



Potências do vazio: quando o personagem sai de cena

SILVIA BOSCHI

Pesquisadora e editora de imagens. Possui mestrado em Estudos do Cinema e do Audiovisual pela UFF e atua na área interdisciplinar que liga o cinema à educação e aos Direitos Humanos.

Resumo: Este artigo traz uma análise das obras *Uma encruzilhada aprazível* (Ruy Vasconcelos, 2007) e *Sábado à noite* (Ivo Lopes Araújo, 2007) voltada principalmente para a questão da ausência ou rarefação de personagens no que se percebe como um vazio da cena. Nesta perspectiva analítica, enfatizamos como as relações entre corpos e espaços se dão nos filmes, atravessadas por uma presença latente da invisibilidade do extracampo.

Palavras-chave: Vazio. Documentário brasileiro contemporâneo. Espetáculo.

Abstract: This article comprises an analysis of *Uma encruzilhada aprazível* (Ruy Vasconcelos, 2007) and *Sábado à noite* (Ivo Lopes Araújo, 2007). In our approach, we will focus mainly on the question of the absence or the sparseness of the characters in what we perceive as being an emptiness of the scene. In this analytical perspective we emphasize how the relations between bodies and spaces happen in these films, touched by the latent invisibility of the extra-field.

Keywords: Emptiness. Brazilian contemporary documentary. Spectacle.

Introdução

Neste trabalho nos colocamos diante de dois filmes que nos provocam uma sensação de ausência e de vazio da cena; filmes sobre nada. Nos referimos às longas tomadas das ruas vazias de Fortaleza em *Sábado à noite* (Ivo Lopes Araújo, 2007) e às áridas paisagens onde nada acontece nos arredores de um entroncamento rodoviário no sertão cearense, tal como nos revela *Uma encruzilhada aprazível* (Ruy Vasconcelos, 2007). Esses filmes são como longos passeios por espaços muitas vezes vazios, em que a passagem do tempo se faz notar. São filmes cuja mirada parece se concentrar na percepção desses espaços e na duração de seus tempos dilatados, seja pelo elogio aos longos planos, seja pela ênfase na desdramatização e na ausência de ação dos eventos banais do cotidiano exaustivamente retratados. Nada de muito relevante acontece aqui. Há um investimento no vazio. Mas que vazio seria esse? Se há uma sensação de vazio, o que falta à cena? Que ausência seria essa? Como nos diz Susan Sontag (1987, p. 30), “um pré-requisito do ‘esvaziamento’ é ser capaz de perceber do que se está ‘repleto’”. Afinal,

(...) não existe espaço vazio. Na medida em que o olho humano está observando, sempre há algo a ser visto. Olhar para alguma coisa que está “vazia” ainda é olhar, ainda é ver algo – quando nada, os fantasmas de suas próprias expectativas. Para perceber o volume, a pessoa precisa reter um agudo sentido do vazio que o destaca; inversamente, para perceber o vazio, é necessário apreender outras zonas do mundo como preenchidas. (SONTAG, 1987, p. 18)

Só percebemos o vazio em relação ao seu oposto, aos espaços preenchidos por algo, cheios de alguma coisa. Que fantasmas das nossas expectativas são esses, que tanto nos atormentam nestes filmes?

Na perspectiva que aqui adotamos, o vazio que esses filmes trazem aponta para uma ausência ou diluição de personagens e para uma descentralização da figura humana em cena. Além disso, o vazio se faz como produto de uma suspensão do fluxo narrativo que gira em torno de personagens (no cinema clássico),

abrindo lugar para tudo aquilo que excede a narrativa, para aquilo que não está subordinado a ela. Na suspensão do fluxo narrativo, enfatiza-se a totalidade da imagem em sua fotogenia, em sua capacidade de capturar o instante dos pequenos gestos do mundo, tal como o movimento das folhas de uma árvore agitadas pelo vento. Nos dois filmes que aqui reunimos, estamos diante dos vazios de espaços excessivos, não subordinados à narrativa e à ação de personagens. Se há pessoas em cena, elas não se destacam deste espaço, mas o habitam com discrição, com modéstia, sem causar alarde. A figura humana não hierarquiza os espaços e os demais elementos em cena, não se constitui como uma figura que se destaca contra um fundo, que assim faria com que os espaços se constituíssem como meros cenários para suas ações. Percebe-se, assim, uma autonomia dos espaços, um quase protagonismo dos mesmos. A presença humana aqui é rarefeita, diluída, pouco marcada, descentralizada. Não há personagens fortes, bem delineados, individualizados como figuras singulares. A presença humana se faz no anonimato.

Estamos, portanto, diante de vazios excessivos, que silenciosamente nos falam de uma ausência, de uma redução, de algo que é contido, de algo que falta à cena. Esse algo que não está lá, segundo pensamos, relaciona-se à presença humana e a uma determinada maneira de mostrá-la. Igualmente, aquilo que percebemos como silêncio nesses filmes diz respeito também a uma ausência humana, a uma ausência do verbal. Vazios e silêncios que se produzem sempre de maneira dialética, apontando para aquilo que suas presenças tornam ausentes: a própria presença humana, tão central nas imagens que proliferam nas múltiplas telas onipresentes que nos rodeiam. No atual estágio do capitalismo avançado, flexível e imaterial, atravessado pelo intenso individualismo do contexto neoliberal e pela moral da hipervisibilidade espetacular, a constante produção e o concomitante consumo imediato de (auto)imagens e narrativas, em que indivíduos comuns se colocam como personagens centrais, já é parte fundamental de nossas vidas e de nossa constituição subjetiva. Já não é novidade a crescente diluição das fronteiras entre o público e o privado, e o que antes era relegado às esferas dos espaços privados, longe dos olhares alheios, agora transborda para a esfera pública. A intimidade, aquilo que em tempos modernos foi tão próprio da vida individual privada, ganha a visibilidade das telas múltiplas dos dispositivos móveis,

através de uma enxurrada de *selfies*, estas que se tornaram um fenômeno emblemático do nosso tempo. As diversas plataformas, dos blogues aos *fotologs* e redes sociais, confirmam que as (auto) imagens múltiplas (e, no entanto, de algum modo sempre as mesmas) se tornaram fundamentais nos processos de constituição subjetiva. Não à toa assistimos a um crescente interesse das grandes empresas, do jornalismo, da televisão e do cinema por essas imagens ditas amadoras, constituindo um processo de capitalização da vida ordinária. Constata-se, portanto, uma intensificação da centralidade do indivíduo e da vida privada que, atravessada pela moral do espetáculo, se traduz nessa espetacularização das imagens da intimidade. Em tal contexto de hipervisibilidade, dar-se a ver e ser visto se tornam imperativos.

