

42º Encontro Anual da ANPOCS

SPG45: Visualidades e políticas: diferenças e agenciamentos

Cinema do concreto: notas para uma antropologia da composição cinematográfica

João Campos – Universidade de São Paulo

Preâmbulo

Às margens de Brasília, numa das maiores periferias do Brasil, a Ceilândia, surge um coletivo de cineastas que misturam tempos, histórias e paisagens, reais e fabuladas, para dar novas formas a um cotidiano espantoso e chocante, marcado por violência e exclusão, mas também pelo trabalho criativo de rememorar o passado, o ritmo intenso das batidas de *rap* e por uma imaginação que mistura registros e gêneros no ecrã. Este coletivo se chama Ceicine, e o realizador que escolhemos estudar é Adirley Queirós. Dos restos de emblemas da “cidade modernista” (HOLSTON, 1993), como o automóvel e o trem, misturados a outras materiais histórias do dia-a-dia de moradores da periferia, estes cineastas compõem narrativas polifônicas, questionando a história oficial ao mostrar pessoas e histórias apagadas deste processo.

Este é um ensaio que procura pensar com a produção deste coletivo, articulando uma reflexão sobre estética e conhecimento a partir do cinema. Tal relação surge quando situamos no tempo o que olhamos e escutamos em obras de arte (DIDI-HUBERMAN, 2010; 2017; 2018). Considerando isso, o presente texto é o resultado de uma montagem de um trecho descritivo de minha dissertação de mestrado (em processo de redação) e uma reflexão teórica que estrutura, por sua vez, meu projeto de doutorado. No primeiro, analiso alguns aspectos da *mise en scène* do filme *Era uma vez Brasília* (2017), realizado por Adirley Queirós. O segundo fragmento expõe inquietações sobre a possibilidade do estudo etnográfico da feitura de obras cinematográficas através do diálogo com os cineastas e da observação de seu trabalho criativo na prática.

1) O estudo da *mise en scène* na Antropologia

Saber exatamente o que este som (ou esta imagem) vem fazer aqui.

Robert Bresson. “Notas sobre o cinematógrafo”.

Noel Burch abre a discussão de *Práxis do cinema* estabelecendo três sentidos do conceito de “decupagem”. Primeiramente, o crítico afirma que “no dia-a-dia da produção, a decupagem é um instrumento de trabalho”. Decupagem seria, portanto, “o último estágio do roteiro, aquele que contém todas as indicações técnicas” do diretor à sua equipe. Por extensão, o segundo tipo de decupagem “é a operação que consiste em *decupar*, de modo mais ou menos preciso, *antes da filmagem*, uma ação (narrativa) em planos (e em sequência)” (BURCH, 2015, p. 23). Sua terceira formulação de decupagem é boa para pensar o problema que propomos a respeito da *mise en scène*:

Trata-se, exatamente, da feitura mais íntima da obra *acabada*. Do ponto de vista formal, um filme é uma cessação de *pedaços de tempo* e de *pedaços de espaço*. A decupagem é então a resultante, a convergência de um corte no espaço (ou melhor, uma sequência de cortes), executado no momento da filmagem, e de uma decupagem no tempo, entrevista em parte da filmagem, mas arrematada na montagem (BURCH, 2015, p. 24).

Nesse trecho, o sentido da decupagem lembra o conceito de *mise en scène*. A obra *acabada* seria uma composição que mostra fragmentos de espaço e tempo projetados no ecrã, e o que o crítico deve explorar textualmente é a sua relação com as diversas *mise en scènes* que ele encontra em seu trabalho espectral. Mas o que vem a ser *mise en scène*?

Uma possível definição do conceito seria: *mise en scène* é a forma de coordenar o ambiente em cena, levando em conta os corpos, as coisas, o espaço, e através dos procedimentos que o cinema dispõe. Em resumo: “levar alguma coisa para a cena, a fim de mostrá-la” (OLIVEIRA JR., 2013, p. 25) sob um ponto de vista – ou vários. De acordo com o crítico Luiz Carlos de Oliveira Jr., “a *mise en scène* cinematográfica se faz não apenas uma colocação em cena, mas, acima de tudo, *um olhar sobre o mundo*” (OLIVEIRA JR., 2013, p. 23, itálicos do autor). Isso é possível porque a técnica cinematográfica amplia ou pluraliza os procedimentos disponíveis para mostrar os “fatos e gestos” do mundo.

