

Enquadramentos da subjetividade no cinema brasileiro: olhares de uma câmera sensível

Frameworks of subjectivity in Brazilian cinema: looks from a sensitive camera

GRAZIELE RODRIGUES DE OLIVEIRA

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) – Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: grazielecomz@gmail.com. ORCID: 0000-0002-6034-5401.

Edição v. 40
número 2/ 2021

Contracampo e-ISSN 2238-2577
Niterói (RJ), 40 (2)
mai/2021-ago/2021

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como espaço de circulação da pesquisa e do pensamento acadêmico.

AO CITAR ESTE ARTIGO, UTILIZE A SEGUINTE REFERÊNCIA:

OLIVEIRA, Grazielle Rodrigues de. Enquadramentos da subjetividade no cinema brasileiro: olhares de uma câmera sensível. Contracampo, Niterói, v. 40, n. 2, p. XXX-YYY, maio/ago. 2021.

Submissão em: 24/05/2021. Revisor A: 22/06/2021; Revisor B: 23/07/2021 ; Revisor C: 05/08/2021; Revisor C: 19/05/2021. ; Revisor B: 23/08/2021. Aceite em: 23/08/2021.

DOI – <http://doi.org/10.22409/contracampo.v40i2.50159>

Resumo

Como definiríamos, do ponto de vista sensível, uma câmera que entrega ao espectador imagens que normalmente estariam fora de quadro? Este ensaio tem por objetivo explorar os efeitos de enquadramento nos filmes *Redemoinho* (2016), de José Luiz Villamarim, e *Pela Janela* (2017), de Caroline Leone, partindo da reflexão sobre uma emergência de filmes brasileiros que parece estar bastante interessada em uma política cotidiana. Trata-se de um cinema cujas estéticas privilegiam o dentro do quadro e a profundidade de campo, a subjetividade das coisas, as ambiências engendradas aos personagens, as micro-ações, e assim suscitam novas experiências sensíveis. Entende-se que essa estética possui uma materialidade fílmica que se empenha em apreender em imagem-movimento a subjetividade do sujeito-personagem imbuído na lógica cultural racionalista, mas que também aponta para a busca por outras configurações existenciais.

Palavras-chave

Enquadramento; Partilha do sensível; Cinema brasileiro; Estética e política.

Abstract

How would we define, from a sensitive point of view, a camera that delivers images to the viewer that normally would be out of frame? This essay aims to explore the framing effects in the films *Redemoinho* (2016), by José Luiz Villamarim, and *Pela Janela* (2017), by Caroline Leone, starting from the reflection on an emergence of Brazilian films that seems to be very interested in a daily politics. It is a cinema whose aesthetics privilege the inside of the picture and the depth of field, the subjectivity of things, the ambiances engendered to the characters, the micro-actions, and thus give rise to new sensitive experiences. It is understood that this aesthetic has a filmic materiality that strives to apprehend in subject-image the subjectivity of the subject-character imbued in the rationalist cultural logic, but that also points to the search for other existential configurations.

Keywords

Framework; Sharing the sensitive; Brazilian cinema; Aesthetics and Politics.

Introdução

De que forma obras cinematográficas com enfoque na construção subjetiva de personagens podem expressar o pensamento político moderno? Em que medida esse cinema pode evocar um olhar menos automatizado sobre o mundo? Pensando nisso, este ensaio tem por objetivo explorar os efeitos de enquadramento nos filmes *Redemoinho* (2016), de José Luiz Villamarim, e *Pela Janela* (2017), de Caroline Leone, partindo da reflexão sobre uma emergência de filmes brasileiros que parece estar bastante interessada em uma política cotidiana. Trata-se de um cinema cujas estéticas privilegiam o dentro do quadro e a profundidade de campo, a subjetividade das coisas, as ambiências engendradas aos personagens, as micro-ações, e assim suscitam *novas* experiências sensíveis. A metodologia de análise está centrada em dois aspectos: a) nos estudos comparados – estabelecendo relações entre um filme e outro (CARVALHAL ; COUTINHO, 1994); b) na análise fílmica com o enfoque na semântica da *mise-en-scène* e nos efeitos e sentidos das maneiras de enquadrar.

Segundo Comolli (2015), nas décadas de 1920 e 1930, houve, e talvez ainda haja, uma exigência para a produção de um cinema militante. “Militar, para um filme, era carregar no explícito: ser útil a uma causa (qualquer uma), difundir uma palavra de ordem, servir a um partido, a uma coalizão de interesses, fazer a propaganda (ou a contrapropaganda) de uma ideologia.” (COMOLLI, 2015, p. 168). Vê-se no cinema brasileiro recente a recorrência de projetos estéticos-políticos que tendem a trazer narrativas empenhadas na centralização do sujeito, que questionam sobre ser e estar no mundo e evocam sensibilidades, sem perder de vista as questões socioeconômicas. São narrativas com vontade de romper com o *status quo* sem que necessariamente sejam tidas como obras de temáticas sociais sob um olhar imediato, pois suas reivindicações se situam mais no campo da experiência e da cultura, das estruturas subjetivas, como nos filmes: *Cinema, aspirinas e urubus* (2005), de Marcelo Gomes; *O céu de Suely* (2006), *O abismo prateado* (2009) e *Praia do Futuro* (2014), de Karim Aïnouz; *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2010), de Marcelo Gomes e Karim Aïnouz; *Além da Estrada* (2010), de Charly Braun; *Histórias que só existem quando lembradas* (2011), de Júlia Murat; *À Beira do Caminho* (2012), de Breno Silveira; *O homem das multidões* (2013), de Cao Guimarães e Marcelo Gomes; *Redemoinho* (2016), de José Luiz Villamarim; *Pela Janela* (2017), *Beira-Mar* (2015) e *Tinta Bruta* (2018), de Filipe Matzembacher e Márcio Reolon; *A cidade onde envelheço* (2016), de Marília Rocha; *Pela Janela* (2017), de Caroline Leone; *Arábia* (2017), de João Dumans e Affonso Uchoa; *Temporada* (2018), de André Novais de Oliveira, entre outras obras¹ que se assemelham na estética e no tema narrativo sobre as questões existenciais.

