

Um céu antes das imagens de TV: narratividade do realismo de choque

Pedro Plaza Pinto (UFPR)

Resumo: Análise da representação realista dos corpos no drama de *Um Céu de estrelas* (Tata Amaral, 1996), detendo-se sobre aspectos da montagem, do diálogo, do cenário e da estruturação do relato. O filme foi lançado nos cinemas precedido de um material filmado especificamente para compor a sua construção, o curta-metragem *Mooca, São Paulo* (Francisco César Filho, 1996). A análise fílmica engloba a leitura do curta e procura investigar como o conjunto estabeleceu uma construção dos corpos numa condição que os faz oscilar entre espaço público e privado, entre repouso e explosão, entre naturalismo dramático e distanciamento com a mediação da figura da televisão. Este trabalho é uma contribuição à compreensão do estranho realismo que emergiu na tela dos cinemas no final do século XX no Brasil.

1. Um filme de novo ciclo: corpos representados entre dois regimes

Esta introdução tem como objetivo localizar a posição especial que ocupou *Um céu de estrelas* (Tata Amaral, 1996) no contexto ainda indefinido da estética cinematográfica do final do século XX, quando a ideia de um realismo “pós-catastrófico” já estava no ar e verificou-se um estranho “retorno do real” nos filmes da tela do cinema, mesmo numa época de plena suspeita sobre o universo das imagens e sons (cf. ZIZEK, 2003). Este princípio de escrito prepara e apresenta as próximas páginas, onde desenvolveremos alguns dos aspectos do drama realista que o filme apresenta, com o esforço que é típico da análise do material, mais especificamente de aspectos da narratividade e do cenário e dos diálogos. A chave da análise fílmica está na centralidade do corpo falante e do movimento dos corpos no filme, que flutuam significativamente de forma anônima no espaço público decadente da imagem do bairro da Mooca, em São Paulo, nas lentes do curta-metragem de Francisco César Filho que foi distribuído pensado anteriormente à narrativa de *Um Céu de estrelas*, em seguida são enclausurados no pequeno universo doméstico que transborda, novamente, ao final da narrativa, para a cena pública, mas aí totalmente mediados nas lentes de um modo de representação da televisão. O curta *Mooca, São Paulo*, compôs a primeira recepção do filme de Tata Amaral e será considerado dentro do mesmo fluxo discursivo. O conjunto

foi visto como um material heteróclito composto do "colorido" com 70 minutos e do material em branco e preto identificado como "seqüência inicial" do primeiro¹.

Sabemos hoje que os últimos anos do século XX abrigaram, no cinema brasileiro, materiais mais ricos do que se imaginava à época. Tanto foi que, mesmo diante de impasses claros, o cinema local recebeu uma intervenção crítica de peso com a idéia do "ressentimento mútuo". Esta figura do ressentimento foi reverberada a partir das observações de Xavier (2002, 2001 e 2000). A primeira expressão desta intervenção foi a comentada entrevista no número 9 da *Revista Praga* (Xavier, 2000): havia uma mudança na orientação da intervenção do crítico, que procura travar um diálogo mais direto com o público e autores do cinema bem recente. A própria introdução da entrevista fala de um resgate de uma prática "importante" da crítica brasileira do "mapeamento e avaliação da produção artística contemporânea" (Xavier, 2000, p. 97). Esta "tradição de panoramas periódicos", segundo a introdução da entrevista, teve o seu apogeu na Geração *Clima* e teria sido "injustificadamente esquecida por seus descendentes na vida universitária (debruçados exclusivamente sobre o passado) [...]". (Xavier, idem, p.97).

Esta rememoração prática indicou a vontade de sair do gueto por uma geração que procurava resgatar o ensaísmo para a esfera pública. Nesta pauta, construções temáticas e formais foram examinadas partindo da problemática do ressentimento. Mas do que trata esta problemática? Um quadro teórico presente num escrito de Xavier (2001) nos esclarece melhor o horizonte teórico desta figura. A noção central de *ressentimento* é considerada um lugar reativo das personagens dos filmes em face das situações práticas e sociais. Xavier se refere 1) ao texto de Nietzsche, *Genealogia da Moral*, da passagem sobre a "fenomenologia do ressentimento" que seria retomada depois por Max Scheller; 2) às definições do próprio Scheller sobre a "sociologia do ressentimento"; 3) às observações de Jameson no capítulo "Authentic resentment" em

¹ A própria apresentação do currículo do realizador Francisco César Filho em sua página pessoal na rede mundial de computadores identifica o material deste modo. Cf. <http://xikino.wordpress.com/about/>. Acessada em 10 de março de 2011. Temos consciência de que o filme não necessariamente foi apresentado desta forma em outras distribuições, a exemplo da cópia em VHS pela *Sagres Vídeo*, que colocou o material que precedia o filme, como espécie de prólogo, na qualidade de epílogo bastante deslocado – lembremos que o próprio filme apresenta um "epílogo" como imagens ao gosto televisivo após o final dos créditos. Todavia, consideraremos a distribuição do lançamento em 35mm, que perfaz o projeto de construção discursiva que dá sentido à montagem dos sintagmas.

The political unconscious: narrative as a socially symbolic act; 4) aos comentários de René Girard sobre os dois primeiros autores em seu *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Este último autor apresenta a ideia do “desejo mimético” inscrita no quadro teórico pautado pela idolatria e inveja (Xavier, 2001, p. 81).

