



**Engajamentos estéticos no novo cinema brasileiro:
o ordinário e o singular em *O céu sobre os ombros*¹**

FERNANDA SALVO²

Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Campo Grande - MS

RESUMO

Neste artigo refletiremos sobre alguns aspectos que nos parecem relevantes para discutir o modo como vem se constituindo a figuração da alteridade no cinema brasileiro atual, a partir do olhar que lançamos ao filme *O Céu sobre os Ombros* (Sérgio Borges, 2010). De certa maneira, o filme aborda universos comuns à tradição do cinema brasileiro, sobretudo por contar a estória ordinária de três moradores da periferia de uma grande cidade. Contudo, o intuito do artigo não é o de realizar uma reflexão comparativa entre os dois momentos do cinema nacional, mas, antes, identificar algumas pistas que nos auxiliem a pensar em estratégias e recursos expressivos que os cineastas do presente vêm acionando para lidar com a complexa questão da alteridade - essa que tem sido uma das mais fortes indagações do cinema que se fez no Brasil ao longo dos últimos 50 anos.

PALAVRAS-CHAVE

Cinema brasileiro, alteridade, cotidiano, vida ordinária, singularidade.

1. O encontro entre o cinema e a vida

O céu sobre os ombros retoma elementos da tradição que se iniciou com o Cinema Novo, exatamente por eleger como foco de atenção os cenários desprivilegiados da cidade, mas é por tomar o cotidiano dos personagens como ponto de vista que o filme se torna potente, ao revelar falares, hábitos, afetos e modos de compartilhamento dos sujeitos da cena, cifrando a singularidade de suas formas de vida. Sem se prender aos grandes “tipos” que fizeram história em nosso cinema: o operário, o camponês, o favelado ou o outro de classe, o filme se concentra nas formas comuns do viver, revestindo a vida sem qualidades de forte interesse estético e tornando-se importante

¹ Trabalho apresentado ao DT 4 – Comunicação Audiovisual do XVII de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste, realizado de 4 a 6 de junho de 2015.

² Professora Adjunta do Curso de Jornalismo da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS). Email: Fernanda.salvo@ufms.br.



lugar de investigação sobre os modos de inscrição da alteridade no cinema brasileiro atual, e, evidentemente, sobre a política ao alcance do cinema.

Compreender como o filme empregou procedimentos estilísticos para figurar o mundo vivido do qual se aproximou, articulando temporalidade, espaço e personagens, foi o objetivo que nos guiou. Analisamos a *mise-en-scène*, indagando sobre os componentes da escritura do filme que, ao se aproximar do mundo real e histórico, transformam-no em matéria sensível e visível, oferecida ao espectador.

O que caracteriza *O Céu sobre os Ombros* é seu interesse pela experiência dos sujeitos ordinários e seu gesto criativo na figuração da vida comum. O filme emprega recursos expressivos de modo a criar na cena um “espaço” e um “tempo” peculiares, onde se inscrevem as práticas sociais, os fazeres e os afetos dos sujeitos filmados. A narrativa endereça um olhar que parece já enquadrar o mundo como imagem, pois sua linguagem se deixa impregnar pelas formas sensíveis do mundo, colocando-se em estreita interseção com o espaço-tempo dos sujeitos filmados. *O céu sobre os ombros* concentra-se em detalhes e na concretude dos pequenos acontecimentos do cotidiano. Estamos, portanto, diante de uma *mise-en-scène* que prefere o recorte mínimo, pontuada pelo laconismo e a concisão. É na escritura que um tom pausado e silencioso se afirma, devido à utilização dos planos duradouros e dos tempos distendidos, garantidos pela montagem discreta. Toda a gravidade contida nas imagens de *O céu sobre os ombros* é tributária da atenção concedida à composição do quadro, à duração e ao laconismo das cenas.

Esse investimento formal do filme, que prima por um “tom menor” na figuração da vida comum, abriga um outro gesto, que se entrelaça às disputas pelo poder na sociedade: ao tomar o cotidiano como ponto de vista em cenários desprivilegiados da cidade – a periferia – a cena cifra a potência das vidas, quando o filme inscreve os espaços de invenção dos sujeitos filmados, mas evitando o recorte identitário. Como já havia notado Cezar Migliorin (2010), mais do que produzir uma “poética da banalidade”, filmes como *O céu sobre os ombros* colocam em jogo os enfrentamentos existentes no mundo social:

Essa pragmática poderia nos levar a crer que o filme apenas estaria dedicado a explorar uma dimensão estética do cotidiano, da banalidade do dia a dia; entretanto, não é o que acontece. Não se trata da busca de uma *poética da banalidade*, gesto tão caro ao documentário e às artes contemporâneas. Essa escritura no cotidiano permite que façamos a mais difícil das passagens, aquela da



experiência cotidiana até os poderes mais organizados e macro-operadores na cidade (MIGLIORIN, 2010, pg. 51).