Esse cinema pode ser lido sob a perspectiva de uma estética ajustada por uma política de convite à *partilha do sensível*, apresentado por Jacques Rancière. Defende-se aqui a ideia de um modo de fazer cinema que tem a ver com a relação indivisível entre a política e a estética, são cinemas que imprimem o político na sua forma, em outras palavras, diz respeito a “(...) um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência” (RANCIÈRE, 2005, p. 16).

Segundo Rancière (2005), há experiências comuns não partilhadas por uma questão de correlações de forças (forças essas, que definem o espaço autorizado a dizer e ser ouvido e quem tem essa autorização). Se na política reside o poder de ver e de dizer algumas coisas e não outras, e define quem pode tomar parte do *comum*, há na política uma estética, uma maneira de ser. E é nessa maneira de ser e de fazer (suas técnicas) que tais filmes fazem reverberar *novas* visões e capacidades sensíveis de percepção de mundo. Assim, “as práticas artísticas são “maneiras de fazer” que intervêm na distribuição geral das maneiras de

1 Esse panorama de filmes é resultado de um levantamento preliminar de uma tese em andamento sobre o cinema brasileiro dos últimos quinze anos. A pesquisa exploratória aponta a recorrência da temática sobre *subjetividade, melancolia* e outros aspectos estéticos e narrativos que fazem aproximação com o movimento artístico e cultural do *romantismo* do século XIX.

fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” (RANCIÈRE, 2005, p. 17). A ficção artística para Rancière (2005) é a possibilidade de entranhar-se por dentre os espaços *não autorizados* e desorganizar a circulação do *comum*, partilhando visões, identidades, sentidos, a exemplo da escrita, que para o autor “(...) destrói todo fundamento legítimo da circulação da palavra, da relação entre os efeitos da palavra e as posições dos corpos no espaço comum” (RANCIÈRE, 2005, p. 17).

A política como forma de arte para o autor reinventa a capacidade sensível deslocando o sujeito do tempo-espaço que ele ocupa. O desafio político seria vencer as condições de percepção reguladas conforme a ordem vigente. Por exemplo, a consciência coletiva impregnada pela cultura capitalista. A relação entre estética e política surgiria neste desvio ao apontar para um mundo cujo sentido se distancia da regulação do *status quo*. Trata-se de uma política do dissenso: “(...) uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas” (RANCIÈRE, 2005, p. 15, grifo do autor).

Ismail Xavier (1991), em *A experiência do cinema*, considera que “(...) um dos postulados da arte cinematográfica diz que nem um centímetro de imagem pode ser neutro e sim expressivo, deve ser gesto e fisionomia” (1991, p. 99). Assim, a escolha de Rancière como chave de leitura se dá na busca de entender os processos técnicos e estéticos dos filmes para estudo como algo indivisível da política.

À luz dessa definição, seleciona-se como microcosmo dentro do panorama de filmes já mencionado, os filmes *Redemoinho* e *Pela Janela*, para uma reflexão que relaciona a captura de imagens do cotidiano, ao mesmo tempo que se desprende de uma consciência unidimensional do mundo. Justifica-se a comparação destes filmes pela proximidade narrativa, pois ambos carregam uma linearidade na sua construção e são centrados na subjetividade dos personagens, pela semelhança estética no que se refere a uma *mise-en-scène* preocupada com a construção de um sentido subjetivo (social, cultural e psicológico), isto é, os objetos cênicos e a relação dos personagens com o espaço funcionam de maneira a significar suas individualidades, bem como suas posições de classe. Por último, chamou a atenção que nesses filmes a temática sobre a relação do trabalho industrial e a subjetivação dos personagens estão engendradas de maneira a levantar o debate marcuseano sobre a racionalização tecnicista do pensamento na contemporaneidade.

Em *Redemoinho*, baseado no livro *O Mundo Inimigo – Inferno Provisório Vol. II*, de Luiz Ruffato, narra-se o reencontro de dois amigos de infância, Luzimar (Irandhir Santos) e Gildo (Júlio Andrade). O filme metaforiza o êxodo rural, representado por Gildo, que deixa a cidadezinha para morar na capital de São Paulo, ao mesmo passo que representa o processo de industrialização que chega também nas cidades interioranas, representado pela fábrica de tecelagem que Luzimar e a irmã trabalham na cidade de Cataguases, em Minas Gerais. A trama mostra as diferentes subjetividades de um *garoto* que foi para São Paulo e de *outro* que ficou.

Já o filme *Pela Janela* traz a trama de uma mulher de 65 anos de idade (Rosália - Magali Biff), que após ser demitida de uma fábrica de reatores na periferia da cidade de São Paulo, passa a refletir sobre sua existência que até então se limitava pelo mundo do trabalho. Como pano de fundo, a narrativa acusa o processo de dessubjetivação de Rosália a partir do trabalho mecanizado, mas também resgata sua subjetividade nas minúcias de suas atividades rotineiras. Após ser demitida, Rosália não sabe o que fazer com a própria vida, pois sempre se enxergou como engrenagem, *peça útil* no ramo da produção. Ser útil enquanto trabalhadora para a personagem é existir, por isso adocece quando perde não só seu trabalho, mas o mundo onde existia.