É nesse contexto dominante, que brevemente esboçamos, que essas poéticas do vazio, aqui reunidas, se inserem e parecem fazer sentido. Não é possível concebê-las longe da cena do espetáculo e da moral do excesso, pois os filmes, de algum modo, apontam para esse contexto em seus esforços de contenção, como veremos. É dentro dessa lógica de visibilidade e centralidade do indivíduo que o vazio nesses filmes pode se fazer sentir como tal; pelo modo como produzem um deslocamento da figura humana do centro de suas imagens. E é nesse gesto que acreditamos residir a potência de suas imagens.

Uma encruzilhada aprazível: corpos e quadros

Os primeiros planos de *Uma encruzilhada aprazível* se passam em um pequeno cemitério. A câmera na mão passeia lentamente por entre arbustos e se aproxima de seu muro branco. No terceiro plano temos a primeira imagem de uma figura humana em cena: o *close* em uma pequena fotografia oval em preto e branco do rosto de um homem (fig. 1). Imagem da imagem, quadro dentro do quadro. A câmera então se afasta da foto e nos revela tratar-se de um túmulo. O rosto jovem que vemos é de alguém que já morreu; imagem fantasmagórica de uma ausência.

Alguns cabritos e vacas pastam por entre as cruces e lápides rudimentares do pequeno cemitério. Antes de pessoas, são os animais que aparecem em ação na cena. Se compararmos o modo

como os animais são enquadrados com a abordagem que depois fica clara quando aparecem as primeiras figuras humanas (vivas) em cena, verificamos que não há em relação ao corpo dos animais o mesmo resguardo que se verifica quando se trata de colocar pessoas em cena. Os animais são enquadrados de corpo inteiro e podem ocupar toda a extensão do quadro, inclusive o centro, como é o caso dos dois primeiros bois que se encontram dentro do cemitério. O mesmo, de modo geral, não acontece quando se trata de enquadrar o corpo humano, como veremos adiante.



Figura 1: *Uma encruzilhada aprazível*. A primeira imagem da figura humana em cena é a fotografia no túmulo de um homem que já morreu.

Nessa primeira sequência sequer há corpo em cena, a paisagem solitária em que nada acontece predomina. Antes das pessoas, os espaços. É notável, ao longo de todo o filme, uma economia em relação à presença humana em cena. Não por acaso o título fala de um lugar, um espaço, esta encruzilhada aprazível. Fazem parte desse espaço as pessoas, mas elas não ganham centralidade, não roubam a cena, sequer são nomeadas. Estão simplesmente ali, vivenciando esses espaços e suas temporalidades, misturando-se à paisagem.

O cemitério não é um lugar qualquer. Fisicamente, é o local onde literalmente os corpos se unem à terra, se tornam terra, se transformam em paisagem. Cemitério: lugar habitado por fantasmas, lugar que torna presentes as ausências. A combinação humana com a paisagem também se faz sonoramente, pela inserção de alguns *offs* de “vozes que o vento carrega” (como expressa o realizador no projeto do filme), que vêm de lugar nenhum, e que, de difícil compreensão, também não falam coisa

alguma.¹ Vozes “ventantes” de alguém que visualmente não se encontra lá. Assim como a paisagem, o corpo humano, que aqui pensamos que a essa paisagem se integra e se iguala, também é apresentado aos fragmentos (através de imagens parciais e recortes de corpo e voz) ou então de modo distanciado, muitas vezes de costas ou no canto da imagem, “mutilado” pelas bordas do quadro, como diria Comolli (2010). Segundo este autor, “a questão do corpo no cinema é inseparável da questão do quadro”, que “separa a natureza da arte” e revela o artifício que consiste precisamente em enquadrar, em impor bordas e limites à visão e ao desejo “panóptico”, à “pulsão escópica” de tudo ver. Se enquadrar é sempre restringir o visível, então o quadro é também “uma abertura, uma chamada ao não visível”, a convocação de “um resto, um fora” que o “desdobra numa incerta zona de sombras” (COMOLLI, 2010, p. 88-89).

1. Agradeço aos realizadores o acesso aos projetos dos respectivos filmes.

Nesse filme, a primeira imagem de um corpo humano em cena só aparecerá na segunda sequência, aquela que nos introduz ao local da encruzilhada: o posto de gasolina e suas biroscas. Isso só ocorre aos seis minutos, transcorrido mais de um décimo do filme (fig. 2). A tomada é feita dentro de uma área coberta, uma espécie de varanda (parte que se encontra sombreada, em subexposição), da qual se vê a área externa da encruzilhada (parte mais visível, iluminada pela luz do dia). O enquadramento é bastante complexo, englobando as duas áreas (interna – sombreada, mais próxima e externa – iluminada, mais distante), além de ser recortado internamente por uma série de pilastras mais à esquerda e uma parede mais à direita, formando quadros dentro do quadro, o que por si só remete ao ato de enquadrar. Esse procedimento de criar quadros dentro do quadro, recortando o plano por dentro, é recorrente como traço estilístico do filme, denotando uma ênfase no desejo de explicitar o enquadramento, de apresentar os recortes feitos a partir do olhar, revelando, em consonância com o pensamento de Comolli, que só se pode mostrar a partir do corte, impondo limites. Nesse plano, avista-se o entroncamento em que as estradas se cruzam (à esquerda do quadro, em profundidade), assim como também uma pequena área da cobertura amarela do posto de gasolina (no canto direito). A primeira figura humana aparece no filme passados alguns segundos desse plano, na discreta entrada de um homem no canto direito do quadro. Seu corpo, uma silhueta sem rosto na contraluz, uma quase sombra,

