia tem feito parte de suas narrativas, a partir de metáforas da vida comum, das metáforas do tempo que passa. Parece que é possível dizer que a focalização dos espaços de exclusão e do outro no cinema brasileiro já não pode abrir mão de uma nova estética, tendo em vista os processos históricos, em que não há mais um horizonte utópico de revolução, num contexto em que os projetos coletivos não são mais capazes de explicar as singularidades, as individualidades. Portanto, o cinema se volta agora para o outro, mas buscando apreender o que ele possui de inventivo, de original, de próprio, na tentativa de capturar muito mais os projetos subjetivos – abandonando a tradição de explicar o sujeito em função de suas condições materiais de existência – e buscando compreender o cotidiano como lugar de afirmação dessas singularidades. O teórico Denílson Lopes já escreveu sobre o retorno do belo e do sublime que existem no enquadramento dos personagens comuns, do pequeno, do banal, acentuando a força aí existente:

À medida que cada vez mais o grandioso, o monumental, pode ser associado à arte dos vencedores, de impérios autoritários, da arte nazista, do Realismo Socialista aos épicos hollywoodianos, é justamente no cotidiano, no detalhe, no incidente, no menor, que residirá o espaço da resistência, da diferença (LOPES, 2007, p. 40).

Por outro lado, podemos afirmar que essa nova visada do cinema pós-retomada, além de privilegiar um novo foco de abordagem, centrado na vida comum, incidiu de maneira decisiva sobre a estética dos filmes. É como se, na forma, tais narrativas articulassem as questões conceituais de que pretendem tratar. Por isso mesmo, seu tempo é distendido, há muitas pausas e planos gerais duradouros, ao mesmo tempo, a montagem perde a agilidade tão comum aos filmes contemporâneos mais comerciais e o ritmo se torna bastante

peculiar. Ganham relevância os *close-ups* que capturam rostos e expressões, dando conta de sentimentos e afetos. Também se sente a maior presença de locações reais, com boa parte da figuração sendo composta pelas feições de gente do povo. Isso confere um tom documental a muitas cenas, que flagram a vida urbana, no subúrbio e nas periferias. O trabalho da câmera registra movimentos mais raros, e mesmo quando ela se move, essa ação é concisa e lacônica. Novamente afirmamos que estamos diante de uma filmografia que parece recusar as fórmulas de maior impacto, que visam o grande público.

Diante desses primeiros apontamentos é que realizaremos, na seção seguinte, uma leitura do filme *Avenida Brasília Formosa* (Gabriel Mascaro, 2010), buscando investigar como a narrativa constrói, dentro do espaço fílmico, a região pobre de Brasília Teimosa. O que conduzirá nosso olhar sobre o filme de Mascaro será, portanto, a maneira como, na forma, o filme articula o espaço periférico de Brasília Teimosa, a partir dos próprios recursos expressivos do cinema. O objetivo é perseguir a questão que levantamos deste o início neste artigo: como alguns filmes da pós-retomada têm se ocupado em apresentar as margens e articular as imagens do outro, valendo-se de uma estética que privilegia o diminuto, o menor, buscando dar conta da alteridade que habita a encenação.

De Brasília Teimosa à “*Brasília Formosa*”, de Gabriel Mascaro

No filme *Avenida Brasília Formosa*, as imagens nos deixam a meio caminho entre o documentário e a ficção. Certamente, estamos diante de registros documentais, pois a narrativa acompanha a vida de alguns moradores do bairro Brasília Teimosa em sua rotina diária. Porém, os rastros ficcionais emergem à medida em que somos colocados diante de não-atores representando a si mesmos em suas vidas cotidianas: Pirambu, um pescador; Fábio, que é garçom, *videomaker* amador e dançarino; Débora, uma manicure que sonha em entrar para o *Big Brother Brasil* e Cauã, uma criança que simplesmente brinca enquanto o tempo passa. No geral, toda a encenação acontecerá em torno da experiência desses personagens no espaço de Brasília Teimosa⁷. Essa é uma região pobre situada à beira-mar na periferia de Recife, que foi ocupada por pescadores nos anos 60, mas que recentemente foi submetida a um projeto de urbanização do governo. E, embora as situações que envolvam os personagens tenham grande peso no filme de Mascaro, o espaço de Brasília Teimosa é o que parece estar em jogo na encenação, pois ao mesmo