A câmera e sua mobilidade ampliam os recursos expressivos, potencializando a dramaticidade dos fatos e dos gestos. O potencial de efeito de cada movimento, de cada olhar, de cada palpitação do corpo que, no teatro, precisava do excesso e da mímica para se amplificar, tem a seu serviço,

nocinema, o quadro – e o plano, em sentido mais vasto (que leva em contaduração, movimento, foco, reconfiguração permanente do enquadramentoetc.). Entra em jogo uma explicitação de sentido pela imagem, a telafuncionando como um local para o qual os significados e as emoções secanalizam em formato intensificado (OLIVEIRA JR., 2013, p. 23).

O que buscamos, portanto, ao olhar para *amiseenscènedo* filme de Queirós? Procuramos olhar suas operações estéticas para estabelecer o que Georges Didi-Huberman chama de a “legibilidade” dessas imagens e sons articulados. Isso significa situar tais arranjos no tempo – em suas relações. Esse é o caminho que escolhemos para analisar os possíveis pontos de contato entre cinema e conhecimento. De acordo com o autor, “se *ver* nos permite *saber*, e até mesmo *prever* algo do estado histórico e político do mundo, é porque a montagem das imagens fundamenta toda sua eficácia numa arte da memória” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 35, grifos do autor). Tal gesto configura uma política da imaginação que dispõe e repõe o que é olhado, para melhor entender suas posições na História.

É através de uma ação de montagem que o cineasta faz seu filme tomar posição. No entanto, ao buscar um entendimento sobre as imagens e sons articulados no filme, o espectador também realiza suas montagens. Sobre esta operação, Didi-Huberman escreve: “Ela não *dis-põe* as coisas, senão para melhor *ex-por* suas relações. Ela cria relações com diferenças, lança pontes acima de abismos que ela mesma abriu. Ela é *montagem*, atividade em que a imaginação torna-se uma técnica (...) a produzir pensamento no ritmo incessante das diferenças e das relações” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 224, grifos do autor). Passemos agora para um exemplo prático de leitura.

Era uma vez Brasília (2017) elabora uma narrativa elíptica e não-linear. O enredo é minimalista, de modo que praticamente nada acontece em termos de desenvolvimento dramático. Não há uma intriga, apenas acontecimentos isolados e fragilmente conectados, o que desloca a atenção do espectador para outros procedimentos expressivos utilizados pelo autor.

Um dos motivos da obra de Adirley Queirós é a busca pelo encontro. Muitos de seus personagens, sempre solitários e melancólicos, estão à espreita de um importante encontro que, uma vez realizado, provoca um desvio na narrativa. Uma das personagens

de *Era uma vez Brasília* é Andréia. Ela aparece logo na primeira cena em que conversa com Marquim, homem que surge vestindo uma máscara para solda, espécie de capacete protetor que o acompanha durante quase todo o filme. A descrição abaixo procura descrever este encontro, marcado por uma conversa em que Andreia conta um pouco de sua história e fala de sua procura pelo “viajante intergaláctico”.

O filme começa. É noite em Ceilândia. Escutamos o sopro do vento e os rangidos de uma cadeira de rodas. A câmera nos mostra uma mulher fumando um cigarro em uma passarela em primeiro plano. Ela está à direita do quadro, encostada no gradil amarelo enquanto observa algo fora de campo. Suas vestimentas de couro e o som do vento forte sugerem que faz frio na cidade. A expressão da personagem é melancólica, ela parece mirar o nada. O vento bate em seu rosto e seus cabelos cacheados se movimentam. A silhueta de um homem numa cadeira de rodas começa a tomar forma no fundo do quadro – à esquerda. Um estranho barulho faz a personagem lançar um breve olhar à sua esquerda para, logo após, avistar o homem que chega. Ele se aproxima em segundo plano e logo alcança a mulher, que não parece ligar para a sua presença. O homem traça uma armadura com um capacete de proteção para solda, ambos de metal. Ao parar próximo à mulher, ele retira o capacete e inicia um diálogo. Os personagens parecem cansados, conversam sem muito interesse. Toda a conversa que se segue corrobora para a impressão de que, na verdade, estamos olhando duas almas penadas. A atmosfera é de completa apatia.

