



Significação – Revista de Cultura Audiovisual

ISSN: 2316-7114

Escola de Comunicações e Artes-ECA - Universidade de São Paulo-USP

Pinto, Pedro Plaza

Narratividade, corporalidade e realismo de choque em *Mooca, São Paulo* e *Um céu de estrelas*¹

Significação – Revista de Cultura Audiovisual, vol.

45, núm. 49, 2018, Janeiro-Junho, pp. 149-166

Escola de Comunicações e Artes-ECA - Universidade de São Paulo-USP

DOI: 10.11606/issn.2316-7114.sig.2018.138493

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=609765245008>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais informações do artigo
- Site da revista em redalyc.org

UNEM redalyc.org

Sistema de Informação Científica Redalyc

Rede de Revistas Científicas da América Latina e do Caribe, Espanha e Portugal

Sem fins lucrativos acadêmica projeto, desenvolvido no âmbito da iniciativa
acesso aberto



**Narratividade,
corporalidade e realismo
de choque em *Mooca*,
São Paulo e *Um
céu de estrelas*¹**

*Narrativity, corporality
and realism of shock in
Mooca, São Paulo and
Um céu de estrelas*



Pedro Plaza Pinto²

¹A primeira versão deste escrito foi inicialmente discutida em Pinto (2011).

²Doutor em Comunicação (ECA/USP), professor do departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná.

Resumo: o drama realista *Um céu de estrelas* (1996), de Tata Amaral, é analisado a partir da estruturação do seu relato, com especial atenção a aspectos de montagem, cenário e movimentação. A análise fílmica propõe-se a operar a leitura do curta-metragem *Mooca, São Paulo* (1996), de Francisco César Filho, sequência inicial do primeiro. Este artigo investiga como o conjunto estabeleceu a construção dos corpos numa condição que os faz oscilar entre repouso e explosão, erotismo e abjeção, espaço público e privado, naturalismo dramático e distanciamento crítico. Aponta-se, assim, a contribuição desses materiais ao contraditório realismo contemporâneo do final do século XX no cinema brasileiro.

Palavras-chave: realismo cinematográfico; cinema brasileiro; análise fílmica.

Abstract: Tata Amaral's dramatic-realistic film *Um céu de estrelas* (1996) is analyzed from the structuring of its story, with special attention to its aspects of montage, setting, and movement. The film analysis proposes, in the same impulse, the reading of the short film *Mooca, São Paulo* (1996), by Francisco César Filho, an initial sequence of *Um céu de estrelas* especially made to compose the cinema distribution. This article investigates how this set established the construction of bodies in a way that makes them oscillate between rest and explosion, eroticism and abjection, public and private space, between dramatic naturalism and critical detachment. Thus, this article points the contribution of these materials to the contradictory contemporary realism of the late twentieth century in Brazilian cinema.

Keywords: cinematographic realism; brazilian cinema; film analysis.

O corpo entre dois regimes sonoro-visuais

No final do século XX, o filme *Um céu de estrelas* (1996) ocupou posição especial dentro do realismo “pós-catastrófico” presente na estética cinematográfica do Brasil. Tal realismo sustenta-se no paradigma do “retorno do real”: ainda que se viva em uma época de suspeita sobre a capacidade de o universo das imagens e sons gerar conteúdos autênticos, o “real responde”, ou seja, há eficácia simbólica na representação de materiais a partir de um olhar sobre conflitos, desastres e catástrofes (ZIZEK, 2003). O presente artigo trata de algumas características do corpo e de encenação do drama realista que o filme apresenta, em um momento ambivalente de adesão e crítica ao modelo de representação finissecular. Trata-se de um típico método de estudo que envolve história, análise fílmica e condições de fruição dos materiais. No caso, em se tratando de um drama realista, a atenção é especificamente focalizada em aspectos de origem do material, narratividade e encenação (AUMONT, 2011a, 2011b). A proposta é analisar o filme no seu conjunto com o curta-metragem que o antecedeu no lançamento, na distribuição em película e na versão de divulgação para VHS lançada alguns anos depois pela revista *Istoé*.

Um céu de estrelas foi apresentado com *Mooca, São Paulo*, seu complemento antecedente em curta-metragem, dirigido por Francisco César Filho, parceiro de trabalho de Tata Amaral durante muitos anos. O material pode ser considerado uma espécie de prólogo do filme, corpo estranho, anexo e preparatório ao drama realista que o segue. O objetivo é compreender o modo como esse curta-metragem compõe, com *Um céu de estrelas*, um conjunto significativo, apto a apresentar a região da zona leste em um momento histórico de abandono e decadência para fins da gentrificação que seria levada a termo nos anos seguintes, com a edificação de enormes edifícios residenciais naquela antiga região de galpões fabris. Contudo, o aspecto central não é tão ditado pelo registro da região, mas, sobretudo, pelo lidar com a inscrição e indisposição dos corpos no espaço urbano como espécie de preparação para o drama realista (BERNARDET et al., 1999). Desse modo, compõe-se um conjunto de imagens e sons dessa sequência inicial com uma cena privada de violência, excursão que se encerra com a representação de cenas que mimetizam imagens e sons televisivos levados de volta ao ambiente público, numa estrutura circular. Assim, nesse acúmulo, o conjunto revela seu caráter heteróclito, dado que sustenta a posição especial do material em relação ao realismo “pós-catastrófico”.

