

O CINEMA COMO FERRAMENTA DE FABULAÇÃO, MEMÓRIA E INVENÇÃO

LEITURAS DOS FILMES

MAURO EM CAIENA E BRANCO SAI, PRETO FICA

Aline Portugal

UFF/CAPES

RESUMO: Este artigo busca perceber, em *Mauro em Caiena* (Leonardo Mouramateus. Fortaleza, 2012) e *Branco Sai, Preto Fica* (Adirley Queirós. Brasília, 2014), como esses filmes lidam com a fabulação e a memória numa perspectiva criadora para pensar a cidade. Abordaremos os filmes enquanto máquinas — a partir do conceito de Guattari — observando os agenciamentos e conexões que eles realizam. Buscaremos perceber, ainda, a forma com que os filmes se constroem utilizando elementos de “ficção científica”, que extrapolam o real sem dele se distanciar completamente.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema brasileiro contemporâneo. Periferia. Fabulação.

CINEMA AS A TOOL OF FABULATION, MEMORY AND INVENTION

READINGS OF THE FILMS

MAURO EM CAIENA AND WHITE OUT, BLACK IN

ABSTRACT: This article tries to perceive, in *Mauro em Caiena* (Leonardo Mouramateus. Fortaleza, 2012) and *White Out, Black In* (Adirley Queirós. Brasília, 2014), how these films deals with fabulation and memory in a creative perspective to think about city. We see the films as machines — in the way of Guattari’s concept — noticing the agencies and connections they do. We will look also for the form the films use “science fiction” elements, extrapolating real without going too far from it.

KEYWORDS: Brazilian contemporary cinema. Suburb. Fabulation.

Aline Portugal é mestranda em Comunicação Social no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense Universidade Federal Fluminense.

O CINEMA COMO FERRAMENTA DE FABULAÇÃO, MEMÓRIA E INVENÇÃO

LEITURAS DOS FILMES

MAURO EM CAIENA E BRANCO SAI, PRETO FICA

Aline Portugal

Fabulação: O que se opõe à ficção não é o real, não é a verdade que é sempre a dos dominantes ou dos colonizadores, é a função fabuladora dos pobres, na medida em que dá ao falso a potência que faz deste uma memória, uma lenda, um monstro.

Gilles Deleuze, *A imagem-tempo*

Um menino de cinco anos sorri, muito perto da câmera [Figura 1]. Ele olha para a lente. Começa a respirar ofegante, como um cachorro. Aproxima-se mais da câmera — que a esta altura tornou-se já o seu brinquedo, e começa a lambar. Continua a fazer sons estranhos. O cachorro-menino late, e ri.



FIGURA 1

Em seguida, de cueca, ele escala uma árvore situada entre uma rua e um terreno de terra abandonado, com pedaços de lixo jogados pelo chão. Ao fundo, montes de areia indicam uma construção em algum lugar próximo. Uma retroescavadeira recolhe a areia, no último plano.

Ouvimos uma carta para Mauro:

Sabe, Mauro, de todos os seus sobrinhos, Marquinhos é o que melhor sabe imitar um cachorro. Ele vem desenvolvendo essa prática já faz algum tempo, essa coisa de latir e fazer buracos na terra. E é quase como se ele visse tudo em preto e branco, e pudesse ouvir ruídos muito baixos. Admiro pra caramba essa capacidade, Mauro, de se transformar em outra coisa. Como um dinossauro, ou uma lembrança.¹

Esse é o começo de *Mauro em Caiena*, que acontece logo após o prólogo — em que os créditos entram sobre imagens e música do filme *Godzilla Raids Again*², de Motoyoshi Oda. Na cena do filme de ficção científica japonês, em preto e branco, o gigantesco monstro sai da água e começa a caminhar em terra firme. Derruba torres de energia provocando explosões e incêndio pela cidade-maquete. Os humanos, desesperados, tentam encontrar formas de contê-lo.

Mouramateus corta então para a criança perto da câmera, e o filme segue inteiro em preto e branco. Como veem os cachorros. Como vê também Marquinhos, com a sua capacidade de se transformar em outra coisa. O filme admira e incorpora essa possibilidade, de inventar-se. Coloca-se no ponto de vista do cachorro-criança e nesse gesto propõe um deslocamento, ao partir da fabulação como um dado de realidade. A materialidade do preto e branco resalta essa indistinção entre fabulação — o ser cão e tantas outras metamorfoses — e experiência. Experiência essa que, por sua vez, atravessa o próprio fazer fílmico, na medida em que é também atravessada por ele.

Mauro em Caiena segue então criando conexões, fabulando com dinossauros e lembranças. Com o espaço em que vive na Maraponga e as pessoas ao seu redor. É como se tudo ali fosse material que possibilita a invenção. Esse gesto situa o processo de fabular para além de uma subjetividade individual. O cinema torna-se um espaço de criação de mundos. Um espaço de agenciamentos entre o sujeito e os tantos elementos com os quais entra em relação — como a cidade, que emerge aqui com força singular. O filme se tece a partir do mundo, e nesse mesmo gesto inventa o mundo que filma.

Branco Sai, Preto fica compartilha e desdobra esse gesto, de partir do seu entorno mais próximo, não para dar conta dele enquanto representação ou

¹ MOURAMATEUS, Leonardo. *Mauro em Caiena*. Fortaleza: produção independente, 2012.