Ao investigar as paisagens em que habitam os sujeitos ordinários, *O céu sobre os ombros* apresenta forte ímpeto documental, mas igualmente se abre aos desvios ficcionalizantes dos personagens. Isso porque o filme traz não-atores interpretando estórias inspiradas em suas vidas reais. Por isso, a narrativa torna indiscerníveis as fronteiras entre o cinema e a vida, tornando movediço o limite entre a *mise-en-scène* fílmica e o cotidiano dos sujeitos filmados. Isso significa que a cena se constitui num espaço intervalar, abrigando deslizamentos entre o real e a ficção. Trata-se de uma cena porosa e difusa, na qual se insinua algo da singularidade do mundo real, porque o filme solicita que os sujeitos filmados ocupem uma posição ambígua, indeterminada, que invariavelmente mistura pessoa e personagem. O intercâmbio entre essas duas posições é fundamental para o resultado alcançado: as fronteiras entre os dois lugares se esfumam, tornando-se opacas, quando se faz notar a permeabilidade entre a vida real e a vida encenada, num processo que reúne “invenção de si” e invenção das imagens. Enquanto o filme se realiza, os personagens inventam modos de existir, ficcionalizando seu cotidiano. Assim, a tentativa de responder o que esses sujeitos da cena “realmente são” ou de atribuir-lhes uma identidade fixa, categórica, se torna ociosa. Eles podem ser muitos, até porque investem a cena fílmica com seu imaginário, com seus sonhos. Eles podem inventar mundos e inscrever algo do que gostariam de ser enquanto o tempo da narrativa os acolhe. Isso significa que não há uma identidade à priori sobre a qual os filmes ou os espectadores possam lançar um conjunto de questões determinadas pela classe ou grupo social³. O que se nota nessas narrativas é que as identidades vão se criando junto com o filme. Nesse cinema, as singularidades se constituem no desestabilizar das classificações rigorosas.

Deleuze, citando Giscard d’Estaing, afirma que “as pessoas fortes não são as que ocupam um campo ou outro, é a fronteira que é potente” (DELEUZE, 1992, pg. 61). O território fronteiro que os personagens de *O céu sobre os ombros* tangenciam ou o modo desgarrado como transitam entre os limiares é o que os torna potentes, no sentido de que a singularidade que os atravessa parece se confirmar nesse modo de ser que

³ Não seria equivocado lembrar, nesse sentido, as incontáveis vezes que o cinema nacional nos conduziu ao reconhecimento do Outro valendo-se de classificações identitárias que sufocaram a alteridade em categorizações um tanto genéricas e que pouco diziam sobre a alteridade em questão, ao utilizar designações tais como “excluído”, “marginalizado”, “outro de classe”, “subalterno”, “periférico” - entre variadas denominações que se avolumaram ao longo dos anos, em diferentes fases. Sobre essa discussão ver artigo de César Guimarães: Comum, ordinário, popular: figuras da alteridade no documentário brasileiro contemporâneo. In: Ensaio no real. MIGLIORIN, Cezar (org.). Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2010.



resiste às representações sociais prefiguradas, aos lugares prévios, às circunscrições estritas entre a fabulação e o real. No caso do filme, o que está em jogo é justamente o questionamento dos lugares estáveis e das posições muito sólidas. A maneira com que os personagens são colocados em cena torna-se a condição de possibilidade para a emergência da alteridade que, em *O céu sobre os ombros*, não se deixa explicar pelo recorte de classe ou categorias sociais demarcadas pela identidade, já que estamos sempre diante de personagens que oscilam entre lugares, que deslizam entre realidades possíveis, e, por isso, alcançam alguma forma de originalidade, acrescentando algo que os singulariza às imagens. Como a situação vivida se confunde com a situação encenada, há a possibilidade dos sujeitos filmados se reinventarem junto com o filme.

2- Na contramão do realismo crítico

Essa perspectiva singularizante configura um gesto crítico importante na figuração da alteridade, pois ao afastar-se das generalizações e das explicações determinadas por contextos sociais, focando-se nas mentalidades e nos universos individuais dos personagens, o filme se abre para que o Outro compareça nas imagens, mas evitando os enquadramentos prévios.

Contudo, se observamos que *O céu sobre os ombros* adota uma postura crítica justamente por sua perspectiva singularizante – que se colocaria quase na contramão daquele realismo crítico⁴ que ganhou corpo no Brasil junto ao Cinema Moderno, inaugurado justamente quando Nelson Pereira dos Santos produziu *Rio, 40 graus* (1954) - não estamos negando o valor das representações sociais e de todos os elementos acionados em sua chave de proposição ao longo da história do cinema brasileiro. Sabemos que Nelson Pereira dos Santos foi o precursor de um estilo de se fazer cinema perseguido por toda a geração cinemanovista⁵. Há, pois, na cinematografia que se

⁴ Conforme esclarece Cláudia Mesquita (2010) essa é a concepção oposta àquela do *realismo de presença*. De acordo com a autora, “a pretensão dos filmes realistas, segundo essa visão, seria identificar as forças sociais e históricas que regem os acontecimentos, os eventos, as experiências; não apenas para descrever, mas narrar, pôr em evidência as determinantes sócio-históricas da experiência imediata”. Ao citar Ismail Xavier, Mesquita afirma que nessa concepção “a imagem e o som não se combinam com o objetivo de mostrar algo, mas com o objetivo de significar algo; o que implica na apreensão do fato, não como um ato de testemunho (...) mas em nome de uma compreensão de seu significado histórico” (MESQUITA, 2010, pg. 203).