A chave da análise do material está na centralidade do corpo mudo ou falante e do movimento dos corpos nos filmes, que num primeiro momento flutuam

significativa e anonimamente no espaço público decadente da Mooca, em São Paulo, pelas lentes do curta de César Filho, colado à narrativa de *Um céu de estrelas*. Em seguida, dentro do relato do longa-metragem, os corpos são enclausurados no pequeno universo doméstico da relação entre Dalva (Alleyna Cavalli) e Vítor (Paulo Vespúcio), no relato de uma situação de cárcere privado entre os ex-noivos. Ao final, a narrativa transborda os corpos de volta à cena pública, já totalmente mediados pelo modo de representação televisivo, então mimetizado.

Mooca, São Paulo compôs a primeira distribuição do filme de Tata Amaral e será considerado, aqui, dentro do mesmo fluxo discursivo. O conjunto foi visto como um material heteróclito composto pelo “colorido” – com 67 minutos – de *Um céu de estrelas*, e pelo material em branco e preto – com pouco mais de 7 minutos – de *Mooca, São Paulo*. A apresentação do currículo de César Filho em seu blog, na rede mundial de computadores, identifica o material como a “sequência inicial” do longa (CÉSAR FILHO, [201-]). Temos consciência de que o filme não foi apresentado desta forma em outras distribuições, a exemplo da cópia em VHS pela *Sagres Vídeo*, que o colocou na qualidade, bastante deslocada da apresentação original, de epílogo. Ademais, lembremos que *Um céu de estrelas* já apresenta epílogo: as imagens trazidas ao estilo televisivo após os créditos. Todavia, consideraremos a distribuição do lançamento em 35mm, que estabeleceu o projeto de construção discursiva que dá sentido à montagem dos sintagmas.

Sabemos hoje que os últimos anos do século XX abrigaram, no cinema brasileiro, materiais mais ricos do que se imaginava à época. Tanto foi que, mesmo diante de impasses claros, o cinema local recebeu uma intervenção crítica de peso com a ideia do “ressentimento mútuo”. Esta figura do ressentimento foi reverberada a partir das observações de Ismail Xavier (2000, 2001, 2002), introduzidas em uma entrevista concedida à revista *Praga*. Cabe pontuar que era perceptível uma mudança nas intervenções do crítico, que buscou travar um diálogo mais direto com o público e os profissionais do cinema recente. A própria introdução da entrevista fala de um “importante” resgate, pela crítica brasileira, do “mapeamento e [da] avaliação da produção artística contemporânea” (XAVIER, 2000, p. 97). Esta “tradição de panoramas periódicos” teve seu apogeu na geração de críticos da revista *Clima* – de Antonio Candido e Paulo Emilio Salles Gomes –, e teria sido “injustificadamente esquecida por seus descendentes na vida universitária (debruçados exclusivamente sobre o passado)” (XAVIER, 2000, p. 97).

A rememoração prática indicou a vontade de sair do gueto de uma geração que procura resgatar o ensaísmo para a esfera pública. Assim, construções temáticas e

formais foram examinadas partindo da problemática do ressentimento, aqui entendida como baliza para a análise fílmica. Mas do que trata essa problemática? Um quadro teórico presente em outro escrito de Xavier (2001) nos esclarece melhor o horizonte teórico dessa figura. A noção central de *ressentimento* é considerada um lugar reativo de personagens de filmes em face das situações práticas e sociais. Xavier se refere 1) ao texto de Nietzsche, *Genealogia da moral*, mais precisamente, à passagem sobre a “fenomenologia do ressentimento”, que seria retomada depois por Max Scheller; 2) às definições do próprio Scheller sobre a “sociologia do ressentimento”; 3) às observações de Fredric Jameson no capítulo *Authentic resentment*, em *The political unconscious: narrative as a socially symbolic act*; e 4) aos comentários de René Girard sobre os dois primeiros autores em sua obra *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Este último autor apresenta a ideia do “desejo mimético”, inscrita no quadro teórico pautado pela idolatria e inveja (XAVIER, 2001, p. 81).

A tarefa central, no alinhamento desses autores, é pensar o que seria um processo de “auto-envenenamento psicológico”, associado à procura da vingança, que pode gerar agressividade e suscetibilidade indeterminadas. A recorrência e a forma da figura narrativa do ressentimento são identificadas nos filmes dos anos 1990. Partindo de *Coração iluminado* (1998), de Hector Babenco, Xavier demarca as formas e temas do ressentimento. É um exame do recuo da relação dos sujeitos discursivos com a historicidade, pela fixação em um passado.