A tarefa central, no alinhamento dos autores, é pensar o que seria um processo de “auto-envenenamento psicológico” associado à procura da vingança que pode gerar agressividade e suscetibilidade indeterminadas. Mas logo a recorrência e o modo do aparecimento da figura são canalizados para os filmes. Partindo do filme *Coração iluminado* (Hector Babenco, 1998), Xavier demarca estas formas e temas do ressentimento recente. É um exame do recuo, da relação dos sujeitos do discurso com a historicidade, pela fixação em um passado.

Nesta fixação num estado ou situação do passado, ou em algo que acaba de se perder, há um potencial dramático ligado a projetos de vingança, adiados, remoídos, que encontram no cinema uma variedade de manifestações que tornam a figura do ressentimento um dado notável que vale explorar, quase um diagnóstico nacional (ou continental). (Xavier, 2001, p. 79).

Um céu de estrelas foi reconhecido como um dos melhores representantes desta criação temática que engloba outros filmes como *Ação entre amigos* (Beto Brant, 1998). Este último eclipsa a ação política da reunião de ex-militantes da geração que sonhou contra a Ditadura militar e agora procura lamber as feridas em um ato de violência. O rancor é também a chave para *Um copo de cólera* (Aluizio Abranches, 1999) onde um macho enfrenta a figura feminina com a exibição do ressentimento clássico que denota insegurança, infantilidade, mas não resulta em ações mais efetivas. *A ostra e o vento* (Walter Lima Jr., 1997) trata destes dramas familiares em espaços fechados, desta vez com conflitos de geração. A ordem patriarcal é sinônimo de clausura, ciúme, atraso e arcaísmo; o pai da jovem traz as marcas do passado não simbolizado, levando tudo a perder na promessa de futuro. Outra crise frente ao destino notabiliza-se no filme *O Viajante* (Paulo César Saraceni, 1999), história da viúva ressentida cercada pela moral cristã, solitária nos cuidados com o filho esquizofrênico.

No caso do filme de Tata Amaral, as condições de recepção de cinema e TV também aparecem analisadas: o espectador se vê seguindo regimes diferentes de proximidade-afastamento em cada meio. Não obstante, a diferença crucial entre os regimes de visualidade diz respeito à simultaneidade da televisão, encenada no

momento-chave de *Um céu de estrelas*, no desfecho do filme. Na análise deste escrito, procuramos dedicar maior atenção ao que aparece no filme antes deste momento crucial, quando o foco narrativo é radicalmente deslocado².

Uma das premissas fundamentais para a análise deste “Real encenado” é a de que os comportamentos sexuais no filme são produzidos nos discursos sobre o corpo, objeto de conhecimento, elemento-chave nas relações de poder (Williams, 1981, p.19-35). Interessa-nos pensar, neste contexto, a “implantação das perversões”, efeito do poder sobre os corpos, sobre os prazeres dos corpos. O sexo e a sexualidade não existem autonomamente na natureza, independentemente do discurso. Muito menos as práticas se constituem uma provocação natural contra o poder, ao contrário, o sexo é um princípio causal fictício que permite escapar da verdadeira relação de poder na sexualidade (Williams, op. cit., p. 20). Não escapamos da determinação social da sexualidade presente nos discursos e nas práticas, que se incitam mutuamente e que inscrevem o corpo num sistema de relações, representado-o entre espaço público e privado. A conexão entre poder e prazer apresenta a sua face perversa e o índice da constituição desta relação deve ser visto na proliferação das sexualidades.

A narratividade dos filmes é um campo onde podemos verificar esta conexão, pois se constitui um lugar simbólico privilegiado para a “implantação das perversões”. O dispositivo cinematográfico, estudado na chave da perda momentânea de consciência, permite constituir os corpos na dinâmica de sujeito/objeto de desejo. Os limites entre o corpo na tela e o corpo do espectador se atenuam na “situação cinema”, cujos pressupostos são: participação afetiva do espectador, jogo de identificações e constituição do sujeito a partir do olhar. O prazer visual está ligado, na diferenciação simbólica, à formação do ego e à subjugação do olhar. Todo este complexo possibilita a implantação das perversões pela exploração do corpo nas representações. No dizer de Linda Williams, *this intensification has emerged in a proliferation of discourses of*

² Neste sentido, este trabalho dialoga com o seu par, que veio a público há alguns anos, focado justamente nesta alteração súbita da focalização narrativa do filme: PINTO, Pedro Plaza. "O corpo, o olhar e a interpelação do real na narrativa de *Um Céu de Estrelas*". In: *XI Encontro Anual da Associação de Programas de Pós-graduação em Comunicação*, 2002, Rio de Janeiro-RJ. Ambos são resultados da pós-graduação realizada entre 2001 e 2003, orientada por João Luiz Vieira: PINTO, Pedro Plaza. *Dilemas da transparência: contradições do realismo transfigurado no cinema brasileiro dos anos 1990*, UFF, 2003 (mestrado).

sexuality wich have produced a whole range of sexual behavior now categorized as perverse (Williams, op. cit., p. 19).