² ODA, Motoyoshi. *Godzilla Raids Again*. Tokyo: Toho Company, 1955.

realidade, mas para fabular a partir e com essa matéria imanente. Os filmes borram a fronteira entre realidade e ficção. Eles situam-se na borda: é entre a vida vivida e a imaginada que engendram suas formas. Ao mesmo tempo sofrem e produzem real. Ou, como coloca André Brasil:

Os filmes se criam, desde o início, em *mão dupla*: de um lado, ficcionalizam-se vidas reais — vidas mais ou menos ordinárias — em uma narrativa de caráter imanente, que levemente se desprende do real sem roteirizá-lo em um gesto demasiado. De outro lado, mas simultaneamente, produz-se algo como uma deriva da ficção, provocada pela deriva da vida ordinária de seus personagens. Assim, nestas obras, a vida ordinária *produz* ficção — produz imagens — e, em via inversa, *se produz* nas imagens, é produzida *na e pela* ficção.³

Nesse duplo gesto, retomando Deleuze, o que emerge é a fabulação. Aquela que carrega uma *potência falsificadora*, que cria mundos habitáveis e vivíveis.⁴ Nesse sentido, a fabulação aparece como produtora de enunciados coletivos, e por isso se instala num lugar fronteiro entre a experiência pessoal e a política⁵:

A fabulação não é um mito impessoal, mas também não é ficção pessoal: é uma palavra em ato, um ato de fala pelo qual a personagem nunca para de atravessar a fronteira que separa seu assunto privado da política, e produz, ela própria, enunciados coletivos.⁶

Nesses atravessamentos entre experiência pessoal e enunciados coletivos, cinema e vida, buscaremos perceber, nos filmes aqui analisados, como essa conexão se dá a partir de elementos de memória e fabulação — que concorrem para criar formas de invenção de si e da cidade. A fabulação é, portanto,

³ BRASIL, André. A performance: entre o vivido e o imaginado. In: *XX Encontro da COMPÓS – Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, 14-17 jun. 2011, Porto Alegre, p. 3. [GT Comunicação e Experiência Estética].

⁴ Afastamo-nos aqui da divisão feita por Bergson entre a arte fabuladora e a arte criadora, e propomos uma noção mais próxima de Deleuze, em que a fabulação aparece como um procedimento criador. Cf. DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34, 1999.

⁵ Cabe comentar que a própria experiência de produção de filmes, na maioria dos casos, já propõe uma dimensão coletiva inerente ao próprio processo. Nos filmes aqui analisados essa dimensão é ressaltada, tanto nas escolhas estéticas — enquadramentos, narrativa, montagem — como na instauração de um modo de fazer que passa por uma experiência colaborativa, pouco hierarquizada e funcionalizada, em que os profissionais participam ativamente das escolhas criativas e muitas vezes são também pessoas cujas trocas vão para além do próprio set de filmagem, e até mesmo do cinema.

⁶ DELEUZE, Gilles. *Cinema II. A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 264.

um dado de onde esta análise parte. Um gesto que, para se produzir, conecta elementos heterogêneos. Cabe então observar como a fabulação maquina. Tomaremos os filmes enquanto *máquinas* que, como afirmam Deleuze e Guattari, realizam conexões as mais diversas:

Por toda parte são máquinas, e sem qualquer metáfora: máquinas de máquinas, com suas ligações e conexões. [...] É assim que todos somos *bricoleurs*, cada um com as suas pequenas máquinas.⁷

Buscaremos perceber como acontece, nos filmes, essa bricolagem. Investigar o que eles colocam em relação, como se dá a composição dessa junção de heterogêneos, já que “O que faz máquina, falando propriamente, são as conexões [...]”⁸ Ou seja, vamos olhar para que agenciamentos eles realizam; e perceber que formas de vida estão forjando na imagem.

::

A primeira imagem de *Branco Sai, Preto Fica* é uma pequena praça de periferia, com casas simples, chão de terra [Figura 2]. Um movimento de câmera ascendente nos conduz ao ponto de vista de uma laje [Figura 3]. No som, um ruído mecânico bastante presente. Corta. Na imagem seguinte, Marquim — um dos personagens do filme — desce, numa cadeira de rodas, em uma espécie de elevador que o conduz ao subsolo [Figura 4]. Continuamos a ouvir o ruído do plano anterior, agora diegético. É possível perceber que o elevador não é industrializado, parece ter sido feito por alguém da região, a partir dos materiais disponíveis, como o ferro, elemento abundante em ferros-velhos e oficinas de solda — empreendimentos que costumam se concentrar nas periferias das cidades, onde o terreno é mais barato.

O elevador confere autonomia ao personagem, que desce sozinho ao seu *bunker*. Acompanhamos a descida em um plano fixo, que só se encerra com o fim do trajeto. O elevador conduz a uma espécie de estúdio de rádio, cheio de maquinarias, fiações aparentes e gambiarras. Alguns pontos de luzes frias tornam o ambiente azulado, metálico, com ares de ficção científica. Sempre na cadeira de rodas, o personagem liga sua aparelhagem e começa um rap:

⁷ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo*. São Paulo: Editora 34, 2011, p.11.

⁸ Idem, *Kafka*. Por uma literatura menor. São Paulo: Autêntica, 2014, p. 148.



FIGURA 2

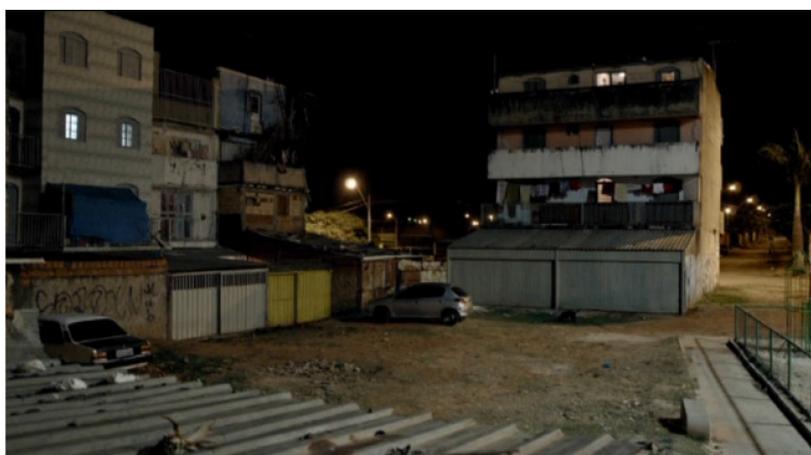


FIGURA 3



FIGURA 4

Domingo, sete horas da noite. Já tô com meu pisante, minha beca. Tô em frente de casa. Tô indo em direção ao centro da Ceilândia. Ah, vou passar aqui na casa

do Carlinhos. *[palmas]* ‘E aí, Carlinhos, beleza? E aí, vai pro baile?’ *[pausa]* Já tô em frente à feira. Porra, que louco. Já dá pra ouvir as pancadas daqui [...].