Em ambos os filmes, retoma-se a obra *O homem unidimensional: Ideologia da Sociedade Industrial* (1973), de Herbert Marcuse, quando entende a sociedade contemporânea a partir do adoecimento pela lógica da racionalidade técnica. Para o autor, a partir do começo do século XX, a sociedade passa a se organizar por meio dos avanços tecnológicos, numa lógica de produção e destruição. Se, por um lado, os avanços da tecnologia produziram qualidade nos padrões de vida para uma minoria da população, eles

também promoveriam a exploração de pessoas e da natureza, bem como a criação de necessidades falsas. A lógica da racionalidade técnica não só afetaria os modelos de produção e consumo, mas a consciência humana:

O mundo do trabalho se torna a base potencial de uma nova liberdade para o homem no quando seja concebido como uma máquina e, por conseguinte, mecanizado. (...). A mais eficaz e resistente forma de guerra contra a libertação é a implantação das necessidades materiais e intelectuais que perpetuam formas obsoletas da luta pela existência (MARCUSE, 1973, p. 25-26).

Essa temática sobre a automação do pensamento do sujeito moderno frente aos processos dos avanços capitalistas também são estudos de autores como Walter Benjamin (1987), sobretudo, em *Experiência e Pobreza*, e de estudos mais recentes como o de Giorgio Agamben em *Infância e história: destruição e origem da história*. Para Agamben (2008), a destruição da experiência a partir das grandes tragédias e barbáries na história, não mais seria condição à perda da experiência na vida cotidiana do sujeito contemporâneo, pois esse sintoma viria a ser predominante na atmosfera capitalista para além dos fatos traumáticos: “O homem moderno volta para casa à noite extenuado por uma mixórdia de eventos – divertidos ou maçantes, banais ou insólitos, agradáveis ou atroz – entretanto nenhum deles se tornou experiência” (AGAMBEN, 2008, p. 22).

Partindo desse contexto de sociedade, defende-se que os filmes elencados possuem uma materialidade fílmica que se empenha em apreender em imagem-movimento a subjetividade do sujeito-personagem imbuído na lógica cultural racionalista, mas que não deixa escapar a busca por outras configurações existenciais, pois aponta possíveis desvios dessa *ordem unidimensional* no ato de pensar a vida – da existência na sociedade capitalista – por meio do olhar da câmera.

A erotização das bordas

Nos lembra Aumont (2004) que a câmera dos irmãos Lumière não permitia a técnica do enquadramento, pois não havia um visor *reflex*, assim o processo consistia em inserir na “guia da janela da câmera um pedaço de película velada, depois, sempre com a câmera aberta, abria-se a objetiva girando a manivela e se ‘enquadrava’ graças à imagem que se formava então, no fundo da câmera, no pedaço de película” (AUMONT, 2004, p. 38). Nesse processo, o diretor ou a câmera quase que colhia à própria sorte a captação da imagem no quadro. Lembrar da captação do acaso de Lumière possibilita destacar a importância do enquadramento na narração de uma trama. Se os irmãos Lumière não acreditavam no futuro do cinema, muito se deve à subordinação do operador da câmera com a captação da imagem.

De acordo com Aumont (2004), os efeitos de enquadramento, como o processo de centralização ou descentralização dos objetos e personagens e da possibilidade de estabelecer o ponto de fuga no quadro, são os recursos mais importantes para a ilusão de realidade no filme. Sendo a borda da tela o limite da imagem, para o autor, o toque de genialidade do diretor é quando, diferentemente do quadro de uma pintura, a borda se transborda, por exemplo, a partir de um figurante no cantinho do quadro, de um carro ou de um cachorro, que espreita na tela fugitivamente, pois “(...) é em boa parte graças a essa atividade nas bordas da imagem que o espaço parece se transformar incessantemente, (...) como se as bordas se tornassem operadores ativos dessa transformação progressiva” (AUMONT, 2004, p. 39). Desta maneira, os signos apresentados na tela e o efeito do extracampo capturam e materializam na cena visões de mundo:

O quadro é, antes de tudo, limite de um campo, no sentido pleno que o cinema nascente não tardaria em conferir à palavra. O quadro centraliza a representação, focaliza-a sobre um bloco de espaço-tempo onde se concentra o imaginário, ele é a reserva desse imaginário. Acessoriamente (acessoricamente de meu ponto de vista;

para os narratólogos de toda espécie, é o aspecto principal), ele é o reino da ficção e, aqui, da ficcionalização do real (AUMONT, 2004, p. 40).

Em consonância com esta proposição, Comolli (2015) diz que a operação cinematográfica trabalha fundamentalmente com a plasticidade e, ao mesmo tempo, a violência exercida pelo quadro cinematográfico. Seria, então, o olho do espectador que completaria os limites da tela constituindo-se numa dupla face do cinema: a imaginativa e a da tela propriamente dita. Assim, os desenquadramentos, o fora de campo, furtivos e duvidosos do campo visual contribuiriam para a reflexão fílmica:

Da erotização das bordas do quadro ao jogo das distâncias, em meio a variações de intensidade, passagens, ausências, silêncios, movimentos reversíveis, estados de transição, fases de metamorfose – todas as mudanças de ritmo que vêm perfurar a cena, bem como o sujeito/espectador posto aí, transformam toda “mensagem” em objeto difícil de apanhar, perigoso, pouco controlável (COMOLLI, 2015, p. 174).

Como definiríamos então do ponto de vista sensível uma câmera que entrega para o espectador imagens que *normalmente* estariam fora do quadro?