⁵Sem dúvida, a aposta de Pereira dos Santos foi engajar os espectadores num novo olhar sobre a zona norte, os subúrbios, a favela. Assim, as cenas do morro, os hábitos e o cotidiano dos moradores invadiram pela primeira vez as telas do cinema brasileiro. Os personagens de *Rio, 40 graus* e *Rio Zona Norte* (que aqui podem ser compreendidos como “gente do povo”) eram elemento central das narrativas, tanto quanto o entorno em que viviam. A importância da intervenção de Nelson Pereira dos Santos naquele contexto do cinema nacional foi tremenda. Em 1954, quando o diretor lançou *Rio, 40 graus*, o filme foi fortemente celebrado, pois guardou o mérito de ser político por trazer à cena, pela primeira vez, uma favela que destoava completamente do território assustador, que já fazia parte do imaginário carioca. Por outro lado, o mérito do filme ligou-se à estética absolutamente inventiva: a realização fora dos grandes



desenvolveu, sobretudo nos anos 1960, uma abordagem do cinema como instância de reflexão, filiada à insurgência de estilos originais que tensionaram e revitalizaram a cultura em diferentes partes do mundo. No Brasil, a extensa filmografia da época abrigou figuras representativas de classes sociais e de projetos históricos que cifravam as lutas políticas existentes no extracampo. Na encenação se sobressaía o forte recorte dramaturgico, muitas vezes alegórico, e os personagens representavam situações que por si só já se conectavam com a história, como se observa no caso dos personagens migrantes, camponeses, pescadores, moradores de favela e operários. Justamente pela construção de personagens “representativos” esse cinema foi capaz de apreender conexões entre as formas particulares de vida e os macroprocessos sociais⁶.

Entretanto, os procedimentos interpretativos totalizantes e a constituição de uma encenação que criava categorias sociais genéricas, conectando os personagens com a história, se já sofria críticas no momento em que se fez referência no Brasil⁷, foi gradativamente perdendo fôlego ao longo das décadas, devido às mudanças conjunturais e históricas que, inevitavelmente, incidiram sobre os procedimentos dos realizadores. À medida em que os cineastas passaram a suspeitar dos procedimentos totalizantes, isso resultou no atenuamento, na produção dos filmes, das determinações sociais do contexto. A ensaísta Beatriz Sarlo (2007) identifica como “guinada subjetiva” as modificações históricas que se ligam à revisão proposta pela sociologia da cultura e os Estudos Culturais nas últimas décadas, e que mostram como a identidade dos sujeitos passou a ocupar, no cenário mais recente, o lugar conferido às estruturas nos anos 1960. Esse entendimento ajuda a compreender como a afirmação das singularidades tornou-se matéria importante no cinema brasileiro da atualidade. Não por acaso, boa parte do cinema brasileiro que se constituiu na virada dos anos 2000 até o momento atual

estúdios, com baixo orçamento, utilizando cenários reais e atores não profissionais – confirmando a clara inspiração no neo-realismo italiano e nos autores brasileiros, como Graciliano Ramos.

⁶ Como em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), em que o conflito social é cifrado (em chave alegórica) a partir da reação do vaqueiro Manuel, num filme que reflete sobre as formas de consciência do oprimido e abriga a marca da esperança de uma revolução (lembramos que o filme ficou pronto 20 dias antes do golpe militar no Brasil).

⁷ Jean-Claude Bernardet, em *Trajatória Crítica* (1978), critica a pouca precisão política no projeto do Cinema Novo, justamente porque havia uma visão excessivamente globalizante nas representações de cunho realista crítico, conforme se observa no seguinte trecho: “Usando estritamente (*Vidas Secas*) ou com extrema liberdade (*Deus e o Diabo na Terra do Sol*) uma dramaturgia relacionada com o realismo crítico, procurava-se focar o Brasil e o subdesenvolvimento como um conjunto de fatores interligados: analisava-se e fazia-se o processo da instituição subdesenvolvimento. Mesmo que tal análise e processo tenham sido feitos com parâmetros ideológicos limitados e nem sempre explícitos, tratava-se de uma voz nova e com potencial politizante pelo simples fato de ser globalizante (...). O que promovia a compreensão global do sistema era a necessidade de transformá-lo. A dinâmica era a revolta que permitia o enfoque global. Deliberadamente uso as palavras vagas – transformação, revolta, etc. – para me referir a esses filmes, devido justamente à pouca precisão política e seu fundo que me parece liberal e populista, apesar dos momentos de radicalismo que aparecem neles” (BERNARDET, 1978, pg. 131).



acentuou essa tendência, que se afasta dos diagnósticos e das explicações generalizantes para buscar o recorte mínimo, aquilo que nas vidas é de natureza singular. Tais abordagens visam registrar a vida miúda, priorizando as experiências individuais e, nalguns casos, até mesmo a forma fílmica adota o recorte menor, evitando as ligações com contextos mais ampliados e as determinações históricas mais abrangentes.

O céu sobre os ombros se filia a essa vertente atual do cinema brasileiro, que evita atrelar a figuração dos personagens à representação de um tema globalizante⁸. Com o intuito de mostrar a vida comum, o filme focaliza-se na relação concreta entre os corpos e os espaços, situando as ambiências da vida pobre, onde os sujeitos ordinários resistem e persistem cotidianamente, enfatizando suas práticas e fazeres. Mostrar como a *mise-en-scène* buscou articular os corpos, as falas e os lugares – inscrevendo-os numa duração – é a tarefa que assumimos na próxima seção.