Ele segue narrando a ida para o baile. Vai descrevendo cada cena, de forma cadenciada. Vemos então uma foto de pessoas na fila, esperando na bilheteria que estava lotada. Enquanto ele continua contando a noite no baile, vão se sucedendo imagens daquele evento. Até que o som para, como fez a polícia ao entrar no baile. Spray de pimenta, gritaria. Um policial grita: “Já falei que é branco lá fora e preto aqui dentro. Branco sai, preto fica, porra” — e em seguida, pede para os que ficaram deitarem no chão. Silêncio completo. Ouvimos então um tiro. Na imagem, um fade out para o branco e o título do filme.



FIGURA 5

A rememoração, aqui, se dá através da música. O rap inventado pelo personagem, vítima do episódio que narra, vai pouco a pouco recriando as cenas, de um modo cadenciado que parece tornar as situações ainda mais presentes e pulsantes. Algumas fotos do acontecimento também vão aparecendo na tela, onde podemos ver resquícios de imagens do baile — sem que a narração coincida exatamente com as imagens que vemos. Na maior parte do tempo, no entanto, ficamos com Marquim em sua rádio produzindo o rap sobre o episódio no baile do Quarentão [Figura 5]. A música faz da lembrança produção de presente. No plano estático e longo, com o personagem no centro do quadro, a atenção se volta para os pequenos gestos e expressões de Marquinhos, que vão se transformando junto com os movimentos da narração e da música que ele compõe naquele momento. Um corpo em performance,

que se inventa à medida dos acontecimentos que narra, no instante mesmo em que eles se sucedem — o que fica ainda mais forte com o tom de improviso da cena. Como afirma André Brasil:

[...] a performance é o momento de uma *exposição*. Um corpo se expõe e ao se expor cria a situação na qual se expõe, não sem, no mesmo gesto, criar-se a si mesmo. Uma forma aparece e *ganha forma* — não previamente — mas *à medida* em que *aparece*.⁹

Nesse sentido, é na própria dimensão processual da imagem, em pleno ato de invenção, que a performance se dá:

[...] a imagem parece abrigar uma experiência. Em outros termos, diríamos que ela é um lugar não apenas de representação, mas de *performance*; lugar no qual, não apenas se figuram, mas se efetuam *processos de subjetivação*.¹⁰

Se na imagem se efetuam processos de subjetivação, como essa cena faz ver a partir da experiência da rememoração enquanto criação, podemos dizer que, nesse gesto de conectar a memória à performance musical, o filme nega o seu lugar de trauma, comumente evocado no discurso psicanalítico e em muitas narrativas. O trauma é definido por ser um acontecimento na vida do sujeito marcado pela intensidade, ao qual no momento ele não tem condições de reagir de forma adequada, o que causa problemas duradouros na organização psíquica.¹¹ Ao longo da vida ele precisa, portanto, elaborar esse trauma para “curar-se”. No filme, não há essa ideia de restituição. A invasão da polícia no Quarentão, que é uma tragédia coletiva, é também um elemento disparador de uma pulsão criadora — tanto no filme como na vida daqueles personagens que se inventam a partir do episódio ocorrido na segunda metade da década de 80. O baile black do Quarentão foi um espaço importante para os moradores de Ceilândia, um território existencial que conferia consistência àquelas vidas articuladas pela música. Um espaço de coletivização, com treino de passinhos, códigos de sociabilidade e toda uma cultura do rap que ali se atualizava. Nesse sentido, quando o baile acaba de forma brusca, acontece uma desterritorialização, que tem função constituinte — e na mesma medida

⁹ BRASIL, André. A performance: entre o vivido e o imaginado, op. cit., p. 5.

¹⁰ Ibidem, p. 4.

¹¹ LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. *Vocabulário da Psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

em que encerra um determinado acoplamento, abre a possibilidade de criação de outros tantos.

Ainda na cena em que Marquim narra o episódio do Quarentão, o rap é outro elemento importante para pensar essa possibilidade de invenção. Uma música em que a voz é central, e onde os MC's utilizam como base batidas de outras músicas, habilmente extraídas pelos DJ's, ou bases montadas eletronicamente. Os *samples*, operação bastante utilizada na composição do rap, são também pequenos "pedaços" de outras músicas, isoladas e inseridas em novas músicas. Ou seja, o rap incorpora uma ideia de mixagem ao seu processo de produção, a partir de agenciamentos de bases já existentes. A criação não surge como um dom divino incorporado por um "gênio". Ela é muito mais uma invenção, no sentido de *inventário*¹², que implica um trabalho com restos, uma duração:

A invenção implica o tempo. Ela não se faz contra a memória, como indica a raiz comum 'invenção' e 'inventário'. Ela não é corte, mas composição e recomposição incessante. A memória não é aqui uma função psicológica, mas o campo ontológico do qual toda invenção pode advir. Não é a reserva particular de um sujeito, nem se confunde com o mundo dos objetos. Ela é a condição mesma do sujeito e do objeto.¹³