aparece em escala mínima dentro do plano mais aberto. Ele entra e sai de quadro rapidamente, permanecendo na invisibilidade do extracampo. Uma segunda figura masculina também entra e sai rapidamente em seguida. Podemos dizer que esse plano é, de certo modo, habitado internamente, dentro do próprio campo, pela invisibilidade (que seria mais uma característica do extracampo) em sua porção sombreada. Ou seja, há, já em campo, uma zona de sombreamento que revela um limite da visão. Além disso, trata-se de um plano de movimento centrífugo, tendendo ao extracampo, dada a grande dinâmica de movimentação interna de veículos que cruzam o quadro, entrando e saindo de campo. Por fim, as entradas e saídas discretas e rápidas de pessoas pelas bordas do quadro, no canto esquerdo, chamam atenção para sua dimensão cortante. Os corpos, por enquanto, não habitam um lugar de visibilidade em cena, parecendo “preferir” permanecer nas zonas invisíveis, seja na margem sombreada do campo, seja nas sombras do extracampo.² A primeira entrada de uma figura humana em cena se faz, portanto, timidamente, com notória economia, sem chamar atenção. Mais triunfal, embora ainda muito distante, é a presença dos caminhões que cruzam o quadro, executando sua coreografia na encruzilhada.

2. Me inspiro aqui na análise que Comolli faz dos filmes de Pedro Costa que compõem a “trilogia do bairro de Fontainhas” (*Ossos, No quarto da Vanda e Juventude em marcha*).



Figura 2: *Uma encruzilhada aprazível*. A primeira imagem de um corpo humano enquadrado no filme ocorre aos 6:16 minutos, somente na segunda sequência. O homem, que aparece em silhueta sub-exposta no canto direito de quadro, entra e sai de campo rapidamente.

Os planos que se seguem são tomadas feitas de dentro das cabines de caminhões e ônibus, nos quais vemos a estrada através dos para-brisas destes veículos. Esses planos são todos bastante fechados, nos revelando os corpos dos motoristas em pequenos fragmentos de seus braços no volante (fig. 3 e 4). Trata-se da segunda vez em que corpos filmados são mostrados no filme.

Corpos em retalhos, apresentados em pequenas partes, mutilados pelos limites do quadro, que chamam atenção para suas navalhas cortantes ao não revelar o que fica de fora, principalmente as identidades dos motoristas. Nenhum rosto nos é revelado ainda.



Figuras 3 e 4: *Uma encruzilhada aprazível*. Corpos em retalhos: somente as mãos dos motoristas nos são reveladas. Seus rostos e identidades permanecem invisíveis no extracampo.

Em seguida, a câmera repousa sobre a imagem fixa (uma grande fotografia na lateral de um ônibus) de outro rosto masculino, aparentemente de um cantor de música sertaneja (fig. 5). Assim como aquela do morto, novamente uma imagem da imagem. Nela, o rosto, em plano próximo, aparece contra um fundo escuro. Um curioso feixe de luz o atravessa, dividindo-o ao meio, de modo que uma metade permanece no escuro, sombreada, enquanto a outra metade do rosto é iluminada. Dividida deste modo, entre o claro da luz que a ilumina e o escuro que a deixa com menor visibilidade, na sombra, a imagem desse rosto nos sugere uma síntese do gesto maior que o filme esboça no trato parcimonioso com relação à imagem do corpo humano, mantendo-o no limite entre o visível e o invisível.



Figura 5: *Uma encruzilhada aprazível*. A segunda imagem de um rosto humano no filme também é feita a partir de uma imagem fixa, uma fotografia. O efeito de luz e sombra dividindo o rosto parece sugerir o movimento de revelar e esconder a figura humana como traço estético do filme.

O recurso de mostrar e esconder, entre áreas sombrias e iluminadas, campo e extracampo, se repetirá ao longo de todo o filme, nos permitindo identificar que é da base do projeto estético de *Uma encruzilhada aprazível* manter um certo distanciamento em relação à figura humana, evitando sua exposição excessiva na imagem e no som. Mantém-se uma distância suficiente que não permite que o indivíduo apareça, que uma individualidade surja na constituição de um personagem. Evita-se uma aproximação com os corpos em cena, esquivando-se deles, apresentando-os de maneira discreta e parcial, muitas vezes fragmentária e, sobretudo, anônima, sem identidade. Busca-se claramente uma certa invisibilidade do corpo, evitando apresentá-lo por inteiro e de modo centralizado no quadro, de modo a “não desgastar” (nas palavras do realizador) essa imagem já tão onipresente e visada pelas múltiplas telas dos *smartphones*. Exploram-se os limites da visibilidade na chamada constante ao extracampo como parte integrante e inevitável do campo e do ato de enquadrar. Se as imagens produzidas segundo a lógica do espetáculo que proliferam nas redes sociais buscam a centralidade e a onipresença do humano em cena, com ênfase na exposição da intimidade do indivíduo que cruza as borradas fronteiras entre o público e o privado, aqui, pelo contrário, já não há indivíduo nem intimidade. À figura humana é permitida a saída de cena, a perda da centralidade, a permanência nas sombras, o anonimato, longe do regime da exposição e da visibilidade. Neste desvio de personagens que privilegia a autonomia dos espaços, não só a figura humana se esvai como também a ação perde centralidade. Resta-nos a ação do vento sobre o mato em movimento e dos cabritos a pastar. O quadro não almeja revelar tudo, não atende ao “delírio pan-óptico dos senhores” (COMOLLI, 2008, p. 199) de tudo ver. Ao contrário, quando se enquadra, revela-se que algo sempre fica de fora. É para este resto que se exclui da imagem que *Uma encruzilhada aprazível* nos atenta com sua parcimônia em mostrar.