3- *O céu sobre os ombros* – ou a abertura

Quando iniciou o processo de busca por personagens para compor o filme *O céu sobre os Ombros* (2010), o diretor Sérgio Borges queria encontrar pessoas que possuíssem vários “eus”, que abrigassem comportamentos muito díspares, até o ponto que esses modos de ser parecessem inverossímeis⁹. O principal artifício da narrativa seria o de oferecer ao espectador a inquietação diante desses modos de ser. Desse modo, *O céu sobre os ombros* nos coloca diante de não-atores que interpretam situações programadas, o que evidencia o recurso aos procedimentos ficcionais. Contudo, esse gesto é poroso, já que o roteiro não é uma condição para que o filme aconteça. Sabemos, por exemplo, que os atores decoraram seus diálogos para interpretá-los diante da câmera, mas os textos não foram produzidos pela equipe, e sim por cada um deles. Logo, deve-se considerar como dado fundamental a perspectiva de abertura no filme para o acolhimento da auto-*mise-en-scène* dos sujeitos da cena, não apenas porque eles puderam construir suas falas, mas porque, ao decidir extrair do seu cotidiano a matéria-prima que serviria de fio condutor da narrativa, o filme já demonstrava o desejo de que os atores trouxessem para a encenação algo de seu universo.

⁸ Algumas produções realizadas nos últimos anos nas quais a atenção às singularidades se faz marcante (embora sob abordagens bastante diversas) são *Estamira* (Marcos Prado, 2004), *O céu de Suelly* (Karim Aïnouz, 2006); *Casa de Alice* (Chico Teixeira, 2007); *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (Marcelo Gomes e Karim Aïnouz, 2009); *As vilas volantes: o verbo contra o vento* (Alexandre Veras, 2006); *Acidente* (Cao Guimarães, 2006); *Morro do Céu* (Gustavo Spolidoro, 2008); *A falta que me faz* (Marília Rocha, 2009); *O fim e o princípio* (Eduardo Coutinho, 2005); *Transeunte* (Eryk Rocha, 2010); *Avenida Brasília Formosa* (Gabriel Mascaro, 2010), entre outros.

⁹ Conversa com o diretor Sérgio Borges, durante o curso *Poéticas do Real*, ministrado pelo cineasta durante os dias 27 de junho a 1º de julho de 2013, em Belo Horizonte.



A cena inicial do filme nos coloca em contato com três personagens que trafegam de ônibus pela cidade: Lwei, Murari e Everlyn. Neste contato inicial, a câmera assume posição muito próxima dos sujeitos filmados. Nada é visto em conjunto e os corpos da cena são oferecidos em partes. Primeiro, vemos o rosto de Lwei. Um corte no plano e flagramos seus dedos guiando a leitura de um livro. Outro corte e a imagem nos apresenta as mãos de Murari, envoltas na pequena sacola onde carrega um terço de orações. Mais uma mudança de plano e vemos o rosto dele. Um último corte e se anuncia uma modificação temporal explícita: vemos Everlyn, que passeia à noite, ao contrário dos outros dois personagens. Everlyn cheira uma flor amarela. Tem início *O céu sobre os ombros*, conforme indicam os letreiros.

Esse primeiro bloco de imagens prenuncia alguns elementos importantes que compõem a *mise-en-scène* de *O céu sobre os ombros*. Já se nota aqui a restrição deliberada do campo visual, sobretudo no que diz respeito à relação dos corpos com o quadro. É que o filme de Borges nos lembra, sempre, que o corpo filmado é inseparável do enquadramento escolhido. Será entre o corpo e o quadro que presenciaremos uma relação de esquiteamento, o corpo transbordando as bordas, denunciando um fora – escolha que incidirá, inevitavelmente, sobre a relação dos corpos com os espaços.

Um bom exemplo dessa afirmação pode ser encontrado na primeira sequência do filme dedicada à Lwei. O personagem aparece nu na cozinha de sua casa. Em pé, o corpo está pendido, de frente para uma janela. Ele apóia a cabeça num dos braços colocado sobre o parapeito. Com a outra mão, fuma um cigarro. É dia, a luz que vem da rua contrasta com sua pele negra. Atrás do personagem, uma meia parede de azulejos brancos sugere uma relação de equilíbrio, quando vista em contraste com o corpo tombado. Nada interfere nessa composição. No primeiro plano da imagem há uma porta aberta pela qual observamos toda cena: um quadro dentro do quadro. A câmera imóvel sustenta a duração tempo suficiente para contemplarmos a beleza da imagem emoldurada. Os movimentos são mínimos e a ausência completa de ruídos ou trilha sonora acentua a acuidade do momento, deixando que nossa atenção se detenha na plasticidade das formas. Essa cena é duradoura, possui quase dois minutos. Aqui já se evidencia o investimento na composição pictórica e no recorte do corpo pelo quadro, mostrando o rigor de uma encenação que trabalha por exclusão. É na encenação que se escolhe exatamente o que vai ficar fora, definindo, no mesmo gesto, aquilo que pode ser visto. Estamos diante de uma *mise-en-scène* que privilegia um olhar por frestas, nos permitindo ver, mas não ver tudo.