Em *Branco Sai, Preto Fica* esse presente carregado de passado pode ser percebido também nos corpos dos personagens, dois deles vítimas do episódio ocorrido no baile da Ceilândia. Ambos tem os corpos fraturados, um é paraplégico e o outro utiliza uma perna mecânica. Seus corpos são índices, rastros. Atualizam o passado na materialidade de sua presença. No caso do personagem que usa a perna mecânica, o próprio corpo incorpora essa relação indistinta entre sujeito e objeto. O uso da prótese impõe uma relação de exterioridade, assim como os diversos aparatos mecânicos que Marquim inventa para sua locomoção. Adirley aposta nas cenas de deslocamentos desses personagens. São diversas as situações em que acompanhamos essas movimentações, sempre mediadas por objetos: o elevador que leva ao estúdio no subsolo, a subida de escadas com a perna mecânica, o "elevador panorâ-

¹² Retomamos aqui a etimologia da palavra latina *invenire*, que significa encontrar relíquias ou restos arqueológicos. STENGERS, Isabelle. *Quelle histoire pour les sciences?* (1983) apud KASTRUP, Virgínia. *A invenção de si e do mundo*. Uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição. Belo Horizonte: Autêntica, 2007, p. 27.

¹³ KASTRUP, Virgínia. *A invenção de si e do mundo*, op. cit., p. 27.

mico”, que conduz ao segundo andar da casa. Na maior parte das vezes o filme opta por planos que duram o percurso completo. A própria câmera também incorpora esses modos de deslocamento, como na primeira imagem do filme, descrita acima, em que ascendemos ao ponto de vista de uma laje. O movimento, que comumente seria realizado por uma grua — equipamento de alto custo numa produção cinematográfica — nesse caso é substituído pelo “elevador panorâmico” utilizado por Marquim para chegar em casa.

A escolha por incluir o ponto de vista e a duração do deslocamento desses personagens é também uma forma de investir o filme com o impensado de seus corpos. Ou seja, de acolhê-los ao incorporar suas formas próprias de sentir, seus afetos, como colocam Guimarães e Caixeta: “Sim, é de tempo que os sujeitos filmados mais precisam, e é esse tempo que lhes é continuamente roubado ou expropriado pelas estratégias midiáticas e pelo regime espetacularizante que invade tantos filmes.”¹⁴ Ao dar-lhes o tempo que precisam — para deslocar-se e para existir — o filme nega uma temporalidade esquadrihada e justa, e propõe um tempo que tem a ver com a demanda daqueles corpos, maior do que aquele correto se obedecesse à sua função narrativa. A gramática do cinema precisa ser reinventada quando não se é possível enquadrar um plano americano padrão para um personagem que não fica de pé, como é o caso de Marquim. Os joelhos e canelas inevitavelmente invadirão o plano, que deveria ser cortado um pouco antes dessas partes do corpo aparecerem [Figura 6].

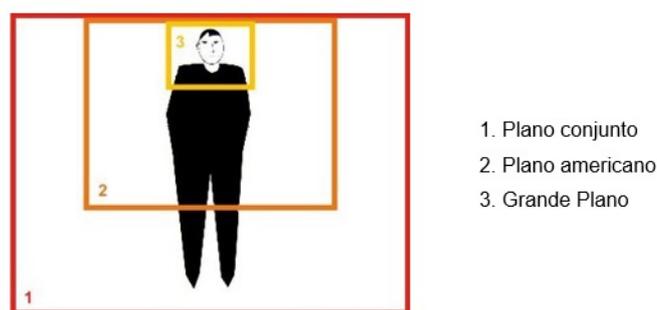


FIGURA 6

Podemos dizer que nessas operações o filme investe nas potências sensí-

¹⁴ GUIMARÃES, César; CAIXETA, Ruben. Prefácio. In: COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008, p. 33.

veis daquele que filma. Ele não busca coincidir com elas, mas evocar uma experiência que seja compartilhada no momento mesmo em que o filme acontece. O cinema se configura, nesse sentido, mais como uma superfície em que a experiência se dá, como aponta Rancière ao pensar a política em Pedro Costa:

[O cinema] já não pode ser a arte que restitui simplesmente aos humildes a riqueza sensível do seu mundo. É preciso que se separe, que consinta ser apenas a superfície onde a experiência daqueles que foram relegados para a margem das circulações económicas e das trajectórias sociais se tenta traduzir por meio de figuras novas.¹⁵

A aproximação com a formulação de Rancière, no filme, se dá a partir da reivindicação da possibilidade de traduzir a experiência da periferia através de *figuras novas*. É possível perceber nos filmes uma recusa em participar de uma leitura sociológica, que busca compreender ou encontrar a identidade de um lugar ou povo. Há também um distanciamento do que se costuma entender por uma arte mais diretamente engajada, ou um discurso de periferia. Não parece haver desejo de *restituição*.

No caso de *Adirley*, o filme acaba se assumindo, em alguma medida, como uma arte revelatória. É importante que o espectador saiba, esteja consciente dos fatos ocorridos historicamente e das injustiças cometidas contra Ceilândia. Como o próprio diretor diz, é um filme de vingança. Existe a definição bastante clara de um inimigo, contra o qual é preciso lutar, resistir. E, em certa medida, há também a reivindicação de falar “de dentro”, intensificada quando *Adirley* termina o filme com a seguinte frase: “Da nossa memória fabulamos nós mesmos”. No caso de *Mauro em Caiena*, se existe ali um gesto político, ele parece se dar mais pela possibilidade de reconfiguração de um sensível, para continuar a pensar com Rancière, do que por uma estética que suponha um despertar de consciência do espectador, ou qualquer garantia aos sujeitos e espaços filmados.