⁷ Adiantamos que não aprofundaremos aqui a discussão relativa às fronteiras entre ficção e documentário, levando em conta, sobretudo, o pensamento de Jacques Aumont, para quem todo filme é um filme de ficção: “O característico do filme de ficção é representar algo de imaginário, uma história. Se decompusermos o processo, perceberemos que o filme de ficção consiste em uma dupla representação: o cenário e os atores representam uma situação, que é a ficção, a história contada, e o próprio filme representa, na forma de imagens justapostas, essa primeira representação. O filme de ficção é, portanto, duas vezes irreal: irreal pelo que representa (a ficção) e pelo modo como representa (imagens de objetos ou de atores)” (AUMONT, 1995, p. 100).

tempo em que uma realidade dura é retratada, a narrativa cria com grande delicadeza as ambientações.

Um dos maiores exemplos dessa afirmativa está na maneira como são articulados os contrastes existentes entre a Recife rica, com suas edificações luxuosas e impositivas, e aquela Recife das habitações improvisadas, dos “puxadinhos” que compõem a Brasília Teimosa. Contudo, Mascaro propõe uma exposição de diferenças de modo quase metafórico. Não há uma relação imediata de confronto entre esses espaços demarcados. Ao contrário, em *Brasília Formosa*, os polos de riqueza e pobreza estão um diante do outro, eles se encaram. E se as diferenças irrefutáveis aparecem, elas são apanhadas de maneira sutil, o que, de certo modo, aumenta a potência simbólica dessas imagens. Um dos momentos no filme que melhor revela tal sutileza é quando o pescador Pirambu sai em sua pequena embarcação mar adentro para mais um dia de pesca, de trabalho duro. No rádio, uma música algo nostálgica que fala de abandono amoroso embala a cena. Então a câmera focaliza a imensidão do mar, enquanto o pequeno barco ganha distância. Ao fundo, o que vemos são prédios e as duas imensas torres habitacionais erguidas na parte aburguesada da cidade. Enquanto o pequeno barco se afasta, as edificações vão ganhando relevância, ficando mais próximas de nós, numa espécie de jogo de assimetrias. Esse plano é demorado, assume uma duração distendida. Temos tempo de pensar sobre o que vemos. É assim que o filme de Mascaro endereça sua denúncia sobre a desigualdade social e a falta de planejamento urbano na cidade de Recife.

Mas o espaço de *Brasília Formosa* é também apresentado como lugar da vida comum, de múltiplos acontecimentos. Já na primeira sequência do filme, uma câmera imóvel focaliza as casas construídas em tijolo, sem acabamento: vemos fios atravessados, a arquitetura irregular, a caixa d’água e antenas expostas, uma janela entreaberta. Somente isso. Contudo, é o trabalho de imagem, combinado ao tratamento do som, que confere ao quadro uma ambiência particular. Esse enquadramento é demorado, dura quase um minuto, mas enquanto só podemos ver as paredes de tijolos, os ruídos locais enchem a cena. Não sabemos de onde os barulhos vêm exatamente; na verdade, eles denunciam a presença de um fora de campo onde parte da vida de *Brasília Formosa* parece acontecer. Há um mundo lá fora, um espaço exterior à tela, onde uma estação de rádio toca um tecnobrega, há crianças brincando, vozes de mulheres conversando, barulho de carros em movimento, outra música no rádio. Ao longo do filme, observaremos como os ruídos ambientes servirão para construir unidades de espaço-tempo diversificadas, sendo que, quase sempre, uma unidade de espaço-tempo nos será oferecida pelas bordas do quadro, enquanto a sonoridade denunciará a presença virtual de um espaço não capturado pelo enquadramento. Em *Brasília Formosa*, o som desponta como prática significativa, criando espacializações carregadas de afeto, pois dão conta da “fala” e do sotaque locais, por meio das músicas populares nordestinas e do burburinho das ruas. A narrativa parece apontar para a diversidade e multiplicidade da vida comum, ao mesmo tempo em que pretende fugir da *mise en scène* clássica, em que a sincronização entre imagem e som visam produzir uma unidade, escondendo a heterogeneidade do material fílmico. A cena que introduz o pescador Pirambu na narrativa é carregada dos elementos que