O diálogo começa e o plano fechado é encerrado por um corte. Segue-se um jogo de plano-contraplano bastante sucinto – apenas dois planos – durante o início da conversa dos personagens. Andréia conta que vê coisas. Os outros acham que ela é louca, mas Marquim não. Ele também enxerga tais “coisas”. Mais tarde o metrô passará fazendo um barulho ensurdecedor. Eles sabem: o metrô passa trazendo mais e mais prisioneiros.

Andréia começa a contar sua história. Ela foi presa depois de atacar um homem que passou a mão em sua bunda. Seu agressor acabou morrendo depois de receber uma pancada da personagem na têmpora. Ela conta como acertou com um taco de sinuca. Agora ela está em Ceilândia, presa na periferia. No entanto, ela consegue fugir do “radar” nesta passarela: o lugar perfeito para encontros clandestinos.

Após a alternção supracitada vemos um plano médio deste lugar fora do mapa. Andréia está encostada no gradil, vemos seu corpo inteiro. Ela observa o lado de fora da passarela. Vemos a cidade por detrás das grades da construção. Ouvimos os ruídos do trem que passa abaixo da passarela. A conversa segue em *offe* um corte nos mostra, a partir de um ponto fixo, um plano geral da linha do trem. Vemos o horizonte noturno da cidade enquanto a locomotiva atravessa o quadro. A câmera está posicionada no interior da passarela, de modo que olhamos a paisagem através do gradil amarelado. O barulho do trem se intensifica para logo desaparecer. O diálogo é retomado quando voltamos ao primeiro plano do rosto da personagem, que segue contando a sua história.



Queirós compõe uma atmosfera sombria em que os personagens se encontram e tramitam ações que são desconhecidas ao espectador. Eles se arrastam nos subterrâneos de uma cidade-presídio, mas sempre em alerta. Depois dessa cena começamos a escutar um recorte do pronunciamento que Dilma Rousseff fez no Senado Federal em 29 de agosto de 2016. Os créditos iniciais do filme começam e escutamos aex-presidenta traçar uma linhagem que vai de Getúlio Vargas a ela, passando por Juscelino Kubitscheck. Fazendo uma dialética entre o populismo e o desenvolvimentismo modernista, Dilma se situa na posição de vítima de um golpe de Estado. Os créditos terminam e passamos para um veículo com dois homens que escutam o discurso – assim

estão os personagens deste filme: em alerta e com os ouvidos e olhos atentos ao que acontece em Brasília. Em seguida o alienígena da história nos é apresentado.

Wellington Abreu é um viajante intergaláctico. Ele foi preso enquanto tentava invadir um lote em seu planeta natal, chamado Sol Nascente (nome da maior favela do DF). Seus sonhos foram destruídos enquanto tentava construir uma casa para sua família. No entanto, o personagem recebeu uma missão do governo. O programa cujo objetivo é dar moradia gratuita “para todos” é oferecido aos familiares de WA. Em troca, o pobre diabo é mandado para o Brasil, no planeta Terra, com a missão de assassinar o presidente Juscelino Kubitschek. . Tudo isso nos é comunicado por um texto de apresentação em voz over, gesto cuja concisão nos faz lembrar algumas das peças de Brecht: alguém vem de longe e sua apresentação é feita o mais rápido possível. Ele é um estrangeiro e nos diz sua situação sem rodeios. O filme nos diz pouco, mas podemos, com fins heurísticos, imaginar algumas intenções da chocante missão do “viajante”.

Num jogo de casualidades bastante simples, podemos criar a hipótese de que, matando J.K, W.A daria cabo a toda uma história catastrófica: a construção de Brasília e sua pós-história – a criação das cidades-satélites. É interessante, no entanto, ir adiante e pensar tal gesto enquanto alegoria. Matando um herói nacional, abre-se espaço para histórias menores. A performance malograda de Wellington pode indicar a vontade em mostrar outras histórias – além daquelas em que figuram os grandes heróis da nação. O cinema nos mostra tais histórias.