A outra chave da análise proposta para *Um Céu de Estrelas* diz respeito àquilo que Vicente Sanchez-Biosca chama de “cultura esquizóide” da contemporaneidade³. O “corpo ideal” desencarnado nas imagens perfeitas da publicidade e da televisão se confronta com outra representação do corpo, nas palavras do estudioso:

nous sommes confrontés à des manifestations visuelles perverses de corps subissant des marques de violence, ou bien de corps excessivement charnels, et qui se déploient dans de nombreux domaines de la culture de masses: l'information, le reportage, l'image pornographique, voire le mytique snuff. (SANCHEZ-BIOSCA, 1997, p. 74).

A condição de um ideal é a existência de tensão imaginária sobre a realidade dos corpos. Esta tensão está associada à violência, à perversão, ao controle, ao pastiche. Um lado obscuro desta tensão é a ubiquidade da televisão, este “apontar” para a realidade imediata. A realidade aparece, contudo, amortizada pelo banal, pelo corriqueiro noticioso de seções policiais. As marcas da violência e do poder se diluem e os sujeitos têm suas identidades esquecidas. Esta condição marcou época na representação do final do século XX. O impacto do “ao vivo” na tradução dos corpos reais, postos enquanto signo como índices, está à serviço de uma função simbólica, na qualidade de ícones. A mulher, o corpo feminino, é lugar privilegiado do fantasmático na medida em que vai se tornando o modelo da fantasia. Mas como isso se produz dentro da narração do filme?

2. Espaço urbano e a casa: a inscrição e indisposição do corpo

Iniciam-se as imagens do filme *Um céu de estrelas*. Mas já se iniciou o filme *Um céu de estrelas?*, pergunta o espectador de primeira sessão. Não há nenhum som e três planos de fotografias antigas, em preto e branco, ocupam a tela, em escala de primeiro plano – uma mulher, um homem e uma velha. São planos estáticos, durando alguns segundos, entremeados de rápidas fusões em tela branca. Foram tomados provavelmente de documentos, como suspeita o espectador na primeira vez que vê o filme, seja por causa das bordas do quadro ou pelos carimbos sobre as fotos. A escala modifica-se e vemos uma fotografia de um grande número de pessoas, posando, ao

³ A categorização de Sanchez-Biosca faz parte da sua instrumentalização para a sua abordagem de *Videodrome* (David Cronenberg, 1982) e nos foi bastante útil. cf. SANCHEZ-BIOSCA (1997).

mesmo tempo que inicia-se uma trilha minimalista⁴, um som no estilo de um acordeon monótono com alguns ruídos de percussão. Segue-se um plano mais fechado com uma família, e outro, que volta à mesma escala inicial, com mais um rosto feminino. Que corpos estão sendo representados? De que maneira estão representados? Qual é a relação desta escolha de representação dos corpos frente a outras escolhas de *Um céu de estrelas*? A inscrição fotográfica em preto e branco remete, sem dúvida, ao passado – um saber comum sobre a história da cidade de São Paulo nos indica que podem ser imagens da chegada de estrangeiros da hospedaria do imigrante. A narrativa sobre os corpos inicia-se representando uma representação, numa espécie de figuração de segundo grau, fotos de documentos. Aquelas pessoas não estão ali representadas pela imagem e som, simplesmente, mas mediadas pelo ato fotográfico. Não é o corpo brasileiro estereotípico, negro ou índio em miscigenação. Entretanto, indica uma ancestralidade, uma “arqueologia dos corpos inscritos”, uma viagem aos documentos, às fotos, à imagem que aponta o passado. Quem são aquelas pessoas?

Após uma longa fusão, vemos, num plano da linha do horizonte, o teto de um galpão com vários exaustores. Atrás do prédio, sob a névoa branca, edifícios. No canto esquerdo da tela lemos a legenda: “Mooca, São Paulo, 1996”. Ora, trata-se de um filme antes do filme? Qual é a relação daquele lugar, uma construção localizada no bairro da cidade de São Paulo, contemporânea segundo a legenda, com as fotografias que antes apareceram? Vejamos a estrutura do curta que funciona como uma espécie de epílogo a **Um Céu de Estrelas**:

1º - Fotografias de documentos, de prováveis imigrantes do início do século, que povoaram São Paulo e compuseram o cenário da cidade;

2º - O espaço urbano vazio, Mooca, zona leste de São Paulo. Imagens estáticas e em movimento: ruas, construções, semáforos, trem em movimento, inscrições nas paredes. As pessoas aparecem somente de passagem, em composição com o cenário, no final do trecho. As últimas imagens são *travellings* em contra-mergulhos totalmente verticais que mostram prédios antigos;

3º - Imagens de passantes em primeiro plano, com câmera instável, entremeadas de algumas inserções como uma parede pichada, vidros quebrados. A

⁴ A trilha incidental composta por Lívio Tragtenberg mereceria um estudo à parte.

imagem final é de uma mulher visivelmente transtornada, caminhando. A trilha é do mesmo tipo da que se iniciou com as fotografias;

4º - Retomam-se os planos de eixo vertical em movimento que dividem o quadro entre céu e edifício. Ouvimos o som de uma percussão;

5º - Uma seqüência de imagens. O plano da rua com câmera em movimento, sem linha do horizonte, é combinado, em fusão, com o primeiro plano de um homem de meia idade que parece estar num bar. Ele bebe e fuma. O plano final é de uma rua vazia, tomado no eixo da rua. Um motoqueiro aparece vindo da rua no espaço atrás da câmera e vai se distanciando até, de repente, começar a circular na rua, perfazendo o trajeto de um mesmo círculo sobre o chão.

