



FOTOGRAMA COMENTADO

A presença de uma ausência: *A falta que me faz e Morro do Céu*¹

CLÁUDIA MESQUITA

Professora do Departamento de Comunicação Social da FAFICH-UFMG
Doutora em Ciências da Comunicação pela ECA-USP

Dois filmes, quatro imagens. Com elas, tento exprimir o que neles me pungiu. Tão diferentes na abordagem e na forma final, *A falta que me faz* (Marília Rocha) e *Morro do Céu* (Gustavo Spolidoro) me inspiram associações. Talvez porque, para apresentar os seus personagens, os dois documentários privilegiem relações entre corpos e espaços; mas também porque trabalham a composição dos sujeitos filmados em referência ao que se poderia chamar de um (latente e persistente) vazio central.

Personagens situados em espaços exteriores, vastos, ermos, montanhosos – um enclave da Serra do Espinhaço na região mineira de Diamantina; a comunidade de origem italiana Morro do Céu, em Cotiporã, município na Serra Gaúcha. Além da riqueza pictórica, paisagística, dos espaços que percorrem, visada por ambos os filmes, outro traço comum é decisivo na composição dos adolescentes filmados: vivendo momentos de indefinição e impermanência, eles aparecem nos filmes como sujeitos desejantes apartados, ao menos provisoriamente, de seus objetos de desejo. Neles, para parafrasear Nancy, o desejo é presença de uma ausência².

Essas construções me instigam: o espaço, tão presente, não serve bem à contextualização, não se presta tão somente a situar e inscrever os personagens segundo critérios de pertencimento e localização (parte que significa uma localidade ou que é por ela significada, como mais usualmente, no documentário, se dá); já os personagens, que percorrem trilhas e caminhos a recortar espaços, não são apresentados exatamente pelo que são, portam, representam no momento da filmagem – antes, pelo que *não são, não tem, ainda não decidiram, ou desejam* (desejos cuja realização fica, no tempo do filme, adiada, suspensa, incompleta, indeterminada). Girando em torno de um vazio central, as meninas de Curalinho e os meninos de *Morro do Céu* aparecem melhor constituídos pela falta (do que desejam) e pela indefinição (de um porvir) do que por uma identidade (social, local, regional, comunitária) precisa e emoldurante (mesmo que traços “identitários” atravessassem muitas cenas).

Persistindo na trilha das associações, notaria que o tempo dos acontecimentos e encontros narrados, nos dois filmes, corresponde a *intervalos* – o tempo de uma temporada de férias de verão (em *Morro do Céu*); o tempo de uma espera, ou melhor, de duas esperas, de duas gestações, acompanhadas pelo filme,

¹Agradeço a leitura generosa e as sugestões precisas de André Brasil, Anna Karina Bartolomeu, César Guimarães, João Dumans, Ramayana Lira e Victor Guimarães.

Trabalho aqui com a versão média (52 min) de *Morro do Céu*. Realizado no contexto do programa DOC TV, o filme foi posteriormente lançado em uma versão longa.

² Refiro-me ao comentário de Nancy sobre o retrato: “O retrato é a presença do ausente, uma presença in absentia que está encarregada não só de reproduzir traços, senão de presentear a presença estando ausente: de evocar-lhe, e também de expor, de manifestar, o lugar em que esta presença se mantém” (2006: 53, tradução nossa).

sobretudo, durante alguns dias de um frio inverno (em *A falta que me faz*).

Nas férias de verão, Bruno se movimenta muito, sem no entanto sair dos arredores de sua localidade, a pequena Morro do Céu, encravada entre montanhas. Se o intervalo é o tempo do narrado, a câmera imerge e permanece, atentando para os gestos do cotidiano familiar, para o trabalho miúdo de Bruno e seu irmão Joel na pequena oficina mecânica, para alguns eventos comunitários e principalmente para as derivas sem-rumo dos personagens jovens pelos arredores. O intervalo é tornado, pelo zelo, estabilidade e rigor da composição (o filme exercita planos fixos bem compostos), tempo de “aqui, agora, sempre”, “cada dia como o dia de uma vida inteira” (J.G. Rosa, *Buriti*). A permanência neste intervalo, entre desacontecimentos e invenções que preenchem o tempo ocioso e farto, garante a inscrição de situações e gestos banais, corriqueiros, em meio aos quais se faz presente a ausência, a falta, o desejo de porvir que marcará de começo a fim a composição do personagem (às voltas com a “paixão recolhida” de que fala sua mãe, com a espera pelo encontro amoroso com a garota desejada, no filme não consumado).