::

A dimensão territorial é bastante presente nos dois filmes. Território aqui

¹⁵ RANCIÈRE, Jacques. Política de Pedro Costa. In: CABO, Ricardo Matos. *Cem mil cigarros*. Os filmes de Pedro Costa. Lisboa: Orfeu Negro, 2009, p. 63.

como algo que inclui tanto a materialidade do espaço que circunscreve como uma ideia de pertencimento atrelada à ele — um território existencial. Cabe ressaltar que esse território não é privilégio de um sujeito, e sim constituído a partir de um conjunto de relações — que se dão, entre eles, com os espaços em que se vive. Há a afirmação de um território, mas que não está dado *a priori*, e sim conectado com a experiência. O presente — assim como a memória — está por ser inventado.¹⁶

Em ambos os filmes, o modo como esses territórios se constituem é indissociável das relações que os filmes estabelecem com o que está *fora*. Em *Branco Sai, Preto Fica*, instaura-se uma tensão em relação a Brasília, cujo projeto de cidade está diretamente conectado à exclusão de parte da população que foi removida da capital e assentada nas cidades satélites. Ou seja, é impossível pensar a existência de Ceilândia dissociada dessa operação macropolítica de remoções realizada pelo poder oficial quando da construção de Brasília. Adirley se detém sobre essa questão de forma mais detalhada em seu filme anterior, *A cidade é uma só?* (2011). No entanto, essa exclusão também aparece em *Branco Sai, Preto Fica*, materializada pela necessidade que os personagens têm de ter um passaporte para entrar em Brasília. Esse gesto marca a divisão de dois mundos que já estão apartados. Faz ver a fronteira invisível que blinda Brasília e inaugura Ceilândia.

Na metade final do filme, os personagens tramam a confecção de uma bomba sonora que os personagens utilizam para explodir desenhos de Brasília. De novo aqui a ideia de mixagem — de ruídos e músicas, como forró, rap e funk — como uma força, uma potência criativa (e destrutiva). Através da sonoridade de periferia, eles explodem o Planalto. A vingança se concretiza, mas não resolve nada. A temporalidade do futuro, que perpassa toda a narrativa, faz ver que pouco mudou. É praticamente uma forma de se distanciar do presente estando nele, de colocar numa atmosfera absurda e surreal situações que, se tratadas de outra maneira, seriam absolutamente possíveis e concretas. De qualquer modo, não se trata de utilidade. Importa mais o gesto, e o quanto a confecção da bomba implica os personagens e os fazem agir juntos. A invenção de si e do território em que vivem, aqui, está conectada a um

¹⁶ Os diretores dos dois filmes habitam os espaços que filmam. Essa descentralização da produção é um eixo fundamental para se pensar um cinema de periferia hoje. Não porque ser “feito por eles mesmos” seja garantia de autenticidade, mas porque se estabelecem outros lugares de fala, outros engajamentos que ampliam as possibilidades de formas de entrada nos recortes de mundo realizados pelo cinema.

gesto de resistência. De criar condições de existir apesar dos instrumentos de opressão que fazem o movimento contrário: a planificação da cidade modernista; remoções; custo alto e pouca infraestrutura de transportes; violência policial como a ocorrida no Quarentão, entre tantas outras forças, dentro e fora das políticas de Estado.

Já em *Mauro em Caiena*, a relação com o fora acontece de outras maneiras. Ela não se dá pelo confronto, mas pela curiosidade, em um misto de aproximação e distanciamento. Tanto o tio como Caiena ocupam o extracampo. Nunca são vistos, nem em fotografias ou imagens de arquivo. O espaço longínquo e o parente existem no filme apenas através da narração de Leonardo. Nesse gesto, ele acaba sendo também um pouco Mauro; e Caiena, em alguma medida, o desejo de partir que tenciona a vontade de pertencimento. As memórias da partida do tio são vagas. Ninguém sabe bem como foi a fuga. A memória aqui é confundida com imaginação. Enquanto imagina cenas de Mauro contadas pela avó, como os três dias que o tio passou em meio à floresta amazônica, Leonardo vivencia o espaço da Maraponga — já que, diferente de Mauro, ele ficou. E precisa inventar o lugar em que vive.

A própria avó que conta as histórias do tio confunde Leonardo com Mauro. A volta da Universidade é também a volta de Caiena. O andar é o mesmo, e a voz. Leonardo é de fato um pouco Mauro. Talvez não só porque se assemelham fisicamente, mas à medida em que, através da carta, Leonardo inventa esse interlocutor e a si mesmo. Assim como no filme de Adirley, a memória é também aqui uma conjunção de passado e presente, recordação e invenção. É uma memória fractal, composta de fragmentos que nada tem a encobrir ou a revelar; que não pretende reconstituir o passado para ordenar o presente. Ela é matéria para a fabulação — já que esta não é apenas ficção pessoal, conecta-se com outros elementos espaço-temporais.

Nesse sentido, a existência de Caiena no filme é curiosa. Aparentemente não é um lugar cujos atrativos estimulem a chegada. O próprio narrador não entende por que o tio foi para a Guiana Francesa, e não para a França ou os Estados Unidos. Talvez seja simplesmente a ignorância compartilhada pelo narrador acerca da cidade. Ou talvez Caiena diga mais sobre o desejo de partida. Um desejo tão comum em Fortaleza e em todo o estado, de onde os cearenses partem com frequência e se espalham pelos mais diversos lugares. Ao mesmo tempo, apesar do monstro no mar, como nos mostra a imagem de Godzilla no último plano do filme, mesmo com tantas errâncias pelo mundo,

permanece de alguma forma o desejo de voltar. A conexão com o Ceará é indissolúvel, um território existencial consistente, como nos diz a última frase da carta: “Nós sempre voltamos para casa no domingo de manhã”.