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

Um céu de estrelas foi reconhecido como um dos melhores representantes da criação temática que engloba outros filmes, como *Ação entre amigos* (1998), de Beto Brant, que eclipsa a ação política de uma reunião de ex-militantes da geração que sonhou contra a ditadura militar e, agora, procura lamber as feridas em um ato de violência. O rancor é, também, chave para *Um copo de cólera* (1999), de Aluizio Abranches, onde um macho enfrenta a figura feminina com a exibição de um ressentimento clássico, que denota insegurança, infantilidade, mas não resulta em ações efetivas, o que o aproxima de *Um céu de estrelas*. *A ostra e o vento* (1997), de Walter Lima Junior, também trata de um drama familiar em espaço fechado, desta vez com conflitos de geração. Neste, a ordem patriarcal é sinônimo de clausura,

ciúme, atraso e arcaísmo; o pai da jovem (Lima Duarte) traz as marcas de um passado não simbolizado, colocando tudo a perder na promessa de futuro que a moça (Leandra Leal) representa. Outra crise frente ao destino notabiliza-se no filme *O Viajante* (1999), de Paulo César Saraceni, história de uma viúva ressentida, cercada pela moral cristã, e solitária nos cuidados com o filho esquizofrênico.

No caso do filme de Tata Amaral, as condições de recepção do cinema e da TV também aparecem evidenciadas: o espectador se vê seguindo regimes diferentes de proximidade/afastamento em cada meio. Não obstante, a diferença crucial entre os regimes de visualidade e sonoridade diz respeito à operação produtiva de um tipo de simultaneidade pela televisão, encenada no momento chave de *Um céu de estrelas*: seu desfecho. Na análise deste escrito, procuramos dedicar maior atenção ao que aparece no filme antes do final, antes de o foco narrativo ser radicalmente deslocado para uma tela de televisão, que mostra tudo “ao vivo”.

O principal viés da análise aqui proposta para *Um céu de estrelas* trabalha sobre aquilo que Vicente Sanchez-Biosca chama de “cultura esquizóide” da contemporaneidade³. O “corpo ideal” desencarnado nas imagens perfeitas da publicidade e da televisão entra em choque com outra representação de corpo, difundida pela cultura de massa:

nós somos confrontados com estas manifestações visuais perversas de corpos submetidos a marcas de violência, ou corpos excessivamente carnis, e que se dispõem em numerosos domínios da cultura de massas: a informação, a reportagem, a imagem pornográfica, até mesmo o mítico filme *snuff*. (SANCHEZ-BIOSCA, 1997, p. 74)

A condição de um ideal é a existência de uma tensão imaginária sobre a realidade dos corpos. Essa tensão está associada à violência, à perversão, ao controle, ao pastiche. Um de seus lados obscuros é a ubiquidade da televisão, o “apontar” para a realidade imediata. A realidade aparece, contudo, amortizada pelo banal, pelo corriqueiro noticioso de seções policiais dos *fait divers*. As marcas da violência e do poder se diluem, e os sujeitos têm suas identidades esquecidas. Esta condição marcou o final do século XX em suas formas de mediação e representação; o impacto do “ao vivo” na tradução dos corpos reais está a serviço de uma função simbólica. A mulher, o corpo feminino, é lugar privilegiado do fantasmático, na medida em que se tornou o modelo da fantasia. Mas como isso se produz dentro da narração do filme em questão?

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

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

Iniciam-se as imagens do filme *Um céu de estrelas*. “Mas já começou o filme?”, pergunta o espectador desavisado. Não há nenhum som, e três planos de fotografias antigas, em preto e branco, ocupam a tela, em escala de primeiro plano – uma mulher, um homem e uma senhora. São planos estáticos, de alguns segundos, entremeados a rápidas fusões em tela branca. Foram tomados, provavelmente, de documentos, como suspeita o espectador na primeira vez que os vê, seja por causa das bordas do quadro ou pelos carimbos sobre as fotos. São evidentemente imagens captadas para o curta-metragem *Mooca, São Paulo*.

Corpo estranho mas bem composto com o material do drama que o segue, o curta precede um longa de estreita duração e, já de saída, deixa entrever o caráter heteróclito da composição: branco e preto com colorido; cena pervagante pelas ruas *versus* cena encerrada no ambiente doméstico; indistinação anônima dos rostos seguida pela identificação e subjetivação de personagens. De chofre, a questão se impõe: o que relaciona o curta-metragem apenso ao longa que dá título ao conjunto? É mera contextualização do espaço urbano pelo qual será negado o movimento das personagens? Diz respeito a algum tipo de generalização que antecede a particularização? Quer nos mostrar uma decadência do espaço onde se inscrevem corpos em estado de desequilíbrio e indisposição? Continuemos com a análise para que essas perguntas possam ressoar sobre o conjunto.

A escala das imagens modifica-se, e vemos uma fotografia para a qual posam muitas pessoas, ao mesmo tempo que se inicia uma trilha minimalista, com timbre de um acordeon monótono e alguns ruídos de percussão. Seguem, então, um plano mais fechado com uma família e outro que volta à mesma escala inicial, com mais um rosto feminino. Que corpos estão sendo representados? De que maneira? Qual é a relação dessa escolha de representação diante de outras presentes em *Um céu de estrelas*? A inscrição fotográfica em preto e branco remete, sem dúvida, ao passado – um saber comum sobre a história da cidade de São Paulo nos indica que podem ser imagens da chegada de estrangeiros na hospedaria do imigrante. A narrativa sobre os corpos tem início apresentando, numa espécie de figuração de segundo grau, fotos de documentos. Aquelas pessoas não estão ali colocadas simplesmente pela imagem e pelo som, mas mediadas pelo ato fotográfico. Os índices – carimbo, recorte – sugerem uma ancestralidade, arqueologia dos corpos inscritos, viagem aos documentos, às fotos, às imagens que apontam o passado. Quem são aquelas pessoas? A pergunta permanecerá no ar.