3. Nesta análise dialogo e me inspiro na análise que Cezar Migliorin (2009) faz do mesmo filme.

Potências do vazio de um *Sábado à noite*³

(...) *E são assim os gestos percorridos: rompem o branco das páginas, aprisionam o vazio. Cometer um incesto, um poema e, ainda que no papel, um crime. (...) Talvez nada possa ser melhorado. Arte alguma cria melhor que o mundo. E se há limites, são os nossos próprios limites. Então escrever, talvez, a palavra mínima, que não encerra o vivido e antes o abre para o infinito.*

Sérgio Sant’Anna

Escrever é traçar um limite, assim nos fala Sérgio Sant'Anna ao descrever os dilemas do escritor diante das possibilidades infinitas que lhe oferece uma página em branco. O vazio desta conteria a liberdade que o gesto determinante da escritura, das palavras, do enunciado, “aprisionaria”. O escritor busca então a “palavra mínima, que não encerra o vivido”. Buscar a palavra mínima, dizer pouco, não delimitar os sentidos. Transpondo essa ideia para o universo do cinema, que não deixa de ser também uma forma de escritura, de escrita com a luz através de uma “câmera-caneta” (lembrando o termo *caméra-stylo*, cunhado pelo crítico e cineasta Alexandre Astruc e associado à teoria do autor), seria possível conceber uma “imagem mínima”.⁴ Imagem essa que, ao se afastar da produção de sentidos determinados, abdicando do enunciado e concentrando-se na rarefação da ação, no esgotamento da cena, não encerraria a experiência do mundo, mas, antes, a abriria para o infinito das possibilidades do ainda não escrito, para as potências da página em branco, ou, quiçá, do palco vazio. Mas o que seria uma imagem mínima? Como uma imagem pode ser mínima?

Em *Bartleby – escrita da potência*, Giorgio Agamben (2007) traça um paralelo entre essa potência de criação contida na ideia da página em branco e o gesto do escrivão Bartleby, personagem do conhecido conto de Herman Melville, quando aquele passa a rechaçar as ordens de seu patrão advogado, personagem associado à burocracia e à lei, com a célebre frase: “Prefiro não”. Bartleby, cuja função é de copista no escritório do advogado, para de copiar, se recusa a continuar escrevendo, deixando suas páginas em branco. Nesse texto, Agamben faz um levantamento histórico de diversos momentos em que, seja na tradição filosófica, na teologia ou na literatura, a potência de criação do pensamento é comparada à potência criativa do ato da escrita, antes mesmo desta se efetivar. Importa para a perspectiva de análise que aqui adotamos a noção que o autor traz de “pura potência criativa do pensamento”, já que este, o pensamento em potência, não é em si coisa alguma, fazendo com que a potência de ser seja paradoxalmente inseparável de uma impotência, de uma potência de não ser. Assim, Bartleby, o escrivão que não escreve, que cessa de copiar, seria, segundo Agamben, “a potência perfeita, que só um nada separa agora do ato de criação” (AGAMBEN, 2007, p. 16). Ao “preferir não” Bartleby abre espaço para uma certa “zona de indiscernibilidade entre o sim e o não, o preferível e o não

4. É curioso que, numa relação inversa, a escrita do próprio Sérgio Sant'Anna tenha sido concebida como executada por uma “caneta-câmera”. Ver MIRANDA, Fernando Albuquerque. *A Caneta-câmera de Sérgio Sant'Anna: Marcas do cinema no conto “Uma visita, domingo à tarde, ao museu”* (2011).

preferido”, bem como entre “a potência de ser (ou de fazer) e a potência de não ser (ou de não fazer)” (AGAMBEN, 2007, p. 27). Tal gesto indiscernível, que não afirma e nem nega, equivaleria a um certo “estar em suspensão”, espécie de regime de “potência pura”, de abertura aos possíveis, de manutenção da “página em branco” de que nos fala Sérgio Sant’Anna.

Guardadas as devidas proporções, já que nos afastamos do universo das letras para migrarmos agora para aquele que aqui especificamente mais nos interessa – o domínio das imagens e dos sons –, parece-nos ser possível fazer uma analogia entre *Sábado à noite* (Ivo Lopes Araújo, 2007) e esse pensamento que Agamben tece sobre a condição de uma potência em suspensão contida nessa história de Wall Street, escrita por Melville em meados do século XIX, no contexto de uma já efervescente modernidade. Pois este não é simplesmente um filme em que nada acontece. Podemos dizer que se trata, antes, de um filme que coloca em suspensão o acontecer. *Sábado à noite* está no limiar entre o acontecimento e o não acontecimento. Parece haver uma opção explícita de se colocar nesse lugar, de reivindicá-lo para si e de nos indicar essa posição. E parece ser daí que o filme extrai sua potência, na afirmação deste entrelugar da ação, do “ainda não”, da quase ação, de certo “preferir não” que opta pela manutenção da superfície lisa e vazia da página em branco que, traduzida em imagens, equivaleria às superfícies lisas e vazias dos espaços que proliferam na obra em questão. Na base dessa operação que, como veremos, parece ser estratégica no filme, está a frustração, ou, mais precisamente, a suspensão deliberada do uso do dispositivo paramétrico no filme.

Nesse momento, é interessante retomarmos o conceito de dispositivo fílmico e lembrarmos da recorrência com que vem sendo usado no cinema e nas artes visuais de modo geral, bem como de sua importância no contexto do documentário brasileiro recente. Para a perspectiva que aqui adotamos, vem a calhar a definição de dispositivo conforme usada por Cezar Migliorin (2005, p. 1), para quem “trata-se de discutir a noção de dispositivo como *estratégia narrativa capaz de produzir acontecimento na imagem e no mundo*” (grifo meu). Nesse sentido, enfatizamos o caráter produtivo dessas estratégias narrativas, pensando-as enquanto “dispositivos de criação e produção de acontecimentos”, de modo que “o artista/diretor constrói algo que dispara um movimento

não presente ou pré-existente no mundo”. Associamos a ideia de dispositivo fílmico, portanto, a uma potência de criação, capaz de instaurar o novo, o impensado, o inédito, o ainda não dado, que, não fosse o filme, sequer existiria.