De maneira menos literal do que metafórica, *A falta que me faz* também se dá, poderíamos pensar, em um *intervalo*, ou no tempo suspenso de uma “passagem”. As cinco personagens vivem em Currealinho, pequena localidade na região de Diamantina (MG). Suas vivências miúdas, conversas, trocas e preparativos naquele inverno, apanhadas tão de perto pela diretora e sua equipe, estão prenhes de latências e esperas: a espera dos filhos (por Valdênia e Alessandra, ambas grávidas); a espera por definições e fixações de papéis, por ora adiada (casar, amigar ou ficar solteira? sair do Currealinho ou permanecer? decidir o nome do filho, decidir a madrinha...). A espera, em suma, de um porvir, quando se preencherá (ou não) “o vazio no coração da sua subjetividade” (ZIZEK, 2008: 206), quando serão assumidos (ou não) papéis sociais mais definidos, talvez posições femininas convencionadas, uma existência reconhecidamente adulta na comunidade...

Essas definições são adiadas durante o filme, que as captura no tempo fugidio dessa travessia (que a passagem à maternidade, por Valdênia, figura tão bem). Assim como Bruno, de *Morro do Céu*, cuja “realidade” presente, sempre em fuga (correndo de carro pela estrada ou palmilhando os trilhos abandonados de

uma estrada férrea), parece se esvaír no momento mesmo em que é pelo filme inscrita.

Olhemos com atenção nossos pares de fotogramas. Eles contrastam planos fechados, primeiros planos que recortam corpos, e planos gerais de paisagens montanhosas. Deliberadamente recortados, os corpos extrapolam os quadros; as paisagens, mesmo apanhadas em larga escala, tampouco cabem nos enquadramentos.

Em *A falta que me faz*, desde a introdução, com uma série de fotografias (o *plano 1* é uma delas), põe-se em cena um universo predominantemente feminino. O elemento masculino está frequentemente no extra-campo, os meninos sendo referidos nas canções, nas histórias contadas, nos motivos para rompimentos entre elas, nas inscrições que fazem – em papéis, paredes, árvores, nos próprios corpos. O filme se atém à perspectiva feminina (em *Morro do Céu*, é o inverso), fazendo do extra-campo locus ou repositório do masculino (que, ausente, tem forte incidência sobre as meninas e seu imaginário em cena). O prólogo não se põe a apresentar as personagens (o que será feito em sequência de créditos, posterior), mas a evocar um universo, a partir de imagens fixas que enquadram partes de corpos femininos, elidindo os rostos e destacando enfeites, enquanto uma voz feminina canta em *over* uma canção romântica de sucesso³.

Através de um hit, a voz de uma menina dali (cuja identidade desconhecemos) canta uma história de amor e abandono. As imagens fixas destacam, entre outros elementos, pingentes, corações postiços, pendurados no peito de moças, sobrepostos, como que dando forma a um coração que não se vê, recôndito, interior. São como talismãs, que invocam a ausência do objeto de desejo, endossando o romantismo da canção; mas que também figuram, poderíamos pensar, a própria falta, a ausência de um “cerne”. Falta e desejo, co-extensivos, são apresentados simultaneamente neste prólogo. Bem diferente do restante do filme (que não trabalha mais com imagens fixas), o segmento equaciona a chave de leitura presente no título, definindo o regime que no filme será dominante: aquele da *falta*. Se o que é pleno não há mais ou nem sequer chegou a existir (se o que é pleno “falta”), o que seria, então, presente?

³ *Cena de um filme*, de Eduardo Costa, de cuja letra copio um trecho: “Eu amei um alguém que me amou pra valer/ um amor diferente, que a gente não vê/ como em cena de um filme foi quase real/ um amor desse jeito eu nunca vi igual/ ela foi meu começo, meu meio e meu fim/ entregou sua vida inteira pra mim/ transformou meus desejos em realidade/ e agora se foi, me deixando saudade./ Eu só amei essa mulher na minha vida/ e agora me encontro em um beco sem saída/ meu Deus do céu me diga agora o que é que eu faço/ sem essa mulher comigo minha vida é um fracasso”.