Essa erotização das bordas, como nos filmes *Redemoinho* e *Pela Janela*, ocorre num jogo de exposição e ocultação, como se fosse uma metalinguagem do fora de quadro que se apresenta na tela. Trata-se da captação de imagens que são inscritas no interior do quadro, mas que poderiam ser perceptíveis/imaginadas mesmo se estivessem fora do quadro, porém nesta técnica faz-se questão de mostrar sempre um pouco mais do que o *necessário*. Ao mostrar mais, outros efeitos são compartilhados. Já dissera Comolli (2015) que o cinema é escrita do visível e do invisível, pois bem, sublinha-se que nesta técnica, quanto mais se mostra, menos se vê em níveis de visibilidade *real* – é comum cenas em que os personagens saem fora do campo de visão, por exemplo –, mas mais se vê em níveis de imaginação, de captação do invisível.

Essas imagens são compostas por signos comumente complementares a qualquer *mise-en-scène* como a disposição dos móveis do cômodo de uma casa, a pia de um banheiro, as cortinas da janela, os sofás; claro, sem que mesmo nessa condição fossem signos que se apresentassem gratuitamente na tela, não se trata disso, mas de uma estética que dialoga com o *filme-instalação*,² “não há propriamente um filme para ver, mas um novo dispositivo de cinema que se deve habitar” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2010, p. 86). Nesses enquadramentos, quase não há hierarquia entre os personagens e as coisas, a criação se vale das coisas e dos espaços para criar subjetividade, por isso a preferência do uso da profundidade de campo. São imagens dos corredores da casa, de uma geladeira, de uma escada, da intimidade dos personagens – suas roupas, a comida, os utensílios de banheiro – ou de qualquer outro objeto que talvez pudesse compor o quadro, desde que o seu enquadramento não levasse a prejuízo a ação dos personagens dentro do quadro. Mas, aqui, tanto o personagem como os objetos e/ou a ambiência no quadro se fazem nítidos na imagem, o campo se vale em detrimento do quadro³ a fim de apreender um fragmento de mundo.

2 Filmes em que as instalações prediais são bastante presentes na fotografia fílmica. Para Oliveira Jr. estes filmes têm a proposta de criar uma experimentação sensorial do espaço apresentado.

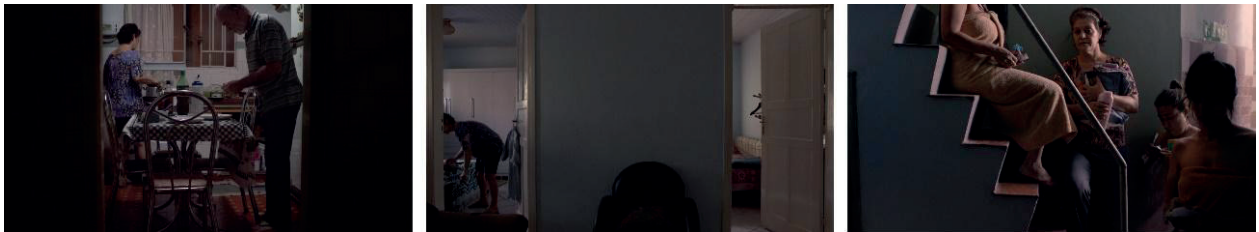
3 Para Oliveira Júnior, “(...) o quadro é um retângulo de imagem completo em si mesmo, enquanto o campo é um fragmento volúvel do mundo” (2010, p. 82).

Imagem 1 – Os cômodos e utensílios da casa, destaque para os corredores



Fonte: Filme Redemoinho (2016), de José Luiz Villamarim

Imagem 2 – As paredes, os móveis, a escada, os personagens quase escapando para fora do quadro



Fonte: Filme Pela Janela (2017), de Caroline Leone

Como nos explica Aumont:

O meio utilizado mais correntemente é o “olhar de fora de campo”, mas é possível incluir aqui todos os meios que um personagem do campo dispõe para se dirigir a um personagem fora de campo, principalmente pela palavra ou gesto;” finalmente, o fora de campo pode ser definido por personagens (ou outros elementos do campo), uma parte dos quais se encontra fora do quadro; para mencionar um caso muito comum, qualquer enquadramento aproximado sobre um personagem implica quase automaticamente a existência de um fora de campo que contém a parte não vista do personagem (AUMONT et al.,1995, p. 24-25).

Nessa composição estética, a câmera está mais interessada nas partes que em um enquadramento clássico não seriam vistas, como as canelas da personagem, sua nuca, parte de seu rosto escapando para fora do quadro, as saídas de foco ou os distanciamentos dentro do quadro. Os sujeitos-personagens em questão são descentralizados do quadro para dar profundidade de campo à fotografia fílmica. Cria-se assim uma intimidade, ou até mesmo, uma invasão à vida particular do personagem e ao desvelar o seu espaço social, também se desnuda uma realidade íntima sem se descolar da realidade socioeconômica, trata-se de uma câmera *voyeurista*. Como aborda Vieira Jr. (2014), a característica comum desses filmes é a sobrevalorização de uma experiência estética sensorial:

(...) em lugar de se explicar tudo com ações e diálogos aos quais a narrativa está submetida, adota-se aqui certo tom de ambiguidade visual e textual que permite a apreensão de outros sentidos inerentes à imagem. Ou seja, trata-se de outra pedagogia do visual e do sonoro, muitas vezes aliada a certa dose de tutilidade na imagem, aquilo que Laura Marks denomina uma “visualidade háptica” (2014, p. 113, grifo do autor).⁴