Ao mesmo tempo, a estrutura narrativa abandona a preocupação com a unidade dramática. Desde as primeiras cenas de *O céu sobre os ombros*, quando os personagens ainda estavam no ônibus, passando pelo segundo bloco de imagens - que se deteve em mostrar Murari sentado no sofá de casa até sua corrida para o trabalho no restaurante vegetariano - o filme não priorizou as continuidades temporais e espaciais. Nessa sequência, vimos Murari encarar a câmera, vestir-se, correr, fritar pastel no trabalho, sem que se justificassem as transições de um plano a outro, sem que a narrativa criasse um encadeamento coerente. Cada ação parecia preceder algo que iria acontecer de importante na próxima cena, mas o novo plano mostrava somente mais um gesto corriqueiro, evidenciando uma continuidade episódica, aleatória. Logo após a sequência de Murari, sem aviso prévio, o filme substituiu sua aparição pela de Lwei nu na cozinha de casa, numa tomada que privilegiou o silêncio, a plasticidade das formas e o laconismo da imagem.

A vocação do filme se afirma nesse olhar recortado, nessa narrativa que não facilita os encadeamentos temporais, nesse gesto cortante dos enquadramentos, deixando coisas e pessoas quase sempre no fora de campo. No filme de Borges, é a *mise-en-scène* que se contamina pela exterioridade que constitui os sujeitos filmados. Os três personagens são desgarrados, atravessados por multiplicidades: Lwei é um escritor que nunca publica, Murari é operador de *telemarketing*, cozinheiro, torcedor de futebol, *hare krishna* e *skatista* e Everlyn Barbin é transexual, professora e prostituta. Esses universos díspares dificultam que lancemos um olhar unificador aos sujeitos da cena; assim, tanto as correlações entre eles são dificultadas – devido à distância dos mundos a que pertencem – quanto eles próprios transitam entre múltiplos lugares: ser escritor e não publicar; possuir um corpo masculino, mas tornar-se mulher; transitar entre o mundo profano e o sagrado, somente para dizer o mínimo a respeito das multiplicidades que constituem Lwei, Everlyn e Murari. Talvez o único elemento que, de fato, aproxime os três, seja sua maneira de transitar, de estabelecer pertenças, driblando os desvios e dificuldades, inventando a vida e desdobrando-se em muitos – o que, obviamente não é feito sem algum sofrimento e dificuldade. Pelo seu modo de ser, eles são lançados para fora, não cabem em lugares fixos, não cabem sequer em si mesmos. A liminaridade deles se expressa na maneira como os corpos estão quase sempre fora de campo, com a *mise-en-scène* oferecendo um enquadramento justo para abrigá-los.



Com seus enquadramentos rigorosos, o filme cria estratégias de olhar e a câmera propõe uma intervenção mais indireta. Talvez, por isso, as imagens revelem sem devassar. Contudo, estamos distantes de um cinema meramente observacional, que intervém minimamente na cena, justamente porque há estratégias diferenciadas para que vejamos os personagens. Há um modo fracionado de aproximação a cada um deles. O olhar que envolve Murari é mais distanciado. Talvez porque Murari seja torcedor de futebol, faça parte de torcida organizada, mas, por outro lado, tenha forte relação com a religiosidade e busque se manter algo alheio às coisas do mundo, como profere no mantra: “*deve-se acreditar no espírito humilde, deve-se desprezar todo o prestígio (...) não desejo acumular riqueza, tampouco ter belas mulheres...*”. No mais das vezes, vemos Murari com as mãos postas, o observamos a realizar ações em profundo silêncio. Já Lwei é mais expansivo; ele dramatiza demasiadamente seus conflitos existenciais, revelando como está imerso no turbilhão do mundo (ele é quase a antítese de Murari), e o olhar que o filme lhe endereça é mais aproximado, a câmera fica muito à vontade a filmar Lwei no espaço doméstico, a mostrar seu corpo nu recorrentemente, a registrar seus diálogos particulares com a namorada ou pelo telefone. No caso de Everlyn, o olhar do filme parece ceder a um certo fascínio pelo corpo andrógono. Seu corpo ambíguo se torna refém de um imaginário erótico, firmado no fetiche. Na aparição de Everlyn, é como se o enquadramento (que esconde) fosse insuficiente. Ela protagoniza a única cena de sexo de *O céu sobre os ombros*, quando faz um programa na rua - embora essa imagem nos seja oferecida dentro de um carro, a certa distância e na penumbra, potencializando o fetiche em torno da situação (de novo o olhar é por frestas). Mas além disso, nota-se, na construção da cena que envolve a personagem, uma atmosfera erotizada, de modo até excessivo. Sobretudo, quando ela está em casa: seus seios quase sempre à mostra, o ventilador a balançar seu vestido, a música envolvente no rádio, as cartas de cunho romântico-erótico que ela lê em voz alta.