A resposta, que se apanha no percurso e na duração: momentos de nada ou pouco fazer, que o filme expõe sem pressa, acompanhando e dando a ver as pequenas invenções com que as meninas preenchem as horas daquele inverno. Nessas cenas em que nada é buscado por um conteúdo de tipicidade, exemplaridade ou informação, irrompem (e se dissolvem) hits românticos, danças da moda, pequenos rituais de embelezamento; escrituras e inscrições que parecem buscar reter, como escreveu Ramayana Lira (2011), a “passagem” dos namorados, fazendo precariamente presentes as suas ausências; anéis com pedras falsas que “parecem diamantes” (esses, as pedras verdadeiras, cada vez mais pertencentes, fico a imaginar, às histórias lendárias do passado...); trabalho rotineiro e doméstico, mas também ocupações precárias e intermitentes (venda dos mesmos anéis, por Valdênia, em troca de colchas); lembranças de figuras hoje ausentes – como o pai de Alessandra – que assomam nas conversas, entre as meninas e com a equipe de filmagem... entre outras miudezas, desacontecimentos, deambulações.

O corte para a primeira sequência com imagens em movimento é decisivo. daquelas imagens cerradas, planos fixos de detalhe que enquadravam partes de corpos e pequenos objetos, vemos, em um amplo plano geral, pessoas minúsculas a caminhar, atravessando uma serra (*plano 2*). À medida que a primeira sequência trabalha uma sorte de “sentimento” feminino (impessoal, comum), em vez de perspectivas individuais; à medida, ainda, que o filme não informa didaticamente sobre a localidade ou as pessoas, mas coordena seus segmentos por contato, o sentimento do prólogo “contamina” a segunda sequência, de maneira que o espaço não aparece para situar e conter personagens individualizadas, mas para fazer eco ou prolongar, por assim dizer, aquela evocação.

A relação de contato, na montagem, me faz ver esta estranha paisagem como figuração daquela interioridade ausente e referida, no prólogo, precariamente: através da canção romântica, dos corações postiços e das escrituras. É como se as meninas palmilhassem os próprios sentimentos. Esse território aberto, vasto, exterior, figura, paradoxalmente, não apenas o espaço que as envolve e situa (isoladas entre montanhas recônditas), mas a interioridade mesma: vazia, erma, desconhecida, abissal⁴. Em resumo: mais do que *algum lugar* (a Serra do Espinhaço), vejo neste plano a figuração de *lugar nenhum* (projetadas, as meninas, alhures, pelo desejo).

⁴ Em parte eu me inspiro aqui em algumas ponderações de Deleuze (2007) sobre o tratamento do espaço em filmes de cineastas modernos (a partir do neo-realismo). Em Antonioni, “as imagens mais objetivas não se compõem sem se tornar mentais, sem entrar numa estranha subjetividade invisível” (2007: 17). Em Visconti, segundo R. Duloquin, citado por Deleuze, “as personagens flutuam em um cenário cujo limite elas não atingem. Elas são reais, o cenário também o é, mas sua relação não o é e se aproxima da que existe num sonho” (p.13), de modo que estaria em jogo uma sorte de indiscernibilidade entre imaginário e real na apresentação dos espaços.

Já *Morro do Céu* começa imerso na cena cotidiana (também sem moldura contextualizadora), e os gestos dos irmãos, numa pequena oficina mecânica, à noite, aparecem irredutíveis a qualquer abstração. O primeiro segmento resume bem a alternância de que o filme será feito: as movimentações de Bruno, que se expande em pequenos afazeres e pelo espaço da localidade, se alternam com a solidão contida de quem se ensimesma. Logo depois do trabalho noturno na oficina, vemos o personagem se preparando para dormir. No plano, há uma sugestão silenciosa do que depois aparecerá com mais nitidez: a ausência da garota desejada, a falta que individualiza Bruno, indicando a importância do que está fora-de-campo em sua composição.