Realizado em HDV, todo em preto e branco, o filme apresenta dois dispositivos. O primeiro diz respeito a uma circunscrição espaço-temporal, que restringe o dia e o local onde as filmagens deveriam ser realizadas. Trata-se, como o título revela, da noite de sábado na cidade de Fortaleza. Além do dispositivo de restrição espaço-temporal, *Sábado à noite* nos apresenta ainda logo de saída a um segundo dispositivo que, embora abandonado no instante mesmo em que é apresentado, se constitui como dado fundamental para a narrativa. Como se passa essa noite de sábado em Fortaleza? O título sugere ação, mas ação é o que não há. O que temos é a antítese de um sábado à noite, a constante frustração da expectativa de que algo aconteça. A escolha do título não é ingênua, ele é a síntese desse movimento que de algum modo permeia o filme inteiro, que frustra constantemente a expectativa que ele mesmo busca gerar no espectador: sua proposta inicial de ter algo para narrar, de encontrar personagens com histórias para contar. E ele faz questão de explicitar este dado, de evidenciar sua proposta de partir de um dispositivo, supostamente buscando gerar algum acontecimento pouco previsível e fora de seu controle. A proposta, no caso, seria conseguir pegar carona no carro de alguém que aceitasse transportar a equipe a outro local na cidade, apostando no acaso dos desdobramentos inesperados que aquele encontro poderia gerar. *Sábado à noite* não revela quantas tentativas de carona ocorreram, optando por mostrar apenas uma única, para, logo em seguida, abandonar a proposta e tomar outros rumos. Mas por que evidenciar o dispositivo se ele falhou? E será que falhou de fato ou foi deliberadamente descartado? A opção por mostrar que havia um dispositivo inicial para o filme e que ele foi abandonado após uma única tentativa evidencia que o que houve, na verdade, não foi fracasso, mas sim um descarte intencional. Talvez, de fato, nunca tenha havido, por parte do realizador, intenção real de adesão a esse dispositivo. Sua revelação e simultâneo abandono pode ser apenas uma estratégia que o filme adota para indicar sua possibilidade

5. A relação em antítese com a clássica produção hollywoodiana, o drama musical *Os embalos de sábado à noite* (John Badham, 1977), é inevitável. É curioso que este filme, apesar de também sugerir a noite de sábado em plena Nova Iorque da década de setenta como uma experiência eletrizante, acaba por trazer um tom soturno, jogando os personagens na solidão e no vazio.

enquanto vetor criativo, com potencial de gerar encontros e personagens. Tal gesto conflitante tensiona e desloca o filme para um entrelugar ambíguo, entre o não acontecimento e a simultânea possibilidade do acontecimento. Embora ele se afirme na recusa do dispositivo, do acontecimento e da busca por personagens, *Sábado à noite* precisa dos mesmos enquanto possíveis apenas. É necessário que eles estejam por perto, à espreita (talvez no extracampo?), pois é em oposição a eles, ou em diálogo silencioso com eles, sugerindo-os, evocando-os, que esse gesto de recusa se faz potente. O filme acaba por se afirmar, assim, como um antidispositivo, um anticlímax, os “desembalos de sábado à noite”.⁵ E, no entanto, ele só o pode ser por contraponto, se colocando, como faz *Bartleby*, nesse limiar entre o sim e o não. A afirmação desse entrelugar, portanto, se faz pelo contraste, na constante oposição à possibilidade de algo acontecer e de algum personagem se constituir. O procedimento da oposição se constrói na tessitura fílmica pela geração da expectativa, na manutenção de um “quase” em suspensão. Não acontece, mas quase acontece. Não há personagens, mas quase há.

Sequência 1, Rodoviária de Fortaleza. O primeiro plano é uma tomada geral de um dos acessos à área interna da rodoviária (fig. 6). Ao fundo do campo, com bastante distância, há uma movimentação de pessoas em escala muito reduzida, que entram e saem da rodoviária. O interesse maior desse plano parece se reservar à ação inesperada daqueles que subitamente surgem do extracampo e cruzam o quadro em plano mais aproximado, habitando o campo por alguns instantes, como o homem que avistamos adentrando o canto esquerdo do quadro, ainda na figura 6. Quando estes “habitantes do extracampo” não estão visíveis, a imagem fica fortemente marcada por uma composição que enfatiza as superfícies lisas do espaço vazio, pouco habitado, como que um palco à espera da entrada dos personagens e do início da ação – uma página ainda em branco. Neste plano, essas superfícies se constituem tanto da parte inferior da rua quanto da parte superior do teto, cada uma ocupando metade do quadro, preenchendo praticamente toda sua extensão. Por que essa composição? O diretor poderia ter optado por um enquadramento que enfatizasse mais a ação ao fundo e menos as superfícies vazias tão marcantes desta

composição. Sua duração prolongada (o plano dura mais de um minuto) aliada à ação reduzida que se passa diante da câmera acentua a sensação de um vazio. Imagens como essa são recorrentes no filme.



Figura 6: *Sábado à noite*. O primeiro plano da rodoviária. Ênfase nas superfícies lisas e vazias e na ação do extracampo.

O plano seguinte traz uma composição semelhante já no interior da rodoviária e ainda mais esvaziada de ação. Trata-se de um plano da rampa de acesso à área de embarque. Nesta tomada repete-se o enquadramento de plano geral amplo, em que a superfície lisa do piso ocupa grande extensão do plano, precisamente a metade. Uma ação mínima se passa ao fundo. O tempo, sempre dilatado na duração exaustiva do plano, torna ainda mais rarefeita a ação insignificante que ali se dá. Os corpos das pessoas em campo ficam pequenos diante da grandeza desse espaço, recurso que amplia a sensação de vazio da cena. Nessa amplitude de quadro, o corpo não tem como preencher o espaço. Além disso, as pessoas transitam modestamente por ele, estão ali apenas de passagem, não permanecem na cena. Corroborando esta ideia, a própria rodoviária não é senão um local emblemático do transitório, lugar daqueles que estão mesmo de passagem. E é esse local de impermanência, num horário de pouco movimento, que se escolhe para dar início ao filme.