Contudo, a despeito dos olhares diferenciados que a *mise-en-scène* lança aos personagens, a câmera, fixa e distanciado, garante à cena discrição. Nada é espetacular. Há tempo para que vejamos as imagens, que nos convidam a contemplá-las, a ficar durante algum tempo junto delas, ainda que muitas vezes o olhar seja por frestas. O silêncio, os movimentos diminutos dentro do quadro, a atenção ao detalhe e a duração desempenham papel decisivo. Com a maioria das imagens realizadas em ambientes internos - o que revela o forte interesse pelos lugares privados - Borges utiliza planos médios para enfatizar a relação dos personagens com os espaços, valendo-se do rigor na



composição do quadro e anunciando sua predileção pela montagem no interior da imagem.

Já notamos como a questão da relação dos corpos com o espaço é importante na *mise-en-scène* de *O céu sobre os ombros*, devido à atenção que foi concedida à composição do quadro. Essa relação entre câmera, sujeitos e espaço situa os personagens em relação ao seu entorno. Mas também ressalta o quanto a “vida comum” presente nas imagens está atrelada ao “lugar”. Ao conceber uma narrativa com forte inspiração no cotidiano, construída em relação contígua com seus tempos anódinos e fazeres prosaicos, a *mise-en-scène* enfatiza os ambientes domésticos, nos quais os objetos evocam as formas vivas da experiência, do tempo ali vivido, das práticas realizadas. Notamos como o espaço no filme é criado de modo a evidenciar os afetos e as potências que animam os sujeitos da cena. Assim, *O céu sobre os Ombros* inscreve um “lugar” diferente daquele dado a ver em inúmeras produções brasileiras nas quais a relação dos personagens com o espaço é marcada predominantemente pelas forças sociais (carência material, relações de violência, etc.), tornando os sujeitos filmados facilmente classificáveis dentro de recortes identitários.

Vale notar, ainda, que no filme de Sérgio Borges, os personagens raramente desempenham papéis ligados às interações sociais. Os espaços públicos quase não ganham visibilidade. Eles existem, mas aparecem em menor proporção - quando Murari é visto no estádio de futebol ou mesmo quando Everlyn realiza um programa na rua, por exemplo. Mas a presença desses momentos não ganha densidade para atestar que os personagens desenvolvam uma relação efetiva com o outro. Então Lwei, Murari e Everlyn não chegam a criar laços, estabelecer alianças. Parece haver uma dificuldade que impede a instauração dos vínculos intersubjetivos – talvez a própria vida na cidade grande. Ter o céu sobre os ombros, nesse caso, pode significar um aprisionamento num espaço livre; mas não que os personagens estejam confinados, trata-se de um aprisionamento ligado à solidão da vida na metrópole, onde se pode estar só em meio a muitos, onde se experimenta uma vida anônima.

Nesse sentido, é importante que pensemos no modo como essas relações se configuram no espaço da cidade. Afinal, é nela que os personagens vivem, se deslocam e inscrevem seu olhar sobre lugares e coisas, atribuindo sentido ao entorno. Como afirma Deleuze (2005), os espaços que o cinema cria são também produzidos pelo percurso dos personagens, por suas perambulações, e, sobretudo, pela instauração do seu ponto de vista subjetivo sobre o lugar.



Em *O céu sobre os ombros* entramos em contato com o espaço urbano poucas vezes. É que a cidade proposta pelo filme não surge imantada pelo olhar dos sujeitos filmados. Temos a sensação de que o imaginário deles não povoa a cena. Ao contrário do que afirma Deleuze a respeito dos personagens do cinema moderno, que, regidos pelas situações óticas e sonoras, conectam os lugares e coisas por meio de seu ponto de vista. No filme de Borges, os espaços não se conectam. A cidade não cria unidade. Os ambientes fechados em que os personagens vivem tornam pouco provável que eles se encontrem, ou que encontrem outras pessoas. A cidade por onde transitam é fragmentária e seus deslocamentos são sempre recortados, frágeis: algumas idas e vindas ligeiras, que não nos propiciam um contato maior com o entorno, de maneira que fruamos os lugares, experimentado, descobrindo uma cidade que ganha amplitude ou continuidade. Sem ganhar densidade, o espaço urbano nunca é apanhado em sua inteireza. Na primeira vez em que vemos Belo Horizonte (onde sabemos que o filme se passa), os personagens trafegam de ônibus e a cidade surge dispersiva, obliterada pelo enquadramento. Noutro momento, ela é vista à noite e nada atesta sua cotidianidade - nem sonoridades, nem trânsito, nem encontros. Apenas o anonimato da vida na metrópole com seus prédios altos, flagrados à distância.

Contudo, não poderíamos desconsiderar aquela cena em que Murari é visto no meio da noite a passear de *skate*. Esse momento destoa dos demais, porque guarda uma dimensão sensorial. Sem dúvida, presenciemos o enlace sensível entre o personagem e o espaço. Aqui o imaginário investe os objetos e coisas, e os recursos expressivos traduzem o olhar que Murari lança ao mundo, por meio do longo *travelling* em sua duração, do movimento do corpo sobre o *skate*, do vento no rosto e da trilha sonora. Nesse momento, a afirmação da singularidade se confunde com a escrita sobre a cidade, quando o personagem coloca no muro a palavra “amor” com tinta *spray*. Depois que Murari sai do campo, a câmera continua a exibir a inscrição. É como se ele ficasse mais um pouco.