Após uma longa fusão, vemos, num plano da linha do horizonte, o teto de um galpão com vários exaustores. Atrás do prédio, sob a névoa branca, edifícios. No canto esquerdo da tela lemos a legenda: “Mooca, São Paulo, 1996”. Ora, trata-se de um filme antes do filme? Qual é a relação daquele lugar, uma construção localizada no bairro da cidade de São Paulo, contemporânea segundo a legenda, com as fotografias anteriores? Há relação entre os migrantes e a ancoragem no contemporâneo?

Vejamos a estrutura desse curta, que funciona como uma espécie de prólogo a *Um céu de estrelas*, anomalia e arqueologia do drama que o segue:

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

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

3º – imagens de passantes em primeiro plano, com câmera instável, entremeadas a algumas inserções, como uma parede pichada e vidros quebrados. A imagem final é de uma mulher visivelmente transtornada, aos prantos, caminhando em câmera lenta. A sonoridade é do mesmo tipo da que se iniciou com as fotografias: sons atonais e incomodativos;

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

5º – uma sequência de imagens: o plano da rua com câmera em movimento, sem linha do horizonte, é combinado, em fusão, com o primeiro plano: um homem de meia-idade que parece estar num bar; ele bebe e fuma. o plano final é de uma rua vazia, tomado no eixo da rua, de onde um motoqueiro aparece. Proveniente do espaço atrás da câmera, vai se distanciando até, de repente, começar a circular pela via, perfazendo um trajeto circular sobre o chão.

A montagem, portanto, combina diversos grafismos do espaço urbano – com linhas verticais e horizontais – de clara inspiração concretista. O preto e branco e a

alteração no contraste – um certo “olhar documental” – evidenciam a decadência e o vazio. O que nos interessa, em relação às perguntas já colocadas, é a ligação que se estabelece entre o espaço e os corpos. Qual é o nexo entre as fotografias e esse *locus* decadente? Podemos perceber que a estrutura é pulsante: os corpos estão destacados do espaço, tomados numa escala aproximada, que não expõe o lugar de modo a estabilizar a relação entre o mostrado e o narrado. A verticalidade acentua o tom aterrador, quicá tenebroso, dos edifícios decadentes. Vemos janelas quebradas, inscrições antigas, paredes sujas. A imagem da moça transtornada enfatiza ainda mais o desconsolo, e a trilha sonora é utilizada para nos afastar e manter distantes na observação desse *locus*.

Todavia, se corpo e espaço se excluem nas quatro primeiras partes do curta (sequência inicial do longa), eles convergirão de maneira intrigante na quinta: a rua se une à imagem de um homem, e passa a ser o espaço de um motoqueiro solitário. O recurso explora a permanência da sobreposição das duas imagens. Corpo e espaço agora se combinam forçosamente sem deixar de estabelecer este contrassenso: o eixo em linha reta da rua projetada no horizonte não é percorrido pelo motoqueiro, que prefere reiterar, com a moto, um círculo no chão, numa trajetória aparentemente sem justificativa ou função. A narrativa inicia-se antevendo o desassossego, a aporia do corpo inscrito/corpo atormentado num espaço urbano, clausura forçosa.

No entanto, essa angústia não terá solução, pois o corpo agonizará entre o espaço enclausurante do *locus* urbano e o espaço fantasmático da televisão, ao final de *Um céu de estrelas*. A construção do círculo fechado no circuito da rede simbólica remete a outros filmes do período, como *Abril despedaçado* (2001), de Walter Salles, e *Kenoma* (1998), de Eliane Caffé. No primeiro, o enclausuramento é traçado pelo retorno da tradição que deverá ser quebrada; em *Kenoma*, o círculo projeta a obsessão da personagem principal pela criação do “moto contínuo”.

Essa sequência de abertura é intitulada, nos créditos de *Um céu de estrelas*, como “Mooca, São Paulo, 1996”. Foi roteirizada e dirigida por Francisco César Filho, o qual a denomina apenas *Mooca, São Paulo*, conforme explicamos no começo deste texto. O curta compõe a situação narrativa como uma espécie de corpo estranho e integrado, intrusão documental, mapeamento geográfico e arqueogênese. O trabalho de parceira entre a diretora Tata Amaral e Francisco César Filho vinha desde 1986, com os curtas *Poema: cidade* (1986) – sobre a poesia dos irmãos Campos – e *Queremos as ondas do ar!* (1986) – sobre o universo de reivindicação das rádios livres. O filme *Vinte/Dez* (2001), feito já em formato digital também pela dupla, retoma a cultura das ruas de Santo André-SP, em particular o hip-hop e as manifestações de consciência da juventude.