4 O conceito de visualidade háptica de Laura Marks (2000) define a percepção mental do tato a partir de imagens. Trata-se da sensação de tutilidade a partir da estética das imagens. Mais sobre este conceito no

Ainda que haja no cinema moderno mais industrial a exploração máxima dos sentidos, os múltiplos efeitos de edição, estas são mais narrativas e estéticas anestésicas, do que essa emergência de filmes em que a estética se encarrega de deslocar o espectador e fazê-lo reconfigurar o olhar para um campo visual que se demonstra sensorial e realístico (VIEIRA JR., 2014). Essa visualidade aproximada para os objetos e pessoas no quadro provoca uma experiência fílmica que desorganiza não apenas a tradição formativa do olhar para a imagem cinematográfica, como suscita uma proposta estético-política que reinventa uma experimentação de mundo, isto é, um cinema que apresenta outros modos de ver e experienciar o mundo. Há o que Rancière (2004) chama de *paradigma representativo*, quando o espectador é deslocado para uma experiência exclusiva, neste caso, dos espaços sociais transfigurados em cinematográficos, uma *partilha sensível*; e ao mesmo tempo vê no drama fílmico o *comum* sendo distribuído sob outra ótica, por exemplo, quando este apresenta imitações de um cotidiano habitual e realista.

Microacontecimentos como exercício do olhar

Segundo Vieira Jr. (2014), a valorização do micro dentro do quadro subverte o modo de fazer cinema da lógica industrial de produção. Se, por um lado, temos os filmes produzidos numa escala *taylorista-fordista* que hiperbolizam/espetacularizam o sensorial, como a partir de imagens de violência crua/explicita, da edição que com ritmos acelerados, dos movimentos frenéticos na ação dos personagens, que entorpecem a sensibilidade do espectador, por outro lado, há uma emergência de um cinema sensível que prioriza o plano mais como desempenho do olhar do que como proposta dramatúrgica.

A fim de apreender um olhar microscópico para a banalidade cotidiana, é frequente nesse cinema sensível, o uso de planos-sequência que afetam o espectador com uma experiência mais realística possível. A utilização de planos longos com o intuito de ocultar a violência do corte do quadro tende a conduzir menos o olhar do espectador e deixá-lo flunar pela ambiência fílmica, ao mesmo passo que exige uma reflexão mais complexa a partir da imposição da imagem que *olha* para o espectador com seus planos demorados. Sobre isso Aumont (2004, p. 66) diz: “A fascinação do plano longo sempre repousou mais ou menos sobre a esperança de que, nessa coincidência prolongada do tempo do filme com o tempo real (e o tempo do espectador) algo de um contato com o real acabe advindo”.

Tomemos como base dessa exacerbação do cotidiano a partir de planos longos algumas cenas do filme *Pela Janela*: Rosália, a protagonista, sai do trabalho e transita pelas ruas sob o olhar de uma câmera que balança no ritmo dos passos da personagem. Esta câmera encara a personagem sem se inibir, captando a força e a altivez que a personagem vê em si mesma ao exercer um cargo de chefia na fábrica, ao mesmo passo que não deixa escapar do quadro os passantes no comércio movimentado e barulhento. Sob uma montagem de ritmo lento e encadeado, que mais lembra estrofes descritivas de um poema, a personagem segue para casa a passos firmes, quase mecânicos, sem se impressionar com as coisas e pessoas, transmitindo uma certa solidão.

Outra câmera já a sua espera a vê abrir a porta em meio à sala escura com as janelas fechadas (metáfora da condição de retraimento – fechada, presa, *não-livre*). Em uma sucessão de cenas intercalando planos-sequência abertos e fechados, Rosália faz várias atividades domésticas: lava uma camisa, dobra e guarda roupas, descasca cebolas. A montagem sob acontecimentos em lentidão e o som direto do ambiente dão a impressão de um profundo tédio, ao mesmo passo que criam plasticidade nos objetos e personagem. Cada cena é um desfile de pequenas ações, como os planos longos sobre a água com sabão no tanque ou o *close-up* na panela de pressão ruidosa. Cada tarefa executada tem duração média de um minuto, chegando a somar mais de cinco minutos de cenas sem diálogos, provocando uma imersão

do espectador ao ambiente cênico e a uma intimidade com a personagem. Às vezes, a câmera é fixada num plano geral que joga dois cômodos da casa de uma única vez no quadro. Este enquadramento não se importa em cortar o rosto ou perder a personagem de foco, ele se preocupa em capturar o espaço social e as insignificâncias na sua rotina. O espectador, então, é convidado a romper com a ideia de *tempo da indústria*, de consumir blocos de movimento-duração de ações importantes para construir uma narrativa produzida por blocos de imagens de *nadas*, de ações banais sustentadas por imagens quase tátis.

Imagem 3 – As imagens das insignificâncias



Fonte: Filme *Pela Janela* (2017), de Caroline Leone

Essa montagem que intercala objetos e personagem sob exposição prolongada, aparentemente insignificantes, provoca relações de valor simbólico e oculta discursos metafóricos muito bem planejados. A exemplo da panela de pressão, que é metáfora de uma vida regida pelo trabalho, seja na fábrica, seja em casa – por isso, se livrar do objeto também significa a descoberta de outras formas de existência e experiência pela personagem. Outro aspecto neste mesmo sentido é o reordenamento de sua rotina quando passa a ter como prioridade o ato de abrir as janelas, contrastando-se com as cenas escuras pelas janelas fechadas ou entreabertas do começo do filme.