Há uma montagem que combina um certo “grafismo” do espaço urbano – verticais e horizontais – de clara inspiração concretista. O preto e branco, a alteração no contraste, um certo “olhar documental” evidenciam a decadência e o vazio. O que nos interessa, em relação às perguntas colocadas, é a ligação que se estabelece entre o espaço e os corpos. Qual é o nexó entre as fotografias e este *locus* decadente? Podemos perceber que a estrutura é pulsante: os corpos estão destacados do espaço, tomados numa escala aproximada, que não mostra o lugar de modo a estabilizar a relação do mostrado e do narrado. A verticalidade acentua o tom aterrador, quiçá tenebroso, dos edifícios decadentes. Vemos janelas quebradas, velhas inscrições, paredes sujas. A imagem da moça transtornada enfatiza ainda mais o desconsolo.

Todavia, se corpo e espaço se excluem nas quatro primeiras partes, eles convergirão de maneira intrigante na 5º parte: a rua se funde com a imagem de um homem, a rua é o espaço de um motoqueiro solitário. Apesar de se excluïrem, corpo e espaço se combinam forçosamente sem deixar de estabelecer o contra-senso: o eixo em linha reta da rua projetada no horizonte não é percorrido pelo motoqueiro, que prefere reiterar, com a sua moto, um círculo no chão, numa trajetória aparentemente sem justificativa ou função. A narrativa inicia-se antevendo o desassossego, a aporia do corpo inscrito/ corpo atormentado num espaço urbano, clausura forçosa. Todavia, esta angústia não terá solução, pois este corpo agonizará entre o espaço enclausurante do *ethos* urbano e o espaço fantasmático da televisão. A construção do círculo fechado no circuito da rede simbólica remonta a outros filmes, como *Abril despedaçado* (Walter Salles, 2001) ou *Kenoma* (Eliane Caffé, 1998). No primeiro, o enclausuramento é

traçado pelo retorno da tradição que deverá ser quebrada. Em *Kenoma*, o círculo calça a obsessão da personagem principal pela criação do “moto contínuo”.

Esta seqüência de abertura é denominada nos créditos “Mooca, São Paulo, 1996”. Foi roteirizada e dirigida por Francisco César Filho. Compõe a situação narrativa como uma espécie de corpo estranho e integrado, intrusão documental e mapeamento geográfico. O trabalho de parceira entre a diretora Tata Amaral e Francisco César Filho vinha desde 1986 com os curtas *Poema: Cidade* (1986) – sobre a poesia dos irmãos Campos – e *Queremos as Ondas do Ar!* (1986) – sobre o universo de reivindicação das rádios livres. O filme *VinteDez* (2001), feito já em formato digital, também da dupla, retoma mais recentemente a cultura das ruas de Santo André-SP, em particular o Hip-Hop e as manifestações de consciência da juventude. Este interesse de mais de uma década sobre a cultura urbana paulista teve o seu momento mais importante no início dos anos 1990 com o documentário de *Rota ABC* (Francisco César Filho, 1991). A periferia industrial, com ênfase na ótica do grupo de punk-rock *Garotos Podres*, é examinada como excuro da classe trabalhadora em franca decadência financeira. Em *A era JK* (Francisco César Filho, 1993), um período histórico foi colocado em perspectiva, projetando a gênese das questões. O mesmo diretor fez também *Hip Hop SP* (1990) e *Zona Leste alerta* (1992), abordando as lutas políticas da periferia. Os filhos da classe operária de São Paulo, após duas ou três gerações da industrialização de JK, já não têm o mesmo patamar social, denotando a trajetória que pode ser traçada entre um filme como *Eles não usam black-tie* (Leon Hirzman, 1981) e *Um céu de estrelas*. Esta genealogia do depauperamento social em mais de vinte anos marca a transição entre o cinema brasileiro moderno e contemporâneo.

3. Do exterior ao interior: o estabelecimento do espaço cênico

A clausura de *Um Céu de estrelas* só funciona se for possível aludir-se ao espaço externo, corpo *in loco*, decadência visada no curta-metragem que o antecede. E como fica a passagem para o trecho narrativo do filme propriamente dito? Logo na primeira cena do filme, o espaço externo demanda a atenção da personagem principal: a campanha toca. Após a primeira imagem do filme, do batom sendo pego diante do espelho⁵, há uma escala crescente de planos em três etapas até o conjunto do espelho-

⁵ Lembremos o mesmo tipo de operação sendo feita por Dora em dois momentos do filme *Central do*

toucador. Ela larga o batom, passa perfume, esboça um sorriso, tira a toalha que envolvia a cabeça e passa a mão agitando o cabelo. A ação é silenciosa, marcada pelo ruído dos objetos colocados sobre o móvel. O silêncio é, entretanto, o “silêncio maciço” da cidade: há sempre um ruído ao longe.