acabamos de descrever. O que vemos em primeiro plano são as mãos habilidosas do personagem ajeitando a rede de pesca. No quadro estão presentes apenas partes do seu corpo: os braços musculosos, seu perfil, o suor da testa, seus dentes mal cuidados. E antes que a câmera se abra para um plano geral, no qual descobriremos que Pirambu está no pátio do conjunto habitacional onde vive, ouvimos um diálogo prosaico entre vizinhos, latidos de cachorro e a música de um carro de som que logo anunciará a reunião da associação dos moradores do condomínio – dados que reforçam a presença do espaço que se estende para fora do campo de visão.

A opção pelo primeiro plano para apresentar Pirambu também atua no mesmo sentido. “O primeiro plano de um rosto ou qualquer outro detalhe implica na admissão da presença virtual do corpo. De modo mais geral, pode-se dizer que o espaço visado tende a sugerir sua própria extensão para fora dos limites do quadro” (XAVIER, 1977, p. 13). Por outro lado, ressaltamos a expressividade que a imagem adquire a partir do uso dos primeiros planos. Esse recurso será acionado em diversos pontos da narrativa, conotando a maneira acolhedora com que a encenação pretende tratar as singularidades, as subjetividades. Isso porque, em muitos momentos, é o primeiro plano (não necessariamente dos rostos) que oferece alguma informação importante sobre os personagens – como a inocência nos olhos do pequeno Cauã – ou a fé de Fábio, que é apanhado num dos trechos do filme ensaiando a coreografia que irá apresentar no culto religioso que frequenta. No caso, são os primeiros planos que dão conta de seu corpo que rodopia e se entrega, as mãos voltadas para o alto, em certo êxtase, ao som da música gospel. Essa escolha estética de aproximação dos personagens é reforçada ao longo da narrativa todas as vezes em que a câmera registra o cotidiano e as conversas banais – o que, em última instância, revela um enredo que prima pela ausência de intrigas ou de grandes ações.

Em *Brasília Formosa* a opção parece ser mesmo por uma escritura que denuncia tempos mortos, distendidos, dando a ver a duração contida nas ações corriqueiras. Temos a certeza disso quando acompanhamos Débora na cozinha de sua casa descascando um abacaxi e a tomada se demora – talvez o único movimento no campo sendo o das mãos da personagem –, ou, ainda, quando presenciamos Fábio lavando, demoradamente, as panelas empilhadas na cozinha do restaurante onde trabalha. Nessa sequência, somente a elipse aponta a passagem do tempo, quando, depois de um corte, percebemos que as panelas já estão limpas e ele agora varre o chão. De fato, nota-se nesses exemplos uma câmera que observa, rumina, se detém. Colocada num ponto fixo, a câmera apenas registra os instantes quaisquer: roupas dependuradas nos varais ou nas janelas das casas, populares apanhados em suas atividades diárias, alguns deles tomando ar na porta das moradias, crianças brincando na rua, garotos jogando pelada na beirada da praia, pessoas transitando nas ruas estreitas e dançando nos forrós, os ônibus trafegando na avenida que leva ao mar. Esses instantes capturados como que ao acaso, no meio do dia ou da noite, sempre embalados pela música popular que serve de trilha sonora ao filme, vão compondo um painel de rara beleza. Parece que nada além desses detalhes e pormenores precisa ser dito ou mostrado. No dizer de Gilles Deleuze, às vezes “é preciso