Imagem 4 – A metáfora da panela de pressão



Fonte: Filme *Pela Janela* (2017), de Caroline Leone

Imagem 5 – As janelas



Fonte: Filme *Pela Janela* (2017), de Caroline Leone

Em outro trecho do filme, faz-se refletir sobre o trabalho de Rosália como fachada da sua existência. A personagem emerge na tela como um espectro na solução líquida que banha reatores. Este espectro leva a pensar em duas nuances marcuseanas: de um lado, o espectro como metáfora da subjetividade da personagem, a qual parece ter sido engolida pelo trabalho que executa diariamente na fábrica; de outro, o espectro como falência do progresso, uma narrativa que mesmo presente na atualidade aparece sob aspecto fantasmagórico, pois o futuro promissor que se anunciava no século XIX, com o avanço das tecnologias, fez-se em desencantamento e descrença na contemporaneidade.

Imagem 6 – Espectro de Rosália na solução química



Fonte: Filme *Pela Janela* (2017), de Caroline Leone

A imagem da bacia com a solução líquida somada aos sons de atividade fabril personifica a personagem em ferramenta de trabalho e denuncia a racionalização e o utilitarismo da vida cotidiana. Simbolicamente ela pode ser lida como a crítica de Marcuse (1982), em que o pensamento racionalista na sociedade contemporânea oblitera a subjetividade humana, transformando-a em uma estrutura hierárquica cuja dinâmica é estabelecida pela dependência de uma “ordem objetiva das coisas” (MARCUSE, 1982, p. 142). Nada escapa enquanto experiência e percepção de mundo, senão o pensamento organizado a partir das leis econômicas, uma vez que também são elas que ditam e guiam a consciência coletiva.

Em comum a esse debate estão as seguintes cenas do filme *Redemoinho*: a máquina de tecelagem é objeto central no quadro que abre o filme. Uma funcionária atenta aos movimentos da máquina compõe o quadro de maneira a sugerir mais uma peça da engrenagem que trabalha. A cena segue com o personagem Luzimar (Irandhir Santos) também *figurando* em meio ao espaço de trabalho ininterrupto das máquinas. Enquanto caminha, Luzimar tenta atender ao celular em meio ao som ensurdecedor das máquinas. Infere-se, assim, sobre a disposição das coisas e do personagem no quadro: um homem de costas para a câmera, talvez sugerindo que, antes de ser sujeito, é trabalhador, até o momento do filme sem nome. Logo em seguida, Luzimar atende ao celular, uma outra máquina em destaque no quadro. O enquadramento não se limita em capturar a ação de Luzimar, pelo contrário, insiste em trazer para dentro do campo um *ângulo perfeito* do celular e dos aparelhos de tecelagem. Esta câmera em *follow shot* parece negar a subjetividade de Luzimar, no entanto, defende as coisas (a máquina de tecelagem, o celular), pois elas são elementos decisivos para significar a subjetividade do personagem, ou ainda, a dessubjetivação do trabalho na fábrica.

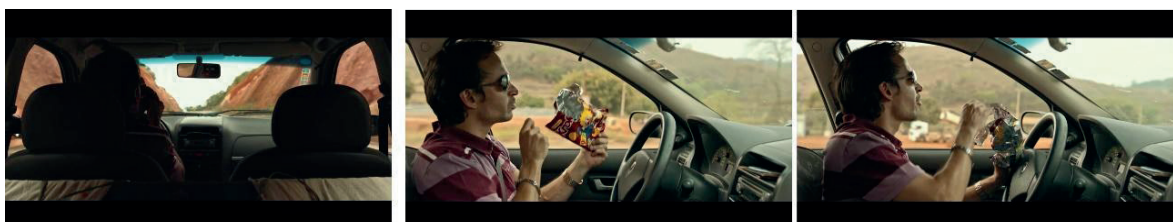
Imagem 7 – Os personagens figurando em meio às máquinas



Fonte: Filme Redemoinho (2016), de José Luiz Villamarim

A cena corta para a apresentação do personagem Gildo sob uma montagem que põe em comparação a vida de um (Luzimar) e de outro (Gildo). A câmera flagra Gildo do banco de trás e põe para dentro do campo o painel do carro e parte de uma caixa, que posteriormente descobrimos que se trata de um televisor. Esta técnica que privilegia no quadro os objetos – carro, som do carro, televisor – reinventa o olhar sobre o espaço cinematográfico. Ao colocar em destaque o espaço e os objetos em detrimento do personagem, estão imbricados a ideologia,⁵ a classe social e a subjetividade dos personagens. Entende-se, mais uma vez, que o personagem Gildo é apresentado no quadro como mais um elemento, *uma engrenagem* que faz funcionar o carro. Com uma câmera objetiva,⁶ aponta-se o descuido do personagem ao dirigir comendo e alternando as mãos no volante, demonstrando na sua imprudência uma revolta e um desprezo pela vida, cuja ação é consonante com o enquadramento, pois nem o personagem nem o ponto de vista da câmera priorizam o indivíduo. Mas ao apontar essa desvalorização do indivíduo no quadro, provoca-se um efeito contrário, pois desvela a desvalorização do humano dentro da sociedade racionalista.

Imagem 8 – Gildo dirigindo de maneira imprudente



Fonte: Filme Redemoinho (2016), de José Luiz Villamarim

Pensemos também na cena que Gildo para em um posto de gasolina para ir ao banheiro: o personagem lava o rosto sob o olhar de uma câmera que o captura de cima para baixo – entregando a baixa autoestima que o personagem tenta esconder, ao mesmo passo que contribui para uma sensação

5 O termo ideologia é discutido por vários teóricos, como Karl Marx, na obra *A ideologia Alemã*, Louis Althusser, em *Os aparelhos ideológicos do Estado*, Michel Pêcheux, em suas considerações dentro da análise do discurso, entre outros. Toma-se neste texto como concepção de ideologia a perspectiva de Hebert Marcuse. Para o autor, a ideologia é entendida como a consciência e inconsciência coletiva unidimensional abarcadas pelo capitalismo. Trata-se do modo de enxergar o mundo a partir da ideia de progresso tecnicista, sem espaço para a crítica – de notar o caráter opressivo do sistema.