É interessante pensar na operação de *Mauro em Caiena* em retornar com o Godzilla no final, utilizando imagens de filmes diferentes. O monstro retorna, mas não é o mesmo. Como num ritornelo, onde o que volta difere de si mesmo. Aqui, o filme é *Mothra x Godzilla*, de Ishiro Honda¹⁷. Ele é capturado e abatido por raios elétricos provenientes de torres de energia. O monstro vai ao chão [Figura 7]. A cidade está novamente pronta para seguir sua vida dentro da normalidade. No entanto, no último plano o monstro volta para o mar [Figura 8].



FIGURA 7

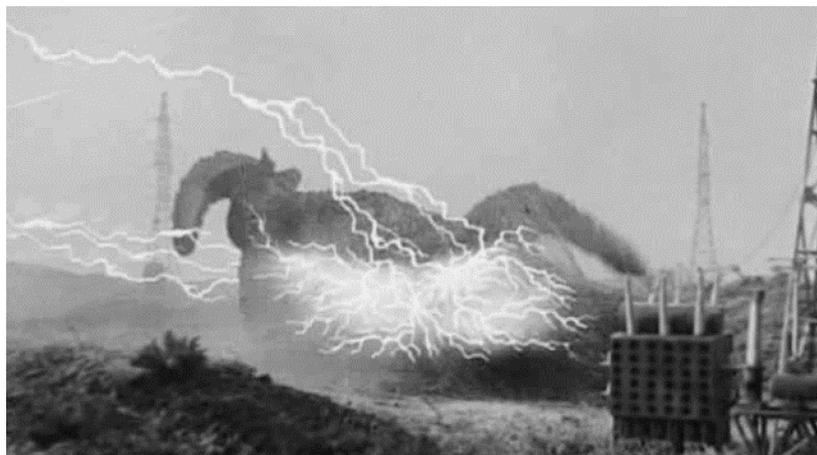


FIGURA 8

¹⁷ HONDA, Ishiro. *Mothra vs Godzilla*. Tokyo: Toho Company, 1964.

O território, nesse sentido, aparece como algo ao mesmo tempo concreto e subjetivo, que ganha consistência à medida em que retorna. Nesse processo, os atravessamentos entre espaço e sujeito são múltiplos. No seu filme anterior, *Europa*¹⁸, Leonardo Mouramateus já tinha se debruçado sobre a Maraponga, traçando uma espécie de cartografia do bairro. Ali o desejo de pertencimento ficava mais premente, a vontade de perceber o lugar que lhe é entregue como uma herança, e no qual sua vida acontece: “As ruas onde vivo foram onde nasci. E antes disso minha mãe. E antes disso meus avós. Desenho estas ruas: não há lugar como nosso lar.”¹⁹ As ruas do bairro são tracejadas em uma folha de caderno. Elas tem nome de países do continente europeu. Uma Europa ao mesmo tempo próxima e distante, dentro e fora. O filme é todo composto por micro-observações cotidianas, cenas prosaicas, por esperas e tempos livres. Ruas esburacadas, terrenos baldios, cortiço no boteco, banho de açude, crianças que brincam em uma casa abandonada. Aqui de novo as crianças aparecem inventando formas de transformar ruínas e areias de construção em dunas e aventuras.

Olhar aquelas ruas e pensar nos países a que seus nomes remetem cria um atrito. O termo Europa difere de si mesmo. Faz-nos pensar que existe mais de uma Europa. Ou perceber o lugar central que ela ocupa ao colocá-la lado a lado com a vida precária de Maraponga. Essa precariedade, no entanto, não é nem exaltada nem negada. O filme a observa, de perto. E parte dessa materialidade para propor os agenciamentos e conexões que realiza. Isso acontece, por exemplo, com o próprio Godzilla — que pode ser um monstro aterrorizante, ou então um dinossauro de borracha que fica jogado na duna de areia de construção [Figura 9] quando as crianças encontram outra diversão e o deixam de lado [Figura 10]. Ele é uma coisa e outra, a realidade não justifica, explica ou garante a ficção. É mais um desdobramento daquelas vidas e fabulações. Como reivindica Comolli no texto Elogio ao Cine-Monstro, “[...] seria preciso que cada coisa se transformasse em seu contrário. A ficção em realidade, o realismo em fantástico, o verdadeiro em falso, o dentro em fora, a frente em verso, momento a momento.”²⁰

¹⁸ MOURAMATEUS, Leonardo. *Europa*. Fortaleza: produção independente, 2011.

¹⁹ Ibidem. [Sinopse do filme *Europa*].

²⁰ COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder*, op. cit, p. 94.



FIGURA 9



FIGURA 10

Essa atenção aos modos de vida da Maraponga é também uma maneira de se atentar para essa “arte de viver”, como evoca Godard em *Je vous salue, Sarajevo*: “A regra é a morte da exceção. Então a regra para a Europa Cultural é organizar a morte da arte de viver, que ainda brota.”²¹ Nesse sentido é que a materialidade do espaço e das cenas que ali transcorrem ganha força. Um espaço que justamente por estar de alguma maneira à margem dos fluxos centrais da cidade, guarda uma pluralidade de modos periféricos de estar no mundo. No último plano de *Europa*, Leonardo dança livremente, ao som de música eletrônica, em frente a um enorme retângulo prateado num descam-

²¹ Tradução livre do inglês. GODARD, Jean-Luc apud EHMANN, Antje; BEIL, Ralf (Orgs.). *Serious Games*. War-Media-Art. Ostfildern: Hatje Cantz, 2011, p. 88.

pado de grama. Um *outdoor* sem propaganda. Nesse gesto de deslocar a funcionalidade daquele objeto, a estrutura metálica deixa de ser falta para tornar-se presença — enquanto matéria de criação.