Esse interesse de mais de uma década sobre a cultura urbana paulista teve o seu momento mais importante no início dos anos 1990, com o documentário *Rota ABC* (1991), de Francisco César Filho. A periferia industrial, com ênfase na ótica do grupo de punk-rock Garotos Podres, é examinada como metáfora do excuro da classe trabalhadora em franca decadência financeira. No curta metragem *Era JK* (1993), do mesmo diretor, o período histórico do nacional-desenvolvimentismo é colocado em perspectiva, projetando-se a gênese das questões. Ele também fez dirigiu *Hip hop SP* (1990) e *Zona leste alerta* (1992), abordando as lutas políticas da periferia. Os filhos da classe operária de São Paulo, após duas ou três gerações da industrialização de JK, já não ocupam o mesmo patamar social, justificando a trajetória que pode ser traçada entre um filme como *Eles não usam black-tie* (1981), de Leon Hirszman, e *Um céu de estrelas*. Esta genealogia do depauperamento social em mais de vinte anos marca a transição entre o cinema brasileiro moderno e o contemporâneo.

Do exterior ao interior: o estabelecimento do espaço cênico

A clausura de *Um céu de estrelas* só funciona se for possível aludir-se ao espaço externo, corpo *in loco*, decadência visada no curta-metragem que o antecede. E como ocorre a passagem para o trecho narrativo do filme propriamente dito? Logo na primeira cena, o espaço externo demanda a atenção da personagem principal: a campainha toca. Após uma nova primeira imagem do filme, do batom sendo pego por Dalva diante do espelho⁴, há uma escala crescente de planos em três etapas até o conjunto do espelho-toucador, com a personagem diante de seu reflexo. Ela larga o batom, passa perfume, esboça um sorriso, tira a toalha que envolvia a cabeça e passa a mão no cabelo, agitando-o. A ação é silenciosa e marcada pelo ruído dos objetos colocados sobre o móvel. O silêncio é, entretanto, o “silêncio maciço” da cidade: há sempre ruídos ao longe.

Ainda no quarto, quando a campainha toca, Dalva altera sua fisionomia: ela apenas imagina ou também teme quem pode estar lá fora? A expressão de Dalva é a chave para entendermos vários momentos de tensão do filme⁵, que repercutem sobre a explicação psicológica disposta, por meio da narração, na construção do olhar. Ela sai do quarto pela esquerda do plano, enquanto a câmera faz um movimento e

⁴Lembremos o mesmo tipo de operação sendo feita por Dora em dois momentos do filme *Central do Brasil* (1996), igualmente relacionada com a autoestima da personagem.

⁵O trabalho de Márcia Regina Carvalho da Silva (2003) faz um estudo do rosto de Dalva em *Um Céu de estrelas*, e traça uma abordagem da aparição da fisionomia em planos fechados ao longo da narrativa como fator estruturante do relato.

permanece olhando através da janela; durante este movimento, é possível visualizar a cidade de horizonte infinito. O som diegético de uma música ao longe compõe o espaço: uma casa vizinha ocupa a imagem com telhado acima, varanda em perspectiva com dois senhores sentados à direita e parede com janela também à direita. “E hoje, infeliz no meu canto, curtindo a tristeza. Humildade, carinho...”, diz a música⁶ no conhecido estilo brega. Uma jovem dança com os braços para cima. Um corte nos aproxima dos dois senhores jogando cartas. O olhar agora já está destacado do quarto de Dalva e se direciona para uma aproximação da cena flagrada pela janela. Um deles grita em direção à esquerda, para dentro da casa: “Desliga esta porcaria de som, menina!”. Um chicote rápido à esquerda enquadra a janela da casa dos vizinhos: há dois travesseiros sobre o batente. A jovem bate com os braços sobre os travesseiros e entra, visivelmente contrariada.

A cidade penetra o quarto de Dalva pelos sons da rua, pela música externa, pelo ruído de um carro passando, pela campainha que toca. Quem é aquela moça contrariada? Por que o senhor não a deixa dançar livremente com a música alta enquanto arruma a casa? Não saberemos. Um corte nos mostra Dalva no corredor. Enquanto percebíamos os arredores, ela já não estava no ambiente de onde a câmera testemunhou a cena banal e sem função aparente. Dalva chega à porta e abre a portinhola de vidro; há uma alteração em sua fisionomia: quem é?

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

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

⁶A canção *Amor rasgado* foi feita para o filme por Carlos Sukorski e Celso T. Zucatelli.

Um objeto referido no cartaz do filme ganha relevância especial pelo olhar de Dalva, logo antes da entrada em cena de sua vizinha, Iara: um quadrinho com um pequeno relógio ao lado da imagem de um céu estrelado com uma casinha abaixo. Ele ocupa toda a imagem com a construção, pela montagem, do ponto de vista de Dalva. É importante lembrar uma citação de Brecht que já estava no cartaz do filme, além de ter constado nas caixas das fitas VHS para locação: “Quem poderá imaginar um céu de estrelas? Este fará melhor se calar a boca”⁷. A sentença antecipa o silêncio final de Dalva diante das lentes da televisão. Será só neste final que o procedimento de gosto brechtiano de distanciamento se atestará, mais do que uma simples citação que justifica o título do filme e alude à mencionada dialética da cidade – inscrição do corpo no espaço urbano e clausura forçosa que inclui a interdição do olhar. Quem pode ver? A resposta só chegará a um bom termo no final, na síntese que faz refluir a criação do espaço pelo gesto da filmagem “ao vivo”⁸. Televisão e cidade, exterior e interior, clausura e liberdade, voz e silêncio são pares dessa constelação que produz o campo de forças da narrativa.