6 Dona do ponto de vista da narrativa. Câmera que narra em terceira pessoa.

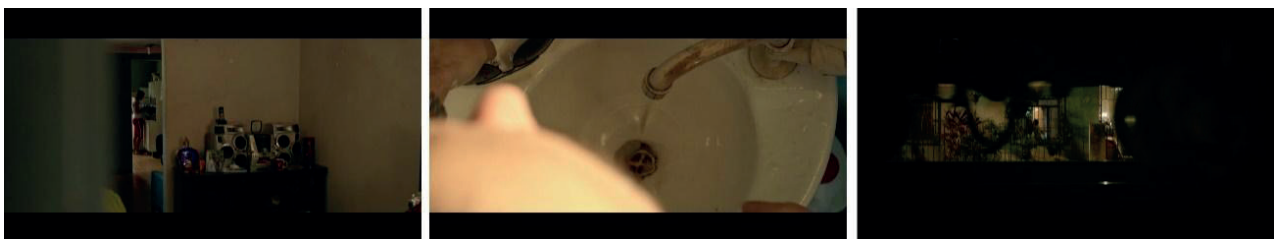
de melancolia e cansaço. A câmera o persegue pela nuca, captando apenas parte de seu rosto conforme o movimento das mãos e da cabeça. Assim, os óculos de sol depositados na pia são objeto central do quadro. Este enquadramento parece sempre apontar para esses sujeitos que estão de costas para a vida, sempre fugindo das suas dores, de se ver no espelho. Os óculos de sol significam, então, revolta e arrogância, uma tentativa de esconder os olhos porque eles podem entregar sua fragilidade, suas angústias existenciais.

Em ambas as cenas de Gildo e Luzimar resgata-se a concepção de Marcuse (1982), em que a sociedade industrial imbuíu na consciência da sociedade contemporânea os valores da automação. O sujeito tem a sua existência sucedida a partir da racionalidade tecnológica. Trata-se do sujeito *coisificado*: “O sujeito que é alienado é engolfado por sua existência alienada” (MARCUSE, 1982, p. 31). O pensamento racionalista em questão é impresso no filme quando a construção da personalidade dos personagens está amarrada às relações de trabalho. Gildo e Luzimar têm as suas subjetividades imbricadas às posições de classe e ao tipo de trabalho que fazem para sobreviver. E quanto mais transbordamento do campo visual, capturando para dentro do quadro os objetos e espaços quase que *intrometidos*, mais possibilidades de significação e mais se reforça as características subjetivas dos personagens.

Tal ideia também pode ser reforçada na apresentação de Toninha na narrativa. Antes da personagem aparecer em cena, um *Micro System* toma conta do quadro. O aparelho lembra o passado de *badalação* da personagem quando era prostituta. A personagem aparece em cena sob uma sucessão de planos cuja profundidade de campo a coloca nos fundos da casa. Demora até o espectador identificar que o lugar social onde Toninha *se esconde* é a cozinha, significando o papel de gênero naquela cidadezinha de mulheres *sem voz e sem espaço*.

Em outro trecho, a câmera capta por entre os vãos dos trilhos do trem as frestas da janela da casa da personagem, que está sendo estuprada na sala. A cena aterrorizante praticamente não é filmada. A câmera está mais interessada em registrar a passagem do trem que abafa os gritos de Toninha. O trem que invade a tela parece ironizar o tal progresso industrial ao chegar atropelando a possibilidade de ajuda da personagem. O trem também significa o tempo que finge levar embora as memórias de opressão daquela cidade, mas que volta e meia retornam ruidosamente, desenterrando o passado e fazendo mais vítimas.

Imagem 9 – Na sequência: o *Micro System*, Gildo lavando o rosto e as brechas dos trilhos do trem



Fonte: Filme Redemoinho (2016), de José Luiz Villamarim

Para Oliveira Jr. (2010), há no cinema recente uma estética que o autor chama de *cinema de fluxo*. Entre as características desse tipo de cinema está a abolição do fora de campo, haja vista que a câmera organiza o espaço cinematográfico conforme o seu ponto de vista. Dessa forma, os personagens ditam menos a intensidade da trama do que o ritmo da operação da câmera e “(...) o plano se assume como percepção redutora somente para se abrir ao mundo, cada enquadramento trazendo a informação de que há muito mais coisas na realidade que o transborda do que nas suas delimitações precárias” (OLIVEIRA, 2010, p. 97).

Sublinha-se, mais uma vez, que estas narrativas em questão – *Redemoinho* e *Pela Janela* – são

compostas por sucessivos quadros que se destacam pelo caráter metafórico dos objetos e de espaços dispostos na *mise-en-scène*. Há, em ambos os filmes, um olhar guiado aos pormenores das coisas e é nesse olhar que se defende o rompimento do estado atual das coisas e do pensamento, e que se concretiza uma política do dissenso (RANCIÈRE, 2005). Ao se desligar do que é normatizado como importante numa trama como o tema narrativo, o foco na dramatização dos personagens, ocorre a troca da ação pelo pensamento: “(...) o foco principal não é a existência enquanto geradora de histórias, mas a matéria sensorial do mundo” (OLIVEIRA, 2010, p. 126). O olhar da câmera se preocupa mais com os trânsitos e os devaneios dos personagens que, por exemplo, caminham de um cômodo ao outro da casa, trafegam em estradas a se perder no horizonte da tela ou nos muitos *close-ups* intencionados nas distrações, nos não-ditos engasgados nas feições dos personagens. Ambas as técnicas (os rostos em *close-ups* e os planos do horizonte) provocam reflexão, trata-se da representação própria do pensamento.