::

Em *Mauro em Caiena*, o mesmo *outdoor* sem propaganda retorna [Figura 11]. Dessa vez numa cena noturna, com uma iluminação que torna sua aparência ainda mais metálica, refletindo uma luz que estoura no canto superior direito. O plano é fixo e aberto. Vemos o *outdoor* por inteiro, e um menino ínfimo em relação a ele. O menino não dança, ele caminha e por alguns momentos corre no terreno descampado, sem um ponto de chegada. Aproxima-se do *outdoor*, observa alguma coisa por ali, e depois retorna correndo em direção à câmera.

Neste filme, o *outdoor* vazio — no cotidiano apenas um elemento corriqueiro que atesta no máximo a pouca presença de consumidores cobiçados pelas empresas no local — é virado do avesso. Ele adquire um tom artificial, como um corpo estranho, um intruso que habitasse aquele espaço. É também a Floresta Amazônica que talvez o tio tenha cruzado em três dias. É um rasgo naquela paisagem. Outros elementos que existem no cotidiano da Maraponga são utilizados, adquirindo tons ao mesmo tempo banais e sombrios: ruídos de serra elétrica, fios que amarram uma árvore que está sendo derrubada e retroescavadeiras.

Em uma bela cena noturna, Mouramateus filma — num plano fixo e aberto — uma retroescavadeira que se movimenta como em uma dança [Figura 12]. Os únicos focos de luz que vemos são dos faróis da máquina, que circula sem função aparente, desenhando o espaço enquadrado no plano. Três pessoas assistem, na penumbra. Ali, destituída de seus movimentos-padrão, e sem contornos definidos, a máquina transforma-se numa entidade desconhecida, ou um monstro como Godzilla, só que robotizado. Aqui de novo o avesso: uma máquina que existe para construir a cidade — e ergue uma enxurrada de prédios em Fortaleza todos os dias — parece aqui ameaçá-la.



FIGURA 11



FIGURA 12

Em uma outra passagem do filme, a mãe acorda Leonardo para filmar a árvore de sua infância que estava sendo derrubada. Também uma constante em Fortaleza, onde a prefeitura insiste em por abaixo as poucas árvores que restam na cidade. O filho não quer filmar, pois acordou de ressaca. Mas levanta-se a contragosto e vai. Explica:

Eu não queria filmar essa árvore sendo derrubada. Mas eu estava filmando tudo desde que a minha vida virou essa ficção científica grosseira, com tratores atravessando o silêncio que havia na rua, carros que fazem racha de madrugada e os amigos sendo abduzidos por oportunidades novas em lugares novos.²²

É essa estranheza, essa mudança em seu cotidiano que é também fabu-

²² MOURAMATEUS, Leonardo. *Mauro em Caiena*, op. cit.

lada no filme. Se a vida passou a ser uma “*ficção científica grosseira*”, o filme incorpora essa dimensão em suas opções estéticas. Nesse sentido, o uso de trechos de Godzilla se mescla às experiências do cotidiano. É como se o monstro que ameaça a cidade estivesse também em Maraponga, nessas máquinas e elementos estranhos que habitam aquele espaço.

Branco Sai, Preto Fica também compõe seu universo com um tom de ficção científica. Um dos personagens é um policial intergaláctico, que vem para a Terra investigar os crimes cometidos pelo estado brasileiro contra populações periféricas. Ele habita um container/nave espacial com luzes coloridas, dentro de onde fala com uma chefe que está no futuro e lhe dá orientações sobre como deve agir. Ela aparece em uma imagem projetada em uma das paredes do container. Para chegar aqui, no presente, o container balança e joga o personagem de um lado para o outro. Chega a ser cômica a forma de trabalhar esses elementos precário-tecnológicos, bem ao estilo de *filmes B*.

Sartana, o personagem que utiliza uma perna mecânica, protagoniza um episódio que segue nesse mesmo sentido de utilizar elementos que se aproximam da ficção científica. A perna que ele utiliza foi concedida pela empresa, que sorteou alguns ex-atletas para testarem o produto. Para tanto, eles recebem a perna mecânica gratuitamente, mas tem a obrigação de passar informações para eles através de um software de rastreamento. No filme, ele então *hackeia* o software da perna mecânica que utiliza. Um gesto que reconfigura os papéis assumidos na negociação com a empresa produtora. Desloca-o da condição de cobaia, ao tornar-se agente, nessa apropriação que faz de uma tecnologia de ponta. É uma forma de restituir a sua autonomia, a partir do uso subversivo de um instrumento capitalístico de controle. Aqui, diferente do policial intergaláctico que aterrissa no presente, e da bomba sonora que pode explodir o Planalto, esse acontecimento hoje em dia é perfeitamente possível. O que torna-o mais absurdo é justamente ele se passar em um lugar periférico como a Ceilândia, e nessas circunstâncias. Essa apropriação da tecnologia acontece em todo o filme, que em vários momentos conjuga elementos *high tech* com gambiarras: os aparatos que os personagens utilizam para se locomover, container de luzes coloridas, projeções na parede, túnel do tempo, reuniões secretas dentro do bunker da rádio clandestina para planejar a confecção da bomba sonora.

::

Além desse uso da tecnologia em *Branco Sai, Preto Fica*, outro gesto interessante que os dois filmes realizam é essa conexão que fazem com elementos e questões concretos relacionados aos espaços em que filmam. São diversos os exemplos nos filmes: a bomba sonora construída pelos personagens de *Branco Sai, Preto Fica*, o container/nave espacial, o túnel do tempo filmado dentro do metrô. Já *Mauro em Caiena* aproxima Godzilla das retroescavadeiras, *outdoors* se transformam em chapas metálicas e utiliza diversos elementos do cotidiano deslocando-os de suas funções. É nesse gesto de múltiplos deslocamentos que a fabulação se dá, podendo ser ao mesmo tempo real e ficção, como reivindica Comolli. Ela se forma por agenciamentos. Trata-se de conectar mundos, compor com eles. De criar relações em vez de firmar identidades que se encerram em si mesmas.