Uma sequência mostra o começo de um dia qualquer na casa da família: se a mãe e o pai são pegos em gestos cotidianos típicos de uma manhã rural (cuidar dos bichos, fazer pão), a maneira como a perspectiva de Bruno é apresentada difere. Ele é apanhado na intimidade, dormindo; suas costas nuas em primeiro plano (*plano 3*) são justapostas a um plano geral da paisagem montanhosa (*plano 4*). Esses dois planos abrem a sequência. Sua composição e ordenação indicam uma relação de antecedência: em primeiro lugar, o filme focaliza a experiência desse rapaz, cuja intimidade é irredutível (nem tipo, nem exemplo). A analogia visual entre os dois planos (costas-montanhas) escapa de uma relação de “localização” estrita, desenvolvendo uma espécie de “par” (intimidade/espaço exterior, ou solidão/expansão), que será trabalhado em outros momentos do filme.

No decorrer da sequência, depois de uma conversa com sua mãe, Bruno parte em uma deriva pelos arredores, pela linha de trem abandonada, com os amigos. Depois da tematização do desejo, da falta, dos projetos latentes e das indecíveis partidas (como em outra conversa de Bruno com os pais, sobre permanecer ou partir de Morro do Céu para outros horizontes), o filme apresenta um trecho caracterizado por um movimento do personagem pelo espaço ermo dos arredores, quase como expandindo a demanda interior (falta que faz desejar), feita energia física e travessia. A incerteza perdura, e se não há resolução, há expansão, a latência traduzida momentaneamente em deriva (sem rumo, sem serventia) pelos espaços “vazios” (de presença humana) da localidade.

⁵ *Morro do Céu* almeja a transparência, como se as situações apresentadas se dessem independentemente de serem filmadas. Já *A falta que me faz* assume a presença da equipe em cena, e a filmagem como acontecimento que produz e intensifica encontros, diálogos, performances, reflexões. *Morro do Céu* investe mais na expansão do que na duração; o filme apresenta um número maior de situações, e compõe na montagem cenas e planos mais curtos do que aqueles de *A falta que me faz*. Este, notabiliza-se pela duração (de planos e situações), reiterando admiravelmente na forma a vivência do vazio que se dilata: pouca ação, acontecimentos menores, derivações.

A par de aspectos semelhantes que motivam meu cotejo e a escolha dos fotogramas, reconheço que os assuntos e as metodologias de abordagem e composição dos dois filmes instigam muitas diferenças (que não vou aqui aprofundar)⁵. Elas – as diferenças – não me impedem de notar, a título de conclusão, alguns traços comuns que gostaria de valorizar com esta análise comparativa; traços que compõem ricas figurações da subjetividade nesses dois filmes documentais recentes.

Em primeiro lugar, notaria que a importância (nos dois filmes) dos espaços onde vivem e transitam os personagens (a ponto de *Morro do Céu* nomear o filme de Spolidoro) não endossa a pretensão de construir uma moldura, uma “realidade” prévia e externa a que os meninos pertenceriam. Ao contrário: essas “realidades” aparecem a partir dos gestos e imaginários dos personagens, em uma figuração do real como inscrição subjetiva. Não há Currealinho sem Valdênia e Priscila, nem *Morro do Céu* sem Bruno (segundo as construções fílmicas). Vários traços das localidades, do cotidiano e da cultura aparecem, sem dúvida, mas por atravessamento – não é o distrito diamantífero decadente que situa as meninas de *A falta que me faz*, por exemplo, mas é o diamante (que falta) que irrompe em uma conversa, comparado à pedra falsa do anel de cinco reais vendido por Valdênia. É através do imaginário das personagens, em suma, que o real se inscreve.

Em segundo lugar, diria que os personagens são compostos menos como resolução do que como impasse; não bem como realidade presente, mas como desejo, advento. Esse movimento lança, por assim dizer, os sujeitos filmados para fora de si, em direção a um porvir incerto. É nesse sentido, pela via do contato entre sequências, que leio a figuração do espaço como “lugar nenhum”, e os gestos de atravessá-lo como exploração e deriva, não tanto como pertencimento. Há uma valorização da falta, da ociosidade, dos sonhos irrealizados e latências, do tempo fugidio de indefinição. À hesitação desses jovens em se inscrever (em um papel adulto e, particularmente em relação às meninas, em posições femininas convencionadas), corresponde a recusa discreta dos filmes em inscrevê-los, no discurso, em lugares sociais fixados – quer como exemplo, tipo ou equacionamento particular de uma realidade social ou de uma temática prévias. Isso se nota na preferência pelo intervalo como tempo narrativo; no trabalho com o espaço como figuração da falta (“lugar nenhum”); na

permanência dos objetos de desejo fora de campo (lapidando-se em cena a presença de uma ausência).