fazer buracos, introduzir vazios e espaços em branco, rarefazer a imagem, suprimir dela muitas coisas que foram acrescentadas para nos fazer crer que víamos tudo. É preciso dividir ou esvaziar para encontrar o inteiro” (DELEUZE, 2005, p. 32). Por isso mesmo, vai se tornando evidente com o desenrolar da narrativa que, no fundo, as imagens apenas pretendem apreender os corpos e espaços no que eles contêm de singular, de próprio. As tomadas resistem e duram ao aparecimento e ao desaparecimento dos personagens:

Esses homens e mulheres que nós filmamos, que nessa relação aceitaram entrar, nela irão interferir e para ela transferir, com sua singularidade, tudo que trazem consigo de determinação e dificuldades, de gravidade e de graça, de sombra – que com eles não será reduzida – tudo que a experiência de vida deles terá modelado... (COMOLLI, 2008, p. 176).

É preciso frisar que, em alguns momentos do filme, a câmera se move para acompanhar as longas caminhadas de Débora e Fábio pelas ruas de Brasília Teimosa. Normalmente, o que vemos é o trajeto que eles fazem da casa para o trabalho ou vice-versa. Aqui é interessante notar como a câmera que os acompanha vai nos colocando cada vez mais em contato com a rotina da comunidade, com o espaço da rua. Por outro lado, há também a abertura no filme para o espaço das casas de família, e essas cenas são cobertas de afeto, já que nesse caso entramos em contato com a intimidade doméstica, como quando presenciamos a cumplicidade de Pirambu e Dalvinha, sua mulher, almoçando juntos na cozinha simples do apartamento onde vivem. Do mesmo modo, as brincadeiras silenciosas do menino Cauã são apanhadas por uma câmera sempre baixa, que captura o universo infantil. Quase sempre brincando no chão ou debaixo da mesa, Cauã marca o ponto de vista do qual o ambiente nos é mostrado, portanto, acompanhamos pés e pernas de adultos a movimentarem-se e podemos ouvir seus diálogos – mas sequer vemos seu corpo por inteiro ou seu rosto –, enquanto o menino, distraído, continua a brincar.

Na composição das ambiências de *Brasília Formosa*, o espaço da casa é bastante representativo, pois se apresenta como o lugar do aconchego, do descanso, dos pequenos prazeres, mas também das contingências e dos afazeres, levando-nos a entrar em contato, ainda mais, com o banal tão perseguido pelo filme. Não por acaso, entre os momentos mais ternos da narrativa, assistimos à festa de aniversário de Cauã, justamente em sua casa, onde bolo, doces, balões e a algazarra das crianças compõem o quadro de alegria e confraternização. É na sala de sua casa que Débora, extasiada, exhibe às amigas o vídeo em que figura como modelo para enviar ao *Big Brother Brasil*.

A partir dos comentários realizados até aqui, podemos afirmar que as significações criadas em *Brasília Formosa* são bastante abertas, tendo em vista que não entramos em contato com um único espaço, há diferenças entre os ambientes criados na cena fílmica: o da rua, o da casa. Assim como se nota a diferença entre os universos subjetivos focalizados: o do pescador proletário que vive no conjunto habitacional, uma criança que frequenta a escola, a manicure que quer ir para a TV e o garçom e *videomaker* amador que se dedica ao trabalho e à religiosidade. Mostrar universos de personagens tão díspares já é uma maneira de estabelecer diferenças dentro da própria narrativa. Além disso,