As palavras do personagem aparecem numa tomada interna de sua nave espacial – ele está dentro dela, habitando um espaço estreito e asfíxiante. A nave é uma “capsula espacial” produzida pela combinação de diversos materiais coletados em Ceilândia (vamos tratar desta composição no próximo tópico). Uma sequência de cenas apresenta as atividades do alienígena em seu cárcere. Vislumbramos pela primeira vez o tempo cíclico da narrativa: toda ação volta ao seu ponto de início.

As cenas de W.A em sua nave se arrastam lentamente através de planos-sequência. Nestas tomadas, vemos o alienígena no dia-a-dia de sua viagem: ele pilota a nave, se exercita, fuma cigarros, escuta música, dorme e aplica uma injeção de insulina. Os enquadramentos variam entre primeiros planos médios e primeiros planos comuns – ângulos sempre fechados, o que transforma o ambiente numa cela de prisão. A

sonoplastia e o cromatismo contribuem para esta experiência de cárcere. A banda sonora reproduz sons metálicos como rangidos de portas, estampidos e barulhos de celas se fechando violentamente. Escutamos também naves espaciais passando em velocidade perto da cápsula espacial. O ambiente é escuro e suas cores frias imprimem um ar de tristeza e desolação às cenas. Luzes brilham no exterior, iluminando parcialmente o lado de dentro coberto de um azulado disperso no quadro. Em vários momentos uma cortina de fumaça cobre o espaço cênico, produzida pelo próprio personagem que fuma compulsivamente.

A viagem vai mal. O viajante olha mira um buraco no solo de sua nave. Através da banda sonora nós sabemos que ele olha alguma agitação em Brasília. Ele se perdeu e está observando o Planalto Central durante a votação parlamentar sobre o impeachment de Dilma Roussef. Mais tarde sua nave espacial se espatifará no chão da Ceilândia.



Optamos por extrair essas duas sequências de sua continuidade devido aos limites desse texto e, certamente, essa escolha nos leva a ignorar vários aspectos da obra. No entanto, o fazemos para chamar a atenção do leitor a uma primeira operação usada por Queirós no que diz respeito à composição atmosférica do filme: a dissolução de memórias de Wellington e Andréiana *mise em scène* através de um trabalho de construção cenográfica e na decupagem dos personagens em seu ambiente. Essas memórias, no entanto, aparecem pela referência recorrente às vivências do ator e da atriz na cadeia. Planos fixos e fechados em enquadramentos oblíquos (que em alguns

momentos se parecem *mugshots*), sons metálicos (do metrô e da nave espacial “de cadeia”, como disse Queirós), o tempo vagaroso e cíclico das ações e a performance imóvel e inexpressiva dos atores e da atriz se articulam na composição de uma atmosfera infernal – um eterno retorno. Os personagens se encontram presos ao seu ambiente, mas procuram saídas na formação de um exército clandestino.

Outra operação é a contraposição entre imagem e som – gesto que produz um distanciamento em relação ao evento figurado na obra. O filme parece buscar a distância certa para escutar a voz daqueles que orquestraram o golpe de Estado. Num longo plano-sequência, assistimos a performance de Marquim, o homem da máscara de solda. Ele repousa num terreno vasto, seu corpo virado para a direita. O plano geral mostra as construções do Planalto Central à esquerda do personagem. Ele vislumbra a contramão do que acontece ali, mirando as sombras. Vemos também diversas viaturas policiais estacionadas nas proximidades – as sirenes ligadas, estado de sítio. Na banda sonora, Queirós inscreve uma seleção de discursos de deputados no ato de seus votos para o impeachment, instaurando uma relação de contiguidade entre o gesto de imobilidade do personagem e o evento histórico. O cineasta constrói um *tableau vivant* em que figura o corpo imóvel de Marquim em contraste à festa dos vitoriosos que invade a cena através do som.

Numa declaração “Sobre o Futuro do cinema sonoro”, assinada por Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov, encontramos uma defesa do uso “polifônico do som”. Os autores estabelecem a ideia de não-sincronização entre imagens e sons (EISENSTEIN *et al*, 2002, p. 226). Em favor da montagem, a colisão entre som e imagem se faz necessária. Esta é a ideia de “contraponto orquestral”: utilizar o som em contradição à imagem.