Estabelecida essa cena inicial do vazio, há uma mudança no tom. Os planos seguintes apresentam um olhar mais voltado para os detalhes do entorno, se aproximando das pessoas que ali se encontram. Embora essa sequência de planos mais próximos se inicie por uma curiosa tomada de experimentação estética com as

luminárias do ambiente, há uma mirada que nutre interesse pelas pessoas. Seria um olhar em busca de um potencial personagem? Ainda é cedo para saber as intenções deste documentário que se apresenta de modo pouco convencional. Temos, assim, alguns planos próximos de pequenas ações, como de uma moça que arruma sua banca de jornal e de uma mãe acompanhada de duas crianças. Um plano mais fechado em *zoom* se detém longamente sobre uma moça que está de pé perto dos guichês de passagens. Suas expressões e gestos denotam que ela evidentemente se sabe filmada. A duração mais prolongada deste plano fechado sobre a moça nos faz pensar que talvez agora o realizador estabeleça algum contato maior. E ele de fato o faz. O plano seguinte é o da falha do dispositivo, em que um rapaz da produção (que nos créditos é tributado com a função de “sedução”) aborda um grupo de pessoas no carro e pergunta se a equipe poderia acompanhá-los até outro ponto da cidade. A moça do plano anterior está novamente presente em cena (ela de fato teria sido alvo dessa busca), mas dessa vez o enquadramento é bastante distanciado, e só entendemos o que se passa através do som, este sim em primeiro plano, numa das raras vezes em que há fala no filme. O grupo recusa a abordagem e cada um segue seu rumo. A única função deste rápido encontro é revelar a falha de um potente dispositivo de criação, que o filme abandona mas que gera no espectador a dúvida. Não sabemos exatamente o que nos aguarda cada vez que o cineasta se aproxima de alguém. Logo após a revelação do dispositivo frustrado, o filme parece continuar sua busca por personagens. Busca esta que será (intencionalmente) mal sucedida até o fim.

Na sequência seguinte, parte-se da rodoviária e adentra-se uma *Kombi*. Um casal está sentado de frente para a câmera no banco frontal. A proximidade sugere que o encontro pode agora acontecer. Seria ainda o dispositivo em ação? Mas nenhuma conversa se estabelece. O rosto da moça chega a ser filmado bem de perto por um longo tempo. Logo em seguida já estamos novamente fora da *Kombi*, que de uma tomada aberta em que é enquadrada lateralmente se desloca para o extracampo, levando consigo aquelas vidas que deixaram suas marcas na imagem apenas por alguns instantes. A saída de quadro da *Kombi* revela agora a superfície lisa e vazia da rua que sua presença em campo por alguns instantes preencheu. Estamos novamente diante da cena vazia, acentuada pela duração estendida do plano após a

partida da *Kombi* (fig. 7). Alguns carros atravessam o quadro, em saídas e entradas velozes. A cena, novamente, é lugar de passagem rápida, não de permanência. Assim como em *Uma encruzilhada aprazível* (mas aqui de maneira mais radical), parece ser preferível a existência na invisibilidade do extracampo. Mas a aproximação comedida em relação às pessoas, acrescida da memória com que ficamos da intenção do dispositivo, deixa o encontro em suspensão, latente, existindo apenas enquanto potência, como possibilidade de preenchimento dos vazios da cena. Os possíveis personagens permanecem pouco no espaço da cena, o filme os abandona tão logo os encontra, fazendo com que o que fique seja apenas esses “rastros e ecos” de vidas (expressos no projeto do filme).

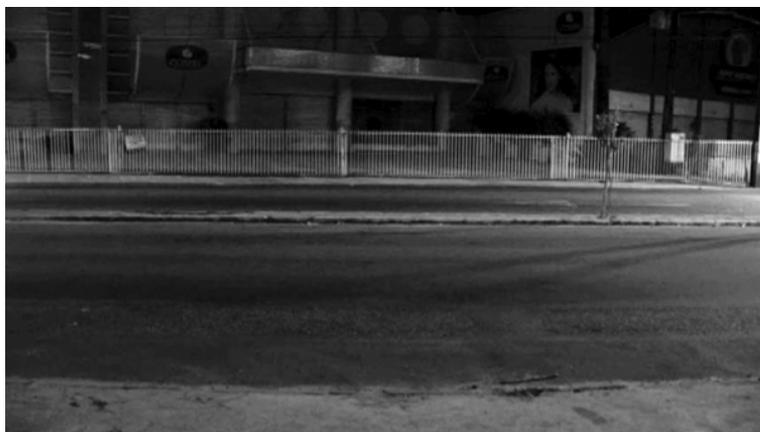


Figura 7: *Sábado à noite*. A Kombi parte levando os potenciais personagens. Ficamos novamente diante da cena vazia.

Muitos outros personagens em potencial ainda surgem e tornam, em seguida, a ser abandonados, até chegarmos à sequência emblemática de um casal na mesa de um bar esvaziado. Neste bar, um melodrama hollywoodiano estrelado Richard Gere passa numa televisão presa à parede. Partindo de um plano fechado na tela da tevê, a câmera desce até o casal que assiste ao filme. O casal é enquadrado de costas, de modo que não vemos seus rostos, em contraste com o modo como o casal da ficção hollywoodiana é mostrado, sempre de frente, close nos rostos e com os movimentos realçados por uma câmera lenta. Este sutil paralelismo é mantido na montagem dos planos seguintes, que se alternam entre o drama do casal da tevê e a ausência de drama da cena banal do casal que no bar se encontra. Em alguns planos abertos, este paralelismo se revela dentro do próprio plano (fig. 8).