4- A fratura do real: o aqui e agora cotidiano

Lembremos que a *mise-en-scène* do filme não prima exclusivamente pela atenção à composição do quadro. Se assim fosse, teríamos apenas uma coreografia tão precisa, tão rígida, que não deixaria margem para qualquer forma de contaminação pela experiência dos atores-personagens. Se o enquadramento de Borges é minucioso na composição, vale lembrar, de modo análogo, que é justamente uma câmera fixa e



paciente que espreita, para que muitas das cenas aconteçam, ganhando densidade e afirmando a vocação do filme: constituir-se colado à vida, desdobrando-se junto às horas prosaicas do cotidiano. Não seria uma câmera à espreita que observa Lwei a cozinhar, ouvindo a música de João Gilberto no rádio, para depois tirar um cochilo em pleno dia? Ou, ainda, não seria uma câmera que não se mexe a que apanha Murari a rezar no quintal de casa, dedicando-se à arrumação dos vasos de plantas? Embora saibamos tratar-se sempre de uma disposição que é escolhida e de uma câmera que é preparada para se pôr a esperar, estamos sempre em uma situação construída, mas que se faz difusa e porosa, já que em alguma medida é contagiada pelo real.

Em *O céu sobre os ombros* - já dissemos - a forma do filme se deixa contaminar pelas práticas e fazeres contidos na vida de todo dia. Afinal, o propósito é mergulhar na vida ordinária, deixando a narrativa irrigar-se pela “prosa do mundo” (CERTEAU, 2011). Uma escolha dessa natureza traz consequências para o modo de narrar que o filme agencia, sobretudo, no que diz respeito aos tempos. A esse respeito, Deleuze afirma: “A narração no cinema é como o imaginário: é uma consequência muito indireta, que decorre do movimento e do tempo, não o inverso. O cinema sempre contará o que os movimentos e os tempos da imagem lhe fazem contar” (DELEUZE, 1992, pg. 77).

Ao iluminar o espaço mais tímido do cotidiano, o ritmo do filme se altera. Até porque o tempo da rotina não abriga uma tensão ascendente e gradual - ele é regido pela banalidade e pelos acontecimentos menores. Por isso, a forte ênfase no tempo presente, no *aqui* e *agora* da vida comum. E por mais que a encenação seja minuciosa, ao controlar a disposição dos corpos no quadro, é nessa abertura para a vida cotidiana que os atravessamentos provenientes da experiência desfazem o jogo de uma operação muito calculada. É entre o rigor do cálculo e a discreta abertura para o mundo vivido que a *mise-en-scène* se deixa afetar pelos modos de ser dos personagens, seus gestos, afetos e falas. É nesse momento que algo do real vem fraturar a cena. Nesse sentido, o minimonólogo de Everlyn é bastante emblemático. Deitada sobre a cama, com a sombra do ambiente cuidadosamente trabalhada para encobrir parte de seu rosto, que recebe um fecho de luz intermitente vindo da rua, Everlyn conta que tem conseguido coisas, justamente por estar naquele lugar. Ela se refere ao fato de ser prostituta e travesti. Everlyn revela também que seus familiares não sabem de suas escolhas e sugere que paga um preço alto por isso: “*O pior de tudo é não poder ver minha avó*”. Depois dessa fala Everlyn chora e o silêncio da cena resplandece. O plano dura mais um pouco e



ficamos com a imagem. Podemos arriscar que essa é uma das situações de *O céu sobre os ombros* em que a auto-*mise-en-scène* de Everlyn se pronuncia mais fortemente. A cena dura quase dois minutos. Há tempo para a personagem falar, e Everlyn acrescenta algo de singular às imagens: ela fala de si, revela uma faceta vulnerável. Nesse minimonólogo, Everlyn desestabiliza a cena voyeurística que o filme criara para ela até então. A câmera imóvel, a ausência de ruídos, certa penumbra no ambiente, mas, sobretudo, o tempo, determinam a situação filmada. Aqui, podemos retomar as reflexões de Comolli (2008) sobre a importância do tempo na constituição da *mise-en-scène* dos sujeitos filmados. Embora o autor se refira exclusivamente ao universo do documentário, o contexto da cena que acabamos de descrever autoriza a aproximação:

Quando um plano dura, ele dói. As pessoas rapidamente se conformam em regular e ajustar sua própria emoção a essa duração, em não entregar tudo de uma vez, em brincar com ela, em presenciá-la. É a isso que chamo *mise-en-scène* – a dos sujeitos filmados (COMOLLI, 2008, pg. 60).

Se o filme de Borges insere a ficção para abordar algo do real, ele permite, no mesmo gesto, que elementos do mundo se refaçam. “A ficção como sabemos, não é o outro da realidade, mas a sua forma mesma de produzir buracos, transformar as cenas, inventar personagens bem reais. Sua força política está em instalar e inventar o alargamento entre o lugar que estamos deixando e aquele em que ainda não chegamos” (MIGLIORIN, 2010, pg. 51).

Na última sequência do filme, Everlyn Barbin fuma um baseado, enquanto escuta um *hit* no rádio. Há um *close* em seu rosto e o vento sopra seus cabelos. Então o filme abandona a cena, sem conclusões. Ficamos com a sensação de que os personagens seguirão, no embate com suas questões mais difíceis, existenciais. Mas se o céu continuará sobre os ombros, talvez eles prossigam, agora, como outros de si mesmos.