Quando a campainha toca, Dalva altera a sua fisionomia: ela sabe quem está lá fora? A fisionomia de Dalva é a chave para entendermos vários momentos dos estados de tensão do filme⁶. Ela sai pela esquerda do plano enquanto a câmera faz um movimento à direita, abandonando o quadro da janela que antes emoldurava-se ao lado da personagem. A câmera permanece olhando pela janela. Durante o movimento de câmera é possível visualizar a cidade de horizonte infinito. O som diegético de uma música compõe o espaço: uma casa vizinha ocupa a imagem com telhado acima, varanda em perspectiva com dois senhores sentados à direita e parede com janela à direita. “E hoje infeliz no meu canto curtindo a tristeza. Humildade, carinho...”, diz a música no conhecido estilo que é correntemente denominado “brega”⁷. Uma jovem dança com os braços para cima. Um corte nos aproxima dos dois senhores jogando cartas. O olhar agora já está destacado do quarto de Dalva e se direcionou para uma aproximação com a cena qualquer flagrada pela janela. Um deles grita em direção à esquerda, para dentro da casa: “Desliga esta porcaria de som, menina!”. Um chicote rápido à esquerda enquadra a janela da casa dos vizinhos: há dois travesseiros sobre o batente. A jovem bate com os braços sobre os travesseiros e entra, visivelmente contrariada. A cidade penetra o quarto de Dalva pelos sons da rua, pela música externa, pelo ruído de um carro passando, pela campainha que toca. Quem é aquela moça contrariada? Por que o pai não a deixa dançar livremente com a música alta enquanto arruma a casa? Não saberemos. Um corte nos mostra Dalva no corredor. Enquanto percebíamos os arredores, ela já não estava no ambiente de onde a câmera testemunhou a cena banal e sem função aparente. Dalva chega à porta abre a portinhola de vidro, há uma alteração em sua fisionomia. Quem é?

Brasil (Walter Salles, 1996), igualmente relacionada com o aspecto da auto-estima da personagem.

⁶ O trabalho de Márcia Regina Carvalho da Silva (2003) faz um estudo do rosto de Dalva em *Um céu de estrelas* e traça uma interessante abordagem da aparição da fisionomia em planos fechados ao longo da narrativa, como fator estruturante do relato.

⁷ A música *Amor rasgado* foi feita para o filme por Carlos Sukorski e Celso T. Zucattelli.

O corte nos mostra o plano ponto-de-vista de Dalva: é Vítor. O quadro dentro do quadro o mostra atrás das grades losangulares da portinhola da porta; mais atrás dele, desfocada, a rua. Ele sorri, olha para a rua e volta novamente o rosto para dentro da casa. Este movimento de ir e vir entre o que está fora e o que está dentro, pelo olhar ou pelo enquadramento, é necessário para configurar a dialética interior-exterior logo no começo de *Um céu de estrelas*. Dalva só sairá da casa quando for para o espaço externo da área de serviço – espaço externo fechado – ou pela lente da televisão na cena final e no epílogo, cortejada pela polícia.

Ela abre a porta para Vítor. A decisão é vacilante: ela permanece recostada na porta enquanto ele entra e começa o diálogo, examinado mais abaixo. A passagem de Dalva pelo corredor iniciara, antes, a apresentação da casa. Há uma verdadeira coleção, ao longo do filme, dos objetos de uma intimidade do interior de uma casa da classe baixa: penduricalhos na parede, móveis de baixa qualidade, pinturas de girassóis e flores, fotos de cavalo, calendários sobre a mesa, mesa de centro, cortinas floridas, abajur, filtro de barro, fotos de infância na parede, sofá de veludo vermelho de gosto duvidoso. Vários destes objetos serão mobilizados na dinâmica drama que ora se instaura.

Um objeto referido no cartaz do filme ganha relevância especial pelo olhar de Dalva logo antes da entrada em cena da vizinha Iara: é um quadrinho com um pequeno relógio ao lado de um céu de estrelas com uma casinha abaixo. Ele ocupa todo o quadro com a construção, pela montagem, do ponto-de-vista de Dalva. É importante lembrar que uma citação de Brecht esteve referida já no cartaz do filme, além de ter constado também nas imagens das fitas VHS para a locação do filme: “Quem poderá imaginar um céu de estrelas? Este fará melhor se calar a boca”. A referência na citação não deixa de compor o horizonte do cinéfilo ou do erudito na matéria. A sentença antecipa o silêncio final de Dalva diante das lentes da televisão. Será só neste final que o procedimento brechtiano de distanciamento se atestará, mais do que a simples citação que justifica o título do filme e alude à mencionada dialética da cidade – inscrição do corpo no espaço urbano e clausura forçosa que inclui a interdição do olhar. Quem pode ver? A pergunta só chegará a um bom termo no final, na síntese que faz refluir a criação do espaço pelo *gestus* da filmagem "ao vivo". Televisão e cidade, exterior e interior,

clausura e liberdade, voz e silêncio são pares desta constelação que produz o campo de forças da narrativa.

Dalva pergunta, assim que abre a porta para Vítor, no início da seqüência inicial, dando início ao primeiro diálogo entre os dois: “O que você quer agora?”. O quadro mostra a porta aberta e um plano médio fechado dos dois – Dalva e Vítor. “Eu vim devolver”, diz Vítor, levantando uma sacola. Ela diz, num tom já desconsolado: “Você não avisou que vinha”. “Agora precisa avisar?”, pergunta Vítor. A lógica da cena é sempre de referência a um momento anterior ausente do drama que perturba Vítor e ameaça Dalva. Entre o “antes” e o “agora” do tempo exposto há o hiato que causará o conflito da cena. Este hiato produz o conflito não resolvido, um furo na expectativa de Vítor. “Para falar a verdade estou bastante ocupada”, diz Dalva enquanto Vítor passa na sua frente e entra definitivamente na casa. A câmera recua e abre um plano conjunto. Ele ignora a observação dela, anda até a mesa, pega um calendário, olha para ela recostada na porta aberta e diz: “Vivifique os outros...”. “E você também será vivificado”, completa Dalva.