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

Já se inicia, aqui, a colocação de elementos do interior do espaço privado com “pérolas para o cotidiano” disponíveis no espaço íntimo: objetos com ditados, exemplos da “sabedoria” de todo dia; neste caso, uma “folhinha” Seicho No Ie que pertence à mãe de Dalva.

⁷Do poema *Não se deve ser crítico demais*: “Ah/ Quem é capaz de imaginar/ Um céu de estrelas/ Esse/ Bem poderia calar a boca” (BRECHT, 2000, p. 94). O dramaturgo ressoa a tradição crítica kantiana e marxista que conecta a compreensão dos fenômenos à observação do céu estrelado e o relaciona à lei moral, “o céu de estrelado acima de mim” e “a lei moral dentro de mim”, famoso trecho do final da introdução da *Crítica da razão prática*, de Kant. Lukács repercute tal observação no começo do livro *A teoria do romance*: “Afortunado os tempos para os quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e cujo os rumos a luz das estrelas ilumina” (LUKÁCS, 2000, p. 25).

⁸Tal mecanismo foi examinado no estudo de Pinto (2002).

Um *close-up* de Dalva continua investigando seu estado emocional refletido no rosto. Vítor começa a ver fotos: a câmera acompanha e vemos os dois numa imagem com um guarda-chuva. Há uma recorrência aos objetos da relação, como a jaqueta e outros presentes devolvidos. Dalva tenta colocar os termos do acordo anterior, que não conhecemos, mas que intuímos pelo conteúdo de algumas falas: “A gente já conversou tanto” ou “Você disse que ia tentar”. Respondendo a esta última observação, Vítor abaixa a cabeça e só pronuncia uma palavra: “Difícil”. O plano, que mostrava Dalva de pé e de costas para Vítor, é cortado para um *close-up* da nuca de Dalva, virando o rosto após a observação do ex-namorado. O que ela pensa por trás daquela fisionomia? Mais adiante, em frente ao quadro ilustrado com a casinha sob o céu de estrelas, sua fisionomia se transforma novamente, em um processo repetitivo que alimenta o deslizamento paralelo: a clausura forçada incita a criação de espécies de paisagens fisionômicas para a subjetivação de Dalva, ato-reflexo dentro do curso sempre agravante da história em direção ao silêncio da personagem diante do corpo morto de seu ex-noivo sobre a mesa de jantar. Esse é o refluxo final, contrapelo do drama da negociação entre as duas personagens, termo ou sanção do relato para as ações da protagonista.

A morte e a voz na construção extraquadro

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

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

A discussão logo iniciada entre os três leva ao soco que Vítor dá no queixo de Lurdes. O som do soco é seguido por sons de uma percussão não-diegética que atesta o impacto da cena. A ação se acelera com o campo e contracampo de Lurdes caindo e Dalva tentando segurar o rapaz, gritando “Vítor!”. Ele se desvencilha, jogando-a longe. Enquanto pega Lurdes, arrasta-a pelo corredor e a prende no banheiro, um

som grave acompanha a cena. A expressão da violência dá mostras do que virá no cerco da polícia. São expressões do transe na narrativa. Vítor conta para Lurdes, aos gritos, que Dalva vai embora, provocando-a com frases do tipo: “Seu marido era um bosta, velha” ou “Ela vai te deixar com esta pensãozinha de merda”.

O agressor também proporciona um momento de alusão direta à morte na sequência seguinte ao encarceramento de Lurdes. No corredor, Dalva está só e machucada por bater com força a mão na parede, ação intempestiva resultante de seu estado de tensão. Ela vai ao quarto e o encontra todo desarrumado; Vítor está deitado na cama de bruços, vestido com a jaqueta que Dalva lhe dera e que ele havia trazido para supostamente devolver; e os objetos da mala de Dalva estão pelo chão. O quadro traçado cria uma atmosfera simbólica em torno dos objetos, o que pode ser compreendido como uma marca do filme, de utilização dos elementos do cenário e de vestimenta de modo a compor um espaço realista, mas ornado pela projeção de identificações e reconhecimentos por parte das personagens, repercutindo a função psicológica do drama.

O fluxo da conversa e a recordação dos acontecimentos anteriores sinalizaram a instabilidade psicológica de Vítor, e Dalva sabe disso. Vítor se levanta, e um corte nos mostra ele rearrumando a mala de Dalva atabalhoadamente. Um *insert* do seu rosto mostra novamente sua fisionomia. A luz do quarto é fraca e contrastada. “Pega essa mala e vai embora”. Dalva obedece, arrumando também o seu diploma sobre a mala. Quando ela levanta a cabeça, um plano ao estilo *shot/reaction-shot* mostra seu assombro. Um plano baixo mostra Vítor armando um revólver: a câmera sobe até o seu rosto e desce novamente para a arma. Primeiro plano de Dalva: “Pra que isso?”. A resposta é silenciosa: ele a olha com certa satisfação enquanto leva o cano da arma lentamente até a lateral da cabeça. O olhar fixo em Dalva se torna quase desesperado. O espectador também está atento à ação. A fala de Dalva vem do extraquadro: “Vítor, para com isso.” Ele se movimenta para a direita, o lugar menos iluminado, e sai do quadro.