Figura 8: *Sábado à noite*. A imagem do casal na TV parece ser o reflexo espelhado do casal que a vê.

Neste plano, a posição dos corpos do casal na cena televisiva é como se fosse a imagem espelhada do casal no bar. A música dramática que ecoa do som diegético da tela da tevê contrasta com a desdramatização da cena do bar. Esta sequência termina com a inserção de cinco planos seguidos, não tão extensos, de diversas superfícies de mesas vazias dentro do bar (como na fig. 9).

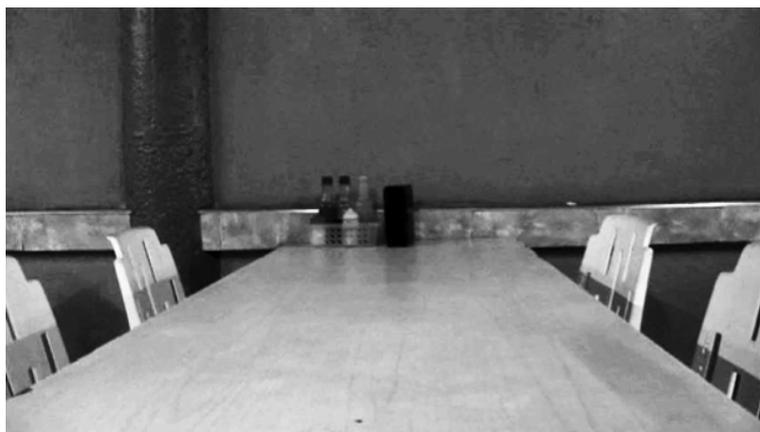


Figura 9: *Sábado à noite*. As superfícies vazias das mesas do bar nos remetem às superfícies das cenas esvaziadas, conforme analisado na sequência da rodoviária (ver fig. 6).

Estas superfícies nos remetem novamente às superfícies das cenas esvaziadas, reiteradas pontualmente ao longo de todo o filme, acentuando a ideia sugerida de um palco vazio, pura potência de ação, contida também na estratégia do dispositivo –

aquele capaz de disparar e produzir ação. Essa sequência, assim estruturada pelos movimentos de câmera e pela montagem, que oscila entre os personagens do melodrama televisivo e os quase personagens do real, explicita o gesto de suspensão que o filme efetua, se colocando neste limiar que apenas insinua a possibilidade do encontro, da constituição de personagens (sugeridos pela imagem televisiva), de preenchimento da cena, mas que, por fim, prefere permanecer e afirmar essas superfícies-palcos lisas, vazias e silenciosas em suas potências puras de criação, como uma página em branco. Após essa série de superfícies de mesas, há ainda um último plano que encerra a sequência: a tela televisiva com a imagem do casal americano retorna em plano bastante fechado, mas dessa vez completamente fora de foco, faltando nitidez, como a se desmanchar. Ao coroar o final desta sequência com a imagem do casal que se beija no drama televisivo a se desintegrar, *Sábado à noite* deixa clara a sua posição de recusa intencional da ação, do espetacular, da intimidade e de uma centralidade individual na imagem, enquanto afirma sua preferência por uma certa potência das superfícies sugestivas apenas da possibilidade de ação que se insinua, mas jamais se efetua. Imagem mínima talvez, que não aprisiona o vazio, nem encerra o vivido. Diante da tela de tevê (janela privilegiada do espetáculo) preenchida pelo dramático *close* no rosto do casal que se despede, a montagem parece querer nos dizer, ecoando o gesto de Bartleby: “prefiro não”.

Considerações finais

A mãe reparou que o menino gostava mais do vazio do que do cheio. Falava que os vazios são maiores e até infinitos.

Manoel de Barros

Se podemos aproximar as obras *Uma encruzilhada aprazível* e *Sábado à noite*, isso se faz menos pelo fato de terem sido produzidas no mesmo edital do programa DOCTV⁶ (DOCTV III, ano 2006), na mesma região (Ceará, nordeste), e contando quase com a mesma equipe técnica (fotografia, montagem, som direto), mas principalmente porque em ambas se faz notar, em cada uma a seu modo, uma ausência radical – este vazio da

6. O DOCTV foi uma parceria entre o Minc, a Fundação Padre Anchieta (FPA) / TV Cultura e a Associação Brasileira de Emissoras Públicas, Educativas e Culturais (ABEPEC) para o fomento à produção, teledifusão e regionalização do documentário brasileiro, e que teve sua primeira edição em 2003.

cena. De que aqueles vazios nos falam? É no atual contexto de hipervisibilidade, exposição da intimidade e de modos de subjetivação que se fazem na proliferação de narrativas audiovisuais fortemente marcadas por uma centralidade do indivíduo que esses filmes fazem sentido e adquirem alguma potência. Eles parecem responder em contraponto a esse contexto, trazendo procedimentos narrativos e formais que tensionam os parâmetros norteadores dessa produção imagética corrente. Em sugestivas poéticas do vazio, as duas obras são marcadas por uma autonomia dos espaços, que se fazem como que excessivos à narrativa, não subordinados a ela como nos cinemas clássico-narrativos. Assistimos, então, a um esfacelamento do personagem nesses filmes, que tendem a não girar em torno da presença humana em cena.

Tratamos de observar como cada um dos filmes produz essas ausências que se evidenciam em seus dilatados vazios.⁷ Nesses procedimentos, parece-nos importante o modo como ambos nos remetem para os espaços do extracampo, ou nos chamam atenção para as bordas cortantes do quadro, evidenciando sempre a mediação do gesto de enquadrar o mundo. Embora o “novo espectador” de que fala Comolli já tenha tido sua inocência e sua crença na ilusão da representação perdida, o gesto de evidenciar a mediação e, sobretudo, de afirmar a possibilidade da existência das sombras, aquelas em campo mas principalmente as do extracampo, nos parece ser ainda um gesto necessário em meio às tiranias da visibilidade. Se as diversas telas dos dispositivos móveis que incessantemente emitem e recebem as imagens da intimidade de cada um de nós acabam por eliminar a possibilidade de uma existência fora da visibilidade, concretizando uma verdadeira “abolição do fora-de-campo” (nas palavras de Comolli), essa “recuperação do fora-de-campo” no clamor pela invisibilidade constitui ainda um modo de resistir. Tal parece ser o gesto operante nesses filmes. Mas se ambos apostam nessa potência do vazio, isso não se configura do mesmo modo nos dois.