Já inicia-se a colocação de elementos do interior do espaço privado com “pérolas para o cotidiano”, citações de referência como “sabedorias” de todo dia, neste caso, de uma “folhinha” Seicho No Ie que pertence à mãe de Dalva. “Então Vítor...”, sobe a voz Dalva, com o claro objetivo de abreviar a presença dele. Ele oferece uma sacola para ela conferir. Ela diz que não faz questão. Um corte muda o eixo da câmera e vemos a sala de outro ângulo: sofá, mesa. Ele se senta e pergunta se pode ver as fotos que viera devolver. Um *close-up* de Dalva continua investigando os seus estados emocionais refletidos no rosto. Ele começa a ver fotos: a câmera acompanha e vemos os dois numa imagem com guarda-chuva. Há uma recorrência aos objetos da relação, como a jaqueta e outros presentes devolvidos. Dalva tenta colocar os termos do acordo anterior, que não conhecemos, mas que intuímos pelo conteúdo de algumas falas: “A gente já conversou tanto” ou “Você disse que ia tentar”. Respondendo a esta última observação, Vítor abaixa a cabeça e só pronuncia uma palavra: “Difícil”. O plano mostrava Dalva de pé e de costas para Vítor. O corte nos mostra um *close-up* da nuca de Dalva, ela virando o rosto após a observação do ex-namorado. O que ela pensa por trás daquela fisionomia? Mais adiante, depois do copo d’água, a fisionomia muda novamente quando ela senta após ele dizer: “Dalva, eu mudei, ‘cê’ nem ‘tá’ sabendo...”. A fala dela ajuda na

compreensão da sua expressão: “Não estou sabendo mesmo.”

4. A morte e a voz na construção fora-de-campo

Transe e fantasmático combinam-se para criar um clima único em *Um céu de estrelas*, momento de refluxo do narrar ou de informações narrativas fragmentadas que exigem do espectador uma atenção que incomoda, visto o ritmo violento das imagens. A morte é sempre a borda destes refluxos, momento-limítrofe, impossível encenado e reencenado na narração – há o ato violento inicial do soco e do aprisionamento da mãe de Dalva; há a ameaça de suicídio por Vítor, seguida do tiro na porta; há o sexo ao lado da porta iluminado pela frisa do banheiro; há o quadro terrível para Dalva da mãe morta; há a morte fora-de-campo pelo tiro final.

A presença da morte em *Um céu de estrelas* inicia-se com a chegada de Dona Lurdes, mãe de Dalva, que conturba o ambiente já complicado com a presença de Vítor. Vejamos como o filme constrói um fluxo de imagens que seguem de perto as ações.

A discussão logo iniciada entre os três leva ao soco que Vítor dá no queixo de Lurdes. O som do soco é seguido de sons de uma percussão não-diegética que atesta o impacto da cena. A ação se acelera com o campo e contracampo de Lurdes caindo e Dalva tentando segurar o rapaz, gritando “Vítor!”. Ele se desvencilha dela, jogando-a longe. Enquanto pega a Lurdes e arrasta pelo corredor, um som grave acompanha a cena. A expressão da violência dá mostras do que virá no cerco da polícia. Lurdes, mesmo arrastada por Vítor, continua xingando o rapaz. O sangue escorre pela sua boca. A câmera na mão acompanha o movimento pelo corredor até o banheiro. Tudo é feito de forma oscilante. Seguem-se cortes rápidos. Plano de Dalva pelo corredor: “Ficou louco, você?”. Plano da porta sendo fechada pela mão de Vítor e a chave sendo guardada no bolso. Dalva grita e empurra Vítor contra a parede. “Onde isto vai parar? [falando para a porta] Mãe!”. Ela tenta pegar a chave com ele. A câmera, até então muito próxima, recua rapidamente. Vítor ri-se enquanto impede Dalva de pegar a chave no seu bolso. Ela se afasta dele, dá uma pausa e o chuta entre as pernas. Ele ruge de dor. O som grave, que acompanhava a cena, cessa. Lurdes não pára de falar de dentro do banheiro. Ela, mais adiante, vai iniciar uma oração que será como um espécie de ladainha que acompanha os próximos minutos e irrita Vítor. É uma das expressões do transe na narrativa. Vítor conta para Lurdes, aos gritos, que Dalva vai embora, provocando com

frases do tipo: “Seu marido era um bosta, velha.” ou “Ela vai te deixar com esta pensãozinha de merda.”

Vítor proporciona um momento de alusão direta à morte na seqüência seguinte ao encarceramento de Lurdes no banheiro. Dalva está só no corredor. Ela havia se machucado por bater com força a mão na parede, resultado do seu estado de tensão. Ela vai ao quarto e encontra tudo desarrumado. Vítor está deitado na cama, vestido com a jaqueta que ela lhe dera e ele havia trazido para devolver. As coisas da mala de Dalva estão pelo chão. Dalva tenta mais uma conversa. Ele está de bruço sobre a cama. Ela se senta e diz que ele precisa se acalmar. “A sua passagem é para amanhã”, diz ele, mostrando que descobriu a tática de escape da ex-noiva. “Você estava enganando todo mundo: Eu, a sua mãe. Escondida”. Um corte nos mostra um primeiro plano aberto de Dalva, sua fisionomia já perturbada pelos últimos lances. “Dorme, vai.”, diz ela. Ele se recosta na cama. Ao fundo vemos as luzes da cidade pela parte visível da janela. Vítor aparenta estar no limite: “Eu não quero mais nada”. Ela lhe oferece um calmante. “‘Cê’ acha que eu ‘tô’ doido né?”. Ela continua tentando acalmá-lo com palavras e afagos.