Vítor está interessado na reação de Dalva, fixado no olhar que o olha. O contracampo mostra Dalva de pé à janela, compondo um quadro atrás. Ela desvia o olhar, desolada: “Por que justo hoje, meu Deus?”. Ouvimos a risada de Vítor no extraquadro. Dalva compreende: “Seu filho da puta!”. Contracampo de Vítor ainda com o revólver apontado e rindo-se; ouvimos Dalva: “Vai então! Se mata! Se mata de uma vez! Vai! Vai!”.

A voz de Dona Lurdes invade o espaço cênico, vinda do espaço *off*, fazendo Vítor retirar o revólver da frente e perder o humor: “O que está acontecendo aí?”

[...] Seu amaldiçoado!”. Dalva entende: “Merda.” Vítor vai até o corredor. Primeiro atira para cima, para, vira-se para Dalva, que entrara no corredor ainda tentando impedir o pior: “Vítor!”. Ele atira na porta. Plano-detulhe da arma disparando. Ele recolhe-se imediatamente, soltando um suspiro alto. Ela bate na porta, chamando pela mãe. A histeria toma conta: “O que que você fez? O que que você fez? O que que você fez?”, diz, chacoalhando o ex-noivo, batendo a cabeça dele na parede. Entre a simulação do que se poderia fazer e o que foi feito, houve a risada de Vítor denunciando que ele de fato não se suicidaria, e a mudança de humor indicando o mais provável: que atiraria na sogra. Dalva se assustou com a primeira possibilidade, mas logo descobriu o embuste. Contudo, teve certeza na clara mudança no semblante de Vítor após a voz da mãe ter entrado em cena. O buraco na porta não diz nada sobre o estado da vítima, mas a cena logo vai se revelar terrível após o sexo, quando Dalva abre a porta e ver um cenário aterrador.

Todavia, a morte só é encenada de fato, instantaneamente e para a câmera, em um único momento de *Um céu de estrelas*. Há um lento preparo para a cena final da morte de Vítor, em sua última refeição. Poderíamos estabelecer um nexo narrativo banal na cena: um jovem casal preparando-se para jantar e servindo-se, de frente à televisão. Destacada do contexto, seria mais uma cena comum no cotidiano de milhões de pessoas: corpos que se alimentam e assistem, ao mesmo tempo, à televisão. Levada ao paroxismo, a ação desenvolve sua própria letargia, transe de cumplicidade entre Vítor e Dalva, consciência silenciosa do desenlace. O que nos interessa no trecho dos momentos finais de *Um céu de Estrelas* é a virada que será imposta na representação dos corpos – atirados num outro universo, alheios ao sistema de trocas afetivas que estabeleceram. O novo *locus* é também um tópos do filme, já reiterado: a televisão. Os corpos, até então inscritos na dinâmica dos fluidos que coordenaram os estados corpóreos, deslocam-se para um espaço fantasmático. A realidade encenada no estilo da câmera “ao vivo”, apresenta, ao final, o corpo morto de Vítor e os cadáveres da trama de páginas policiais.

Na cena final da sequência anterior, Dalva havia socorrido Vítor numa crise de queda de pressão. A última conversa marca o desencontro final: Vítor pede desculpas pelo ocorrido, diz ter vivido a vida toda por ela, conhecendo-a “na palma da mão”. Ela responde: “Eu sei. Mas não é justo”. A metáfora se superpõe à metonímia na figura de retórica que remete ao corpo – conhecer alguém como se conhece a palma da mão. A superposição desmonta a estrutura do objeto desejado na dinâmica identitária eu/outro, amante/amado, discurso que marca o final da relação conflituosa. A metáfora Dalva-mão é revelada na metonímia mão-corpo. O que complica ainda mais tal revelação

é a fala de Vítor, que diz: “Te conheço aqui”, enquanto olha para a mão. A relação de posse é implicada e ainda mais explicitada. Ele abaixa a mão, que sai de quadro. O silêncio entre eles, que marcará a próxima sequência, é prefigurado. Em seguida, Dalva pergunta se ele está com fome. Tudo está resolvido, e nos encaminhamos para o destino dos corpos amantes na sequência final.

O deslocamento do foco da narrativa reitera a consciência da representação por Dalva. Na cena seguinte, a polícia e a TV invadem a casa, e vemos uma típica cena de emoção, a partir da barbárie eletrônica da morte em simultaneidade, que traz a possibilidade de vermos “um ou mais” corpos das reféns do sequestrador. O que nos interessa neste plano-sequência da lente de uma câmera de vídeo, falso final do filme, é o último enquadramento: o encontro do olho com a imagem desejada, perversa imagem de satisfação do desejo voyeurista, visão dos corpos dos *fait divers*. A câmera mira o corpo inerte de Vítor sentado, com o tronco caído sobre a mesa e o sangue. A ironia do quadro está na visualização do corpo morto, abaixo, e da inscrição “ao vivo”, no canto superior direito. Em seguida, a câmera vê Dalva, que parece absorta com o corpo de Vítor. A imagem se fixa e, após alguns longos segundos, Dalva retribui o olhar – é quase impassível, encarnação perfeita da frustração, consciência e imobilidade. O plano dura mais de um minuto, com uma curta repetição do gesto de chegada: Dalva olha para o corpo, para os policiais e para a câmera. A câmera mostra o corpo de Vítor e encara Dalva. Que corpos são esses? Não há materialidade, mesmo do sangue, que indica a morte. Que olhar é esse? Não há ação decisiva ou mirada pervagante, mas uma contemplação da face trágica.