Em nossa análise de *Uma encruzilhada aprazível* nos concentramos, em diálogo mais próximo com Comolli, em evidenciar a forma comedida como a figura humana se faz presente no filme e como, de algum modo, uma presença constante do extracampo se faz notar, seja pelo uso do som

(a estrada no extracampo, a inserção de “vozes trazidas pelo vento” na imagem da paisagem), seja pelo enquadramento cortante que revela apenas partes de corpos sem identidades (os motoristas dos caminhões) ou ainda pela entrada e saída de figuras nos cantos dos quadros. Procuramos evidenciar o que nos parece ser um jogo entre mostrar e esconder que se costura ao longo do filme, um jogo entre luz e sombra em relação ao modo de mostrar o corpo humano. Uma diferença marcante deste em relação ao outro filme está na montagem. Embora concentrado em tempos mortos de inação, produzindo, assim como em *Sábado à noite*, uma dilatação de sua temporalidade, *Uma encruzilhada aprazível* não é, salvo algumas exceções, um filme de planos de longa duração. São predominantes os planos mais curtos que funcionam como pequenos retalhos de paisagens e por vezes também de corpos e vozes. Ou seja, além de planos mais curtos, observamos também uma maior recorrência de planos de enquadramento mais fechado – como a fotografia do morto ou as mãos nos volantes. Muitas vezes o detalhe acaba por nos dar a ver menos, limita a visão pelo que deixa de mostrar. O vazio, então, se faz aqui mais pela redução (planos curtos e enquadramentos menores). Nesse filme, tanto o quadro quanto a montagem sempre nos fazem sentir suas navalhas.

Já em *Sábado à noite*, ao contrário, a sensação de vazio da cena se faz principalmente pela ampliação, no recurso ao plano geral de duração estendida. Vimos como a fotografia busca sempre enfatizar uma arquitetura de superfícies retas e espaços amplos, em relação aos quais as já escassas figuras humanas em cena se tornam insignificantes. Abre-se o quadro para que os espaços adquiram protagonismo. Aqui, então, a invisibilidade dos corpos se faz na grandeza, pela abertura e ampliação da cena. O corpo, mesmo em quadro, se torna invisível, perdendo sua usual centralidade e importância. Verificamos que o modo como o vazio é trabalhado no filme parece sugerir uma potência de criação latente, não realizada. Ao negar ou colocar em suspensão um mecanismo de criação então muito utilizado no documentário brasileiro – o dispositivo-fílmico –, *Sábado à noite* parece responder de maneira radical aos modos de capitalização das formas de vida. Pois, se o que os poderes nos demandam hoje é uma força de criação, principalmente no que diz respeito aos processos de invenção e de experimentação

subjetivos (que hoje se fazem fortemente atrelados às narrativas imagéticas), esse filme nos acena com a pura possibilidade, a criação ainda não realizada, incapturável porque ainda não existente (mas “quase”). A criação que apenas se insinua. Os vazios da noite de Fortaleza se tornam, assim, “vazios infinitos” mesmo (como queria o menino Manoel de Barros), uma página em branco ou um palco desocupado à espera de possibilidades de mundos e de personagens cujas histórias ainda estão por ser contadas.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby*: Escrita da potência. Lisboa: Editora Assírio e Alvim, 2007.

BARROS, Manoel. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2011.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder – a inocência perdida*: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. *Corpos e quadros - Notas sobre três filmes de Pedro Costa*: Ossos, No quarto da Vanda, Juventude em marcha. In: MAIA, Carla; DUARTE, Daniel; MOURÃO, Patrícia (orgs.). *O Cinema de Pedro Costa*. Catálogo da mostra realizada no Centro Cultural Banco do Brasil em setembro de 2010. p. 87-100.

MIGLIORIN, Cezar. O dispositivo como estratégia narrativa. *Digitagrama*, n. 3, primeiro semestre de 2005. Disponível em: <http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero3/cmigliorin.asp>. Acesso em: 31 jul. 2015.

_____. Negando o conexionismo: Notas Flanantes e Sábado à Noite ou como ficar à altura do risco do real. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, v. 36, n. 32, p. 101-116. dez. 2009. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/68094>. Acesso em: 03 ago. 2015.

MIRANDA, Fernando Albuquerque. A Caneta-câmera de Sérgio Sant'Anna: Marcas do cinema no conto "Uma visita, domingo à tarde, ao museu". *Vertentes*, v. 19, n. 1, 2011. Disponível em: https://ufsj.edu.br/vertentes/edicao_v_19_n_1.php. Acesso em: 27 set. 2017.

SANT'ANNA, Sérgio. *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SONTAG, Susan. A estética do silêncio. In: *A vontade radical*: estilos. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 11-40.

FILMES

SÁBADO à noite. 2007, HDV, P/B, 52min. Direção, Roteiro, Fotografia e Produção: Ivo Lopes Araújo. Som Direto: Danilo Carvalho. Edição de Som: Ivo Lopes Araújo, Danilo Carvalho. Montagem: Alexandre Veras, Ricardo Pretti, Luiz Pretti, Fred Benevides, Ivo Lopes Araújo. Empresa Produtora: Alumbramento. 1 DVD

UMA ENCRUZILHADA aprazível. 2007, HDV, cor, 52min. Direção,
Produção e Roteiro: Ruy Vasconcelos. Fotografia: Ivo Lopes
Araújo. Som Direto: Danilo Carvalho. Montagem: Fred
Benevides. Empresa Produtora: Alpendre Produções. 1 DVD

Data do recebimento:
20 de fevereiro de 2017

Data da aceitação:
12 de junho de 2017