O fluxo da conversa e a recordação dos acontecimentos anteriores deram a senha do estado psicológico de Vítor. Dalva, mais do que ninguém, sabe disso. Vítor se levanta e um corte nos mostra ele rearrumando a mala dela, colocando atabalhoadamente as coisas. Um *insert* do rosto dela mostra novamente a sua fisionomia. Ele fecha a mala e diz: “Mais essa ainda”, colocando a cabeça por cima da mala. A luz do quarto é fraca e contrastada. “Pega essa mala e vai embora”. Dalva obedece, arrumando também o seu diploma sobre a mala. Quando ela levanta a cabeça, um plano ao estilo *shot/ reaction-shot* dá a ver o seu assombro. Um plano baixo mostra Vítor armando o revólver, a câmera sobe até o seu rosto e desce novamente para a arma. Primeiro plano de Dalva: “‘Prá’ que isso?”. A resposta é silenciosa: primeiro plano de Vítor em leve contra-mergulho. Ele a olha com certa satisfação enquanto leva a arma lentamente até a lateral da cabeça. O olhar fixo em Dalva se torna quase desesperado. O espectador também está atento à ação. A fala de Dalva vem fora-de-campo: “Vítor, pára com isso.” Ele se movimenta para a direita, lugar menos iluminado, saindo do quadro.

Vítor está interessado na reação de Dalva. Ele está fixado no olhar que o olha. “O quê que você está fazendo?”, fala Dalva, num contracampo que mostra ela assustada

se levantando. Plano de Vítor terminando o seu movimento, ainda com o revólver apontado para a frente. O contracampo mostra Dalva de pé com a janela compondo um quadro atrás. Ela desvia o olhar, desolada: “Por que justo hoje, meu Deus?”. Ouvimos a risada de Vítor fora-de-campo. Dalva compreende: “Seu filho da puta!”. Contracampo de Vítor ainda com o revólver apontado e rindo-se; fora-de-campo, ouvimos Dalva: “Vai então! Se mata! Se mata de uma vez! Vai! Vai!”.

A voz de Dona Lurdes invade o espaço cênico, vinda de longe, também do fora-de-campo, fazendo Vítor retirar o revólver da frente e perder o humor: “O que está acontecendo aí? (...) Seu amaldiçoado!”, diz a mãe. Dalva entende: “Merda.” Vítor vai até o corredor. Primeiro atira para cima, pára, vira-se para Dalva, que entrara no corredor ainda tentando impedir o pior: “Vítor!”. Ele atira na porta. Plano detalhe da arma disparando. Ele recolhe-se imediatamente, soltando um suspiro alto. Ela bate na porta, chamando pela mãe. A histeria toma conta: “O quê que você fez? O quê que você fez? O quê que você fez?”, diz, chacoalhando o ex-noivo, batendo sua cabeça na parede. Entre a simulação do que se poderia fazer e o que foi feito houve a risada de Vítor denunciando o ato de suicídio que ele de fato não realizaria, e a mudança de humor indicando o provável, que atiraria na sogra. Dalva apenas se assustou com a possibilidade do suicídio: logo descobriu o embuste. Mas teve certeza quando se tratou da clara mudança no semblante de Vítor, após a voz da mãe ter entrado em cena. O buraco na porta não denuncia nada *a priori* sobre o estado da vítima. Mas a cena terrível vai se revelar proximamente, após o sexo, quando Dalva abrirá a porta e verá um cenário aterrador.

Todavia, a morte só é encenada de fato instantaneamente e para a câmera em um momento de *Um céu de estrelas*. Há o lento preparo para a cena final da morte de Vítor, na sua última refeição. Poderíamos estabelecer o nexos narrativo banal na cena: um jovem casal preparando-se para jantar e servindo-se, de frente para a televisão. Destacada do contexto, seria mais uma cena comum no cotidiano de milhões de pessoas, corpos que se alimentam e assistem, ao mesmo tempo, televisão. Levada ao paroxismo, a ação desenvolve sua própria letargia, transe de cumplicidade entre Vítor e Dalva, consciência silenciosa do desenlace. O que nos interessa no trecho dos momentos finais de *Um Céu de Estrelas* é a virada que será imposta na representação dos corpos – atirados num outro universo, alheios ao sistema de trocas afetivas que

estabeleceram. O novo *locus* é também um *topos*⁸ do filme, já reiterado: a televisão. Os corpos, até então inscritos na dinâmica dos fluidos que coordenaram os estados corpóreos, deslocam-se para um espaço fantasmático. A realidade encenada no estilo da câmera “ao vivo”, apresenta, ao final, o corpo morto de Vítor e os cadáveres da trama de páginas policiais.