Ao elaborar sobre seu filme, Leonardo Mouramateus escreve:

Mauro em Caiena é um diálogo entre mim mesmo e um tio que tinha a minha idade 20 anos atrás. Tento encontrá-lo olhando a paisagem que um dia ele talvez olhara e atravessara. Encontrei, num tio de quem só ouvira histórias, uma possibilidade de viver na cidade em que nasci, num presente possível, através do cinema. Partir por motivos econômicos, por angústias pessoais, ou simplesmente pela vontade de se aventurar. Fazer um filme. Se apaixonar perdidamente por alguém numa festa. São proposições de mundo. Maneiras de sentir-se menos só.²³

Os filmes aqui analisados, como propõe o texto de Mouramateus, remetem ao cinema como uma forma de contato com o mundo. De acordo com a proposição de Simondon, “O homem já não tem necessidade de uma liberação individualizante, e sim, de uma mediação.”²⁴ O fazer cinema, nesses casos, acaba sendo essa mediação. Através do ato de fabular *com* instaura um comum que passa pela produção de sentidos — éticos e estéticos —, e pela afirmação da existência enquanto criação. Como propõe Deleuze:

O que é preciso é pegar alguém que esteja ‘fabulando’, em ‘flagrante delito de fabular’. Então se forma, a dois ou em vários, um discurso de minoria. [...] Pegar as pessoas em flagrante delito de fabular é captar o movimento de constituição de um povo. Os povos não preexistem. De certa maneira, é o povo que falta,

²³ Idem, [Mauro em Caiena](#), 2014. [Texto na página do diretor]

²⁴ SIMONDON, Gilbert. *L'individuation psychique et collective à la lumière des notions de forme, potentiel et métastabilité*. Paris, Edition Aubier, 2007, p. 122.

como dizia Paul Klee.²⁵

Se é o povo que falta, ele está por ser inventado. É o que fazem os filmes aqui analisados. Eles inventam os sujeitos filmados e o espaço ao seu redor, a partir da relação entre eles. Aproximam-se, portanto, do que aponta Cezar Migliorin a partir de dois filmes brasileiros recentes que abordam o espaço urbano: “As cidades existem nas relações entre os sujeitos e os espaços, entre o que vemos e o que é visto pelos personagens, essencialmente relacional, sem consenso ou harmonias sólidas.”²⁶ Essa afirmação pode ainda ser desdobrada numa espiral infinita entre os termos. O que importa é justamente que o foco esteja nesses atravessamentos, mais do que em uma hiperconcentração em alguma das pontas.

Além da relação dos sujeitos com o espaço, em *Mauro em Caiena* e *Branco Sai, Preto Fica* a ativação da memória — que é ao mesmo tempo individual e coletiva — é um outro elemento fundamental. A forma como o narrador em *Mauro em Caiena* relembra os episódios relacionados ao tio e os conecta com a sua vivência em Caiena, e o modo como os personagens de *Branco Sai, Preto Fica* inventam suas vidas nesses corpos fraturados pela tragédia são também maneiras de trazê-la para o presente, e nele criar possíveis.

Para tanto, os filmes criam uma relação de espiral com o tempo. Em *Branco Sai, Preto Fica* há a coexistência de tempos embaralhados: é como se já tivesse acontecido um apocalipse no passado (com a construção de Brasília e o projeto de erradicação da pobreza), eles vivem num presente pós-apocalíptico melancólico, e o futuro seria como um pré-apocalipse, em que a humanidade está tentando evitar novas catástrofes. Os problemas que eles precisam resolver no futuro são próximos dos que são vivenciados hoje, mas é possível de reconhecê-los e tentar fazer justiça justamente por situarem-se já num passado estanque, que em certa medida os apazigua. Em *Mauro em Caiena* há também essa espiral na relação de Leonardo com o tio, pois ele está em uma idade próxima da que Mauro foi para Caiena, e vivencia esse questionamento sobre a vontade de partida, já que também muitos amigos estão saindo dali. É novamente aqui como num ritornelo, esse desejo que retorna da partida, e simultaneamente, da volta para casa — que nunca é como antes, como afirma

²⁵ GUATTARI, Félix. *Caosmose*. Um novo paradigma estético. São Paulo: Editora 34, 1992, p. 157.

²⁶ MIGLIORIN, Cezar. Escritas da cidade em Avenida Brasília Formosa; O céu sobre os ombros. *Revista ECO-PÓS*, Universidade Federal do Rio de Janeiro, v. 14, n. 1, p. 163, 2011.

Deleuze: “O grande ritornelo ergue-se à medida que nos afastamos de casa, mesmo que seja para ali voltar, uma vez que ninguém nos reconhecerá mais quando voltarmos.”²⁷

Esse movimento do tempo se relaciona com a ideia de que a cada momento estamos produzindo e sendo produzidos: seja nós mesmos, as formas de estar no mundo, os espaços e os territórios que habitamos. Os filmes, portanto, enquanto máquinas produtoras de agenciamentos, propõem a invenção de uma existência nesses locais periféricos — Maraponga e Ceilândia. Acabam por estabelecer com a cidade um papel fundante, não a representação de uma periferia que já está dada. Eles escapam às abordagens sociológicas tradicionais que estabelecem *a priori* formas de se retratar a periferia. Um gesto que parece aproximar os desejos não formatados de quem vive ali e quer inventar formas naquele espaço: “Trata-se de construir não apenas no real, mas também no possível, em função das bifurcações que ele pode incitar.”²⁸

Numa dessas bifurcações está Godzilla. A possibilidade de ser monstro. De ser cachorro, lembrança — ou um policial intergaláctico.

²⁷ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 2010. p. 181.

²⁸ GUATTARI, Félix. *Caosmose*, op. cit., p. 155.