Um céu de estrelas expõe o fluxo interrompido na dinâmica do cotidiano das personagens e na dinâmica da representação. A narrativa, antecédida pelo curta *Mooca, São Paulo*, dramatiza a relação de um casal da classe média baixa em crise. A construção dos corpos e a face histórica da industrialização remontam o conflito idiossincrático e universal, ao mesmo tempo, por estabelecer a proximidade na narração como matriz dos *fait-divers*. O noticioso da câmera de televisão encenada no final é o instante do distanciamento que choca e muda o rumo da narrativa.

À guisa de uma finalização deste texto, lembremos que essa mesma vivência do choque organiza, por exemplo, a narrativa de *Cronicamente inviável* (2000), de Sérgio Bianchi, cuja montagem, em ritmo vertiginoso de “geografia criativa”, retoma discursivamente, pela inserção da voz de um narrador, a definição de nação. As personagens são tipificadas, e o narrador vai sendo desautorizado, para restar, no final, o silêncio “balbuciante” da tela preta. Novamente, o épico aparece dentro do drama, incomodando a identificação de segunda ordem. Internaliza-se, assim, entre dois

filmes muito significativos, a “condição catastrófica” que caracterizou uma expressão do realismo do nosso fim de século, encenando epicamente a impossibilidade da representação do real pelo cinema, que aponta para a televisão como *locus* de estereotipia e para a própria desconfiância da narrativa.

No caso de *Um céu de estrelas*, a suspeita sobre a narrativa é atenuada pela relação orgânica entre o material de curta-metragem e o longa que o sucede. O curta não é mera contextualização do espaço urbano pelo qual será negado o movimento das personagens. Antes desta correlação direta, elabora a produção de uma ancestralidade que indica a decadência do espaço de inscrição dos corpos, ao passo que produz as primeiras aporias do filme. Percebe-se, desde então, a sonoridade vacilante entre o ruído e a ordem tonal, a predisposição ao exame de rostos e situações da metrópole antes do mergulho em uma situação em particular. A indisposição dos corpos no espaço criado pelo filme constrói a série de problemas que toca as relações entre os âmbitos público e privado, entre a representação e a sua suspensão, entre fluxo e refluxo. Assim, o filme de Tata Amaral apresentou um dos mais articulados exemplos do contraditório realismo contemporâneo de caráter universal dentro da estética cinematográfica brasileira.

Referências

AUMONT, J. *A análise do filme*. Lisboa: Texto e Grafia, 2011a.

_____. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Texto e Grafia, 2011b.

BERNARDET, J. C. et al. Cinema e tragédia. *Estudos de cinema*. São Paulo, v. 2, p. 69-96, 1999.

BRECHT, B. *Poemas: 1913-1956*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Editora 34, 2000.

CÉSAR FILHO, F. Francisco César Filho. *Blog do Chiquinho*, São Paulo, [201-]. Disponível em: <goo.gl/LsxTRt>. Acesso em: 22 mar. 2018.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2000.

PINTO, P. P. O corpo, o olhar e a interpelação do real na narrativa de “Um céu de estrelas”. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO DE PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, 11., Rio de Janeiro, 2002. Rio de Janeiro: Compós, 2002.

_____. Um céu antes das imagens de TV: narratividade do realismo de choque. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 26., São Paulo, 17-22 jul. 2001. *Anais...* São Paulo: ANPUH, 2011.

SANCHEZ-BIOSCA, V. Entre le corps évanescent e le corps supplicé: videodrome et les fantaisies postmodernes. *Cinémas*, Paris, v. 7, n. 1/2, p. 73-88, 1997.

SILVA, M. R. C. *Uma face inquieta no cinema brasileiro*: estudo sobre a proposta estética do filme *Um céu de estrelas*, de Tata Amaral. 2003. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

XAVIER, I. O cinema brasileiro dos anos 90. *Praga: Revista de Estudos Marxistas*, São Paulo, n. 9, p. 97-134, jun. 2000.

_____. Figuras do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 90. In: RAMOS, F. P. et al. (Org.). *Estudos de cinema 2000*: SOCINE. Porto Alegre: Sulina, 2001. p. 78-98.

_____. O concerto do ressentimento nacional. *Sinopse*, São Paulo, v. 4, n. 8, p. 35-37, 2002.

ZIZEK, S. *Bem-vindo ao deserto do real*. São Paulo: Boitempo, 2003.

Referências audiovisuais

MOOCA, São Paulo. Francisco César Filho, Brasil, 1996.

UM CÉU de estrelas. Tata Amaral, Brasil, 1996.

submetido em: 26 set. 2017 | aprovado em: 12 fev. 2018