Na cena final da seqüência anterior, Dalva havia socorrido Vítor numa crise de pressão baixa. A última conversa marca o desencontro final: Vítor pede desculpas pelo ocorrido, diz ter vivido a vida toda por ela, conhecendo-a “na palma da mão”. Ela responde: “Eu sei. Mas não é justo”. A metáfora se superpõe à metonímia na figura de retórica que remete ao corpo – conhecer alguém como se conhece a palma da mão. A superposição desmonta a estrutura do objeto desejado na dinâmica identitária – eu/ outro, amante/ amado, discurso que marca o final da relação conflituosa. A metáfora Dalva-mão é revelada na metonímia mão-corpo. O que complica ainda mais tal revelação é a fala de Vítor, que diz: “Te conheço aqui”, enquanto olha para a mão. A relação de posse é implicada e mais explicitada. Ele abaixa a mão, que sai de quadro. O silêncio entre eles, que marcará a próxima seqüência, é pré-figurado. Em seguida, Dalva pergunta se ele está com fome. Tudo está resolvido e nos encaminhamos para o destino dos corpos amantes na seqüência final.

O deslocamento do foco da narrativa reitera esta consciência da representação por Dalva. Na cena seguinte, a polícia e a TV invadem a casa e vemos a típica ação de emoção, barbárie eletrônica da morte em simultaneidade, possibilidade de vermos “um ou mais” corpos das reféns do seqüestrador. Aqui, o que nos interessa neste plano- seqüência da lente de uma câmera de vídeo, quiçá o fim do filme, é o enquadramento final, o encontro do olho com a imagem desejada, perversa imagem de satisfação do desejo voyeurista, visão dos corpos do *fait divers*. A câmera mira o corpo inerte de Vítor sentado, com o tronco caído sobre a mesa sobre o fluido sangüíneo. A ironia do quadro está na visualização do corpo morto, abaixo, e da inscrição “AO VIVO”, no canto superior direito. Em seguida, a câmera vê Dalva, que parece absorta com o corpo de Vítor. A imagem se fixa e, após alguns longos segundos, Dalva retribui o olhar – é quase impassível, encarnação perfeita da frustração, da consciência e da imobilidade. O

⁸ O estudo do *topos* leva em questão o *locus* de representação, o lugar da narrativa, e relaciona-se diretamente com o estudo da diegese onde se inscrevem os corpos.

plano dura mais de um minuto, com uma curta repetição do gesto de chegada: Dalva olha para o corpo, olha para os policiais e olha para a câmera. A câmera mostra o corpo de Vítor e encara Dalva. Que corpos são estes? Não há materialidade, mesmo do sangue, que indica a morte. Que olhar é este? Não há ação decisiva ou olhar pervagante, mas uma contemplação da face trágica.

Um céu de estrelas expõe o fluxo interrompido na dinâmica do cotidiano das personagens e na dinâmica da representação. A narrativa, que é antecedida por um curta-metragem, dramatiza a relação do casal classe média baixa em crise. A construção dos corpos e a face histórica da industrialização remontam o conflito idiossincrático e universal, ao mesmo tempo, por estabelecer a proximidade na narração como matriz do *fait-diver*. O noticioso da câmera de televisão encenada no final é o instante do distanciamento que choca e muda o rumo da narrativa. A mesma vivência do choque organiza, por exemplo, a narrativa de *Cronicamente Inviável* (Sérgio Bianchi, 2000), cuja montagem em ritmo vertiginoso de “geografia criativa” retoma discursivamente, pela inserção da voz de um narrador, a definição da nação. As personagens são tipificadas e o narrador vai sendo desautorizado, para restar, no final, o silêncio “balbuciante” da tela preta. Novamente o épico aparece dentro do drama, incomodando a identificação de segunda ordem. Internaliza-se, assim, entre dois filmes muito significativos, a “condição catastrófica” que caracterizou uma expressão do realismo do nosso fim de século, encenando epicamente a impossibilidade da representação do real pelo cinema, que aponta para a televisão como *locus* de estereotipia e para a própria desconfiança da narrativa. Federando a organização desta quadra, temos as figuras já demarcadas por Ismail Xavier, no “ressentimento mútuo”.

Referências Bibliográficas:

- BERNARDET, Jean Claude et al. Cinema e tragédia. In.: *Estudos de cinema*. São Paulo, nº 2, p. 69-96, 1999.
- RINALDI, Doris. *A ética da diferença*. Um debate entre psicanálise e antropologia. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor, 1996.
- SANCHEZ-BIOSCA, Vicente. "Entre le corps évanescent e le corps supplicié: *Videodrome* et les fantaisies postmodernes". In.: *Cinémas*, vol.7, nº 1-2, 1997.

SILVA, Márcia Regina Carvalho da. Uma face inquieta no cinema brasileiro : estudo sobre a proposta estética do filme Um Céu de Estrelas de Tata Amaral. Escola de Comunicações e Artes, São Paulo, 2003 (mestrado).

WILLIAMS, Linda. *Film Body: an implantion of perversions*. In.: Ciné-Tracts. Vol. 3, n.1, winter 1981.

XAVIER, Ismail. O concerto do ressentimento nacional. *Sinopse*, São Paulo, ano IV, n. 8, p. 35-37, abr. 2002.

_____. Figuras do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 90. In. : RAMOS, Fernão Pessoa e outros (orgs.). *Estudos de cinema 2000 - SOCINE*. Porto Alegre : Sulina, 2001. p. 78-98.

_____. (entrevista) O cinema brasileiro dos anos 90. *Praga* - revista de estudos marxistas. São Paulo, n. 9, p. 97-134, jun, 2000.

ZIZEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do Real*. São Paulo : Boitempo, 2003.