no cotidiano deles, nenhum dia é igual ao outro. Conhecemos suas diversas atividades, suas andanças, suas intensidades e ócio. Num dos momentos que explora com maior delicadeza a subjetividade no filme, vemos Pirambu na escuridão em seu barco, junto de outros pescadores. Eles riem e conversam. O rádio toca uma canção e Pirambu canta junto: “*Moça bonita eu estou na solidão, moça bonita cuida do meu coração...*” O que o quadro mostra são apenas nuances de seu rosto. Há a luz do sinalizador do barco e as luzes da cidade que piscam ao longe. No mais, tudo é escuridão. Mas quando a noite se vai e a pesca já terminou, é um Pirambu resoluto que se encaminha para casa, passa na venda para comprar mantimentos e discute sobre trabalho ao telefone público. É nesse sentido que há mudança. Há passagem. E aqui é que o tempo atua. O tempo do cotidiano.

Obviamente, esse tempo metafórico do cotidiano ganha acento e materialidade no filme a partir da duração conferida pela montagem a cada tomada. Portanto, enquanto os espaços de *Brasília Formosa* são construídos – dando a ver diferentes lugares e variações na vida dos personagens – percebe-se que essas ambientações e momentos subjetivos receberam a atenção especial do tempo conferido à narrativa. Até porque o laconismo de algumas cenas, a maneira como a imagem se deteve nos detalhes – o que, em última instância, atribuiu sutileza e delicadeza aos planos – esteve estreitamente ligada à duração da imagem. Uma duração que permitiu que o banal contido na vida comum não se desvanecesse rapidamente diante de nós. Como afirma Ismail Xavier sobre a dimensão temporal:

Mesmo num filme constituído de um único plano fixo e contínuo (...) a dimensão temporal define um novo sentido para as bordas do quadro, não mais simplesmente limites de uma composição, mas ponto de tensão originário de transformações na configuração dada (XAVIER, 1977, p. 15).

Isso porque, num filme, a imagem não é independente do tempo, ela define-se por certa duração. Como nota Noel Burch (1992), o espaço e o tempo num filme se articulam de maneira dialética:

Do ponto de vista formal um filme é uma sucessão de pedaços de tempo e de pedaços de espaço. A decupagem é então a resultante, a convergência de um corte no espaço (ou melhor, de uma sequência de cortes), executado no momento da filmagem, e de uma decupagem no tempo, entrevista em parte na filmagem, mas arrematada apenas na montagem. É através desta noção dialética que se pode definir (e, portanto, analisar) a feitura própria de um filme, seu resultado essencial (BURCH, 1992, p. 24).

Percebe-se como os “pedaços de espaço” (elementos apresentados na superfície do quadro), que viemos descrevendo na constituição do filme *Brasília Formosa* estiveram, inevitavelmente, ligados a uma noção temporal. Como notam Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2006), na narrativa, o conteúdo e os recursos expressivos (imagens, sons, ruídos, etc.) se imiscuem para que haja a produção de sentido. Desse ponto de vista, a ligação entre tempo da história, enredo e personagem se mostrou bastante estreita, uma incidindo sobre a outra, criando um ritmo e uma ideia e pontuando a presença de uma estética que

permeou toda a narrativa. Como já notamos, uma estética que se mostrou diminuta e lacônica, mas ao mesmo tempo intensa e poderosa.

Referências

- AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. 5ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2007.
- BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. São Paulo, Perspectiva, 1992.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2008.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo. Brasiliense, 2005.
- LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.
- LOPES, Denilson. *A delicadeza: estética, experiência e paisagens*. Editora.UnB, 2007.
- NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de Novo. Um balanço crítico da retomada*. São Paulo, Liberdade, 2003.
- SALVO, Fernanda. *A questão do sujeito contemporâneo no cinema brasileiro: uma crítica cultural dos filmes de Beto Brant*. 2009. 127f. (Dissertação) – Universidade Federal de Minas Gerais.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. 4ª ed. Campinas, São Paulo: Papirus, 2006.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- _____. *O cinema brasileiro dos anos 90*. In: Praga – estudos marxistas. São Paulo, n 9, p. 97-138, junho 2000.
- _____. *O Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.