5 - Política das imagens e criação de um mundo em *comum*

Para identificar os efeitos produzidos pela *mise-en-scène* de *O céu sobre os ombros*, perguntando pelos componentes da escritura que, ao inscreverem o mundo real e histórico, transformaram-no em matéria sensível e visível, acionaremos a noção de representação conforme propõe Comolli (2008). Para o autor, a representação opera como um “terceiro”, como uma forma de mediação a partir da qual a relação de “um” com o “outro” se estabelece. Sob esse prisma, a representação se coloca “entre” aquilo que faz parte do universo filmado e aquilo que será exposto ao espectador.



Quando o filme se lança ao mundo e encontra coisas e pessoas, seu papel de mediação, contudo, não é o de “representar” o Outro que está diante da câmera, mas sim colocar-se a si próprio diante do universo filmado para mais tarde expor as imagens ao espectador. Logo, a função do filme não é de puro registro, trata-se sempre de uma função mediadora que se concretiza a partir de escolhas. O que entra em jogo é a economia dos meios que, para além dos modos de abordagem dos sujeitos da cena, diz respeito à escritura, à escolha de recursos expressivos que fazem do filme coisa montada, construída, que apresentará sim o tempo-espaco vivido, mas redimensionado, criado pelo próprio filme.

O argumento subjacente aqui é o de que os filmes estão sempre colocando o mundo *em comum*. Mas, primeiramente, os filmes inventam esse mundo para depois convocarem os espectadores a compartilhá-lo nas imagens. Nesse sentido, é Jacques Rancière (1996; 2005) quem apresenta uma acepção para a palavra *comum* diversa daquela que havíamos considerado até então, quando utilizávamos o termo para nos referir aos modos corriqueiros da vida sem qualidades. O autor reivindica para o vocábulo uma compreensão política, pois no seu entendimento o *comum* se coloca sempre como um lugar problemático, de dissenso, já que sua instituição na comunidade envolve inevitavelmente um dano que atualiza a cena fundamental da política (desigual por natureza). Isto porque “haverá sempre aqueles que participam do comum e aqueles que – em suas diferenças – dele estão excluídos, nele não têm visibilidade, não têm lugar (a não ser o que lhes foi destinado por outros)” (BRASIL, 2010, pg. 8). Contudo, enfatiza Rancière, a obra de arte é potente para reconfigurar o território do visível, do pensável e do possível. Um filme, por meio da sua própria matéria sensível, pela articulação narrativa que propõe entre o corpo, o espaço e a duração, pode contrapor a cena por ele engendrada àquelas do mundo social, convocando os espectadores a partilhar outras formas do sensível e do visível. Eis aqui uma passagem da estética à política: os filmes são potentes para inventar um *comum* que ainda não existe.

O gesto político do filme residiu na sua opção por procedimentos capazes de criar outras formas sensíveis, outras formas que convocam o espectador a experimentar os lugares desprivilegiados da cidade, mas agora constituídos no espaço-tempo do próprio filme. Na inscrição do mundo vivido, a narrativa preferiu os longos planos que incorporaram a temporalidade cotidiana, os ritmos locais, levando o espectador a partilhar o espaço cada vez mais denso e nada genérico da vida comum, que abriga as formas singulares do viver. Eis aqui a política ao alcance do cinema: reconfigurar a cena



da comunidade, conforme ensina Rancière. É desse modo que os filmes indagam sobre os poderes contemporâneos e instauram uma disputa pelo sensível, convocando novos modos de sensibilidade.

Justamente porque a decisão foi por relatar os lugares e as pessoas a partir do espaço vivido cotidianamente, é que o filme propôs, de saída, uma abordagem singularizante para os sujeitos da cena. Isto porque o cotidiano é o lugar por excelência da experiência, do tempo presente, das invenções, das práticas e dos fazeres; é no cotidiano que se organizam as articulações miúdas que fazem frente às múltiplas forças existentes no mundo histórico; é também no cotidiano que estão contidas as potências do viver. Ao construir espaços fortemente marcados pela presença do cotidiano, o filme evitou aprisionar os sujeitos em torno de um núcleo homogêneo e determinante. Ao preferir a multiplicidade e a profusão de elementos que compõem o cotidiano, *O céu sobre os ombros* mergulhou no *pathos* da vida ordinária, terreno dos afetos comuns e das experiências singulares, mas nada extraordinárias.

Referências bibliográficas

- BRASIL, André. Apresentação. *Devires - Revista de Cinema e Humanidades*. Belo Horizonte, v.7, n.2, p. 07-10, jul/dez.2010.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Trajatória Crítica*. São Paulo: Livraria Ed. Polis, 1978.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 2011, 17ª edição.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2008.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema II. A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- _____. *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- MIGLIORIN, Cezar. 5 x favela – agora por nós mesmos e Avenida Brasília Formosa: das possibilidades de uma imagem crítica. In. *Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, FAFICH/UFMG, v. 7, n. 2, p. 41-55, jun.-dez/2010.
- MIGLIORIN, Cezar. Documentário recente brasileiro e a política das imagens. In: MIGLIORIN, Cezar (org.). *Ensaio no real. O documentário brasileiro hoje*. RJ, Beco do Azougue, 2010. p 9-25.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Ed 34, 2005.
- _____. *O desentendimento: política e filosofia*. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.