Em parte essas construções se apoiam no decisivo acento sobre a adolescência, que permite que os enunciados fílmicos “existam na incerteza”⁶ - alguma coisa se esvai no momento mesmo em que é registrada, e a falta e indefinição (de um porvir) parecem constituir os personagens melhor do que qualquer identidade presente.

Como espécie de epílogo ou de “post scriptum”, partilho uma questão, que mereceria outra análise. Eu me pergunto se a hesitação e a indefinição dos personagens, tal como trabalhada pelos filmes, lhes permite escapar da alienação no discurso do Outro (o “Grande Outro”, no dizer da psicanálise). Em outros termos, será que esses meninos logram, nos filmes, fugir dos papéis e gostos para eles “reservados” (no campo social ou “simbólico”), inscrevendo uma narrativa sua, fazendo-se (mesmo que precariamente) sujeitos de gestos e discursos *impróprios*, não “programados”?

A *falta que me faz* seria campo para pensar detidamente esta questão (trabalho que aqui não farei). Neste filme *sobre, entre, com* meninas, em alguns momentos ouço “falar” um discurso que demarca o lugar do *feminino* como objeto de um dizer e de um olhar majoritariamente masculinos. Por exemplo, quando Priscila conta que todo mundo “põe um nome” em Alessandra (que já tem uma filha e está grávida pela segunda vez, de outro garoto). Em outros momentos, penso que as meninas resistem, pela fala incerta, a um lugar de alienação. Lembremos da bela e lacônica situação final com Alessandra. Confrontada com a equipe do filme que, delicadamente, pergunta sobre sua aparente tristeza, ela reafirma as dúvidas e incertezas, ao lembrar dos namoros e das possibilidades de casamento (“*também não adianta eu falar que ele não sabe o que ele quer da vida, porque eu também, nem eu sei*”). Sua hesitação em coincidir com uma posição (de mulher casada ou “amigada”) se projeta para o futuro: “*Quem sabe nós dois tá junto, quem sabe que não... Vamos ver o que o destino reservou pra nós, né?*” Aqui, é a equipe que traz para a cena a expectativa de um posicionamento de Alessandra (talvez, até, de uma “fixação”), expectativa que ela contorna, sem ceder ao desejo do Outro, e, melancolicamente, resistindo na incerteza⁸.

⁶ Bela expressão que leio na sinopse apresentada na cópia DVD do filme de Marília Rocha.

⁷ Devo o uso do termo *impróprios* à sugestão de Ilana Feldman, em debate no 14^o Encontro Socine (UFPE, Recife, 2010). Para uma apresentação inicial de conceitos como imaginário, simbólico e real, entre outros, na psicanálise lacaniana, ver “Como Ler Lacan” (Slavoj Žižek, 2006) e “O sujeito lacaniano - entre a linguagem e o gozo” (Bruce Fink, 1998).

⁸ Se essa resistência não é constante, poderíamos pensar, é porque a possibilidade de escapar à alienação tampouco o é. No dizer de Bruce Fink, lendo Lacan: “O sujeito na cena: ele está sempre *quase chegando* - está a ponto de chegar - ou já terá chegado em algum momento mais adiante no tempo (...) Sua existência sempre-tão-fugaz permanece em suspense ou em dormência.” (1998: 87).

Referências

- DELEUZE, Gilles. *A imagem tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- FINK, Bruce. *O sujeito lacaniano - entre a linguagem e o gozo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- LIRA, Ramayana. A presença em *A falta que me faz*. Trabalho apresentado na Conferência Mulheres da Retomada. New Orleans, Tulane University, fevereiro de 2011 (mimeo).
- NANCY, Jean-Luc. *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- ROSA, João Guimarães. *Ficção Completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1995.
- ZIZEK, Slavoj. *Como ler Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- _____. *Lacrimae Rerum*. Lisboa: Orfeu Negro, 2008.

Data do recebimento:
14 de dezembro de 2010

Data da aceitação:
26 de maio de 2011