Imagem 10 – Os *close-ups*, as panorâmicas e os horizontes



Fonte: Frames do filme Redemoinho (2016), de José Luiz Villamarim

Imagem 11 – Os *close-ups*, as panorâmicas e os horizontes



Fonte: Filme Pela Janela (2017), de Caroline Leone

A câmera intimista não só é testemunha das experiências da vida dos personagens como constrói, junto com o espectador, novas configurações de existência para além daquela marcada pela racionalidade capitalista (MARCUSE, 1982). O aspecto sensível de suas estéticas atravessa o espectador provocando deslocamentos. Trata-se de uma política que busca a desordenação do ver e do sentir. A câmera provoca um experimentar fílmico que burla o *tempo da fábrica* e atribui significado em coisas e lugares como forma de reencantamento do mundo. A forma dos filmes e a maneira de distribuir e partilhar o *comum*, desorganiza com as posições de poder e de subordinação regulado pela *polícia*⁷ a partir de um discurso na contracorrente do pensamento unidimensional do mundo, em outras palavras: “A racionalidade política só é pensável de maneira precisa se for isolada da alternativa em que um certo racionalismo quer enclausurá-la” (RANCIÈRE, 1996, p. 55). Ainda que seja possível ler as obras fílmicas sob uma ideia *comum* – a crítica à sociedade capitalista tecnicista por meio das questões existenciais –, o seu caráter lacunar e reflexivo dá abertura a interpretações em dissenso e permite um pensar político desvencilhado da clausura do *consenso*.

Considerações finais

Enquanto microcosmos de estudos, os filmes fazem pensar em um projeto estético-político comprometido com uma concepção de *democracia* em Rancière (2005). Primeiro, porque ao trazer sujeitos-personagens das classes subalternizadas vivendo suas inquietações existenciais, demonstra-se uma contrapartida à construção discursiva midiática dominante de negação da subjetividade dessas classes. Essa *democracia* é entendida quando os realizadores (Caroline Leone e José Luiz Villamarim) escolhem uma estética que *finje* indiferença às questões de classe, sem que por isso sejam obras despolitizantes, pois a política está imbricada no modo de fazer e na forma das obras, trata-se de uma “negação de toda relação de necessidade entre uma forma e um conteúdo determinados” (RANCIÈRE, 2005, p. 19). Segundo, porque ao atribuir à câmera um papel de olhar para o micro e para o *comum*, veem-se as minúcias da rotina das classes dominadas num processo de *partilha sensível*, são formas de distribuir, portanto, de democratizar subjetividades políticas. Talvez, poder-se-ia dizer que há interpelações que produzem percepções distintas e indeterminadas, por isso, mais uma vez, entende-se como *democracia em cinema*, pois esse cinema se torna autônomo quando está sujeito às indeterminações de correspondência e participação do espectador.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história**. Destruição e origem da história. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. Campinas, SP: Papirus, 1995.
- AUMONT, Jacques. **O olho interminável**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CARVALHAL, Tania; COUTINHO, Eduardo (Orgs.). **Literatura comparada**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- COMOLLI, Jean-Louis. O espelho de duas faces. In: YOEL, Gerardo (Org.). **Pensar o cinema**: Imagem, ética

7 Termo que entende a concepção de *polícia* como uma vigília ideológica e do pensamento. Nas palavras de Rancière (1996, p. 42), “A polícia é assim, antes de mais nada, uma ordem dos corpos que define as divisões entre os modos do fazer, os modos de ser e os modos do dizer, que faz que tais corpos sejam designados por seu nome para tal lugar e tal tarefa; é uma ordem do visível e do dizível que faz com que essa atividade seja visível e outra não o seja, que essa palavra seja entendida como discurso e outra como ruído”.

e filosofia. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p. 165-203.

MARCUSE, Herbert. **A ideologia da sociedade industrial**: o homem unidimensional. Tradução de Giasone Rebuá. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

OLIVEIRA JUNIOR, Luiz Carlos Gonçalves de. **O cinema de fluxo e a mise en scène**. 2010. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. doi:10.11606/D.27.2010.tde-30112010-164937. Acesso em: 27 abr. 2021.

PELA Janela. Direção de Caroline Leone. São Paulo: 02 Filmes, 2017. 1 arquivo digital (87 min.) colorido. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nBx4ncq80Tc>. Acesso em: 20 abr. 2021.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental org; Editora 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento**: Política e Filosofia. Tradução de Ângela Leite Lopes. São Paulo: Ed. 34, 1996.

REDEMOINHO. Direção de José Luiz Villamarim. Brasil: Vitrine Filmes, 2016. 1 arquivo digital (100 min.) colorido.

VIEIRA JR., Erly. Corpo e cotidiano no cinema de fluxo contemporâneo **Contracampo**, v. 29, n. 1, p. 110-130, abr./jul. 2014. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17521>. Acesso em: 27 abr. 2021.

XAVIER, Ismail. (Org.). **A experiência do cinema**: antologia. 2. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 1991.

Grazielle Rodrigues de Oliveira é doutoranda em Comunicação na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. (UFRGS). Mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). Bolsista CAPES. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) do Brasil.