Um método como este de construção do cinema sonoro não o confinará a um mercado nacional, como pode acontecer com a filmagem de peças [ainda não se faziam legendas], mas dará uma possibilidade, maior do que nunca, à circulação, através do mundo, de uma ideia filmicamente expressada (EISENSTEIN *et al*, 2002, p. 227).

A cena supracitada serve de exemplo de um uso polifônico do som. Queirós processa uma dialética que questiona o acontecimento histórico ao produzir um mundo pós-apocalíptico em relação com a história em curso. Olhar este mundo e seus

habitantes nos faz perceber outra operação empregada no filme: a citação. Este é um procedimento recorrente no cinema de autor e *Era uma vez Brasília* faz diversas referências à saga *Mad Max*. As tomadas externas nos mostram uma Ceilândia inóspita e em chamas; um cenário catastrófico em que os personagens transitam. Imagens de um futuro imaginado se articulam à atualidade histórica. Ao imaginar o amanhã enquanto catástrofe, Queirós cita *Mad Max* não apenas nas vestimentas de couro utilizadas pelos personagens da franquia, mas também reinventando seu cenário devastado ao relacioná-lo com a atualidade histórica nacional. Através da citação e da justaposição entre memória e História, o filme de Queirós cinde o que parecia evidente, construindo uma performance saturada de tensões e dúvidas.

Didi-Huberman argumenta que “o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 29). No que vemos, um fundo nos olha – uma lonjura que nos é dada a ver. O distante se faz presente, criando uma potência visual que nos olha. É na condição fantasmática das imagens – e, por extensão, dos sons no filme – que as olhamos – e escutamos. Essas distâncias, na medida em que se tornam legíveis pelo gesto de quem as situa no tempo, produz a capacidade de um choque. “A distância como capacidade de nos atingir, de nos tocar” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 159). Na *miseenscène*, *Era uma vez Brasília* procura produzir um choque. O golpe de Estado é mostrado enquanto retorno: uma assombração que produz um *status quo* assombroso. Neste mundo, os habitantes da periferia sobrevivem apesar de seu cárcere iminente. Nosso interesse no exame das operações estéticas empreendidas pelos cineastas em seu trabalho nos leva a seguinte questão: como tudo isto acontece na prática?

2) A jornada da feitura

A reflexão que se segue parte do desejo de dar continuidade à pesquisa que começamos com o estudo de *Era uma vez Brasília*. Apresentaremos aqui algumas ideias do que poderia ser um estudo etnográfico da feitura de filmes. Se os cineastas expressam ideias, conceitos e experiências através de suas escolhas formais, isto é, se os cineastas tomam posição através de seus recursos expressivos, interessa ao antropólogo a questão: como tudo isso acontece na prática de homens e mulheres no dia-a-dia de trabalho?

Em *O narrador* (1994a), Walter Benjamin argumenta que a modernidade causou um abalo numa faculdade que nos parecia inalienável: a capacidade de intercambiar experiências pela narração. A experiência comunicável (*erfahrung*) começa a desaparecer no contexto da informação, em que a novidade sempre renovada das reportagens e das mercadorias encontra relações de trabalho marcadas pelo automatismo da fábrica nas grandes cidades (BENJAMIN, 1994a). Contudo, ainda podemos encontrar vestígios dessa sobrevivência nas várias formas de arte que surgem na metrópole. Benjamin enxergava esta sobrevivência do narrador na intempestiva poesia de Baudelaire, nas reminiscências de Proust e no teatro épico de Brecht. Nessa pesquisa, buscamos os traços do narrador no cinema de Queirós. Pensamos a hipótese de sua obra ser um meio de narrar experiências. No percurso etnográfico a ser feito, investigaremos a experiência de construir ou compor narrativas de imagens e sons na prática.

Para analisar o processo de feitura do filme, o concebemos como um trabalho gradual a ser feito pelo artista. Tal perspectiva enquadra o cinema enquanto produção e, portanto, como uma jornada em que o cineasta dá formas sucessivas a uma obra que, a princípio, ainda é apenas desejo ou vontade de fazer: na penumbra, o filme que ainda não existe é pura intensidade, isto é, ao mesmo tempo potência e dúvida, vontade e assombro.

Olhar a criação artística enquanto uma jornada marcada pela incompletude é a proposta de Étienne Souriau. Segundo o filósofo, nossa existência concreta, assim como a existência das obras de arte, só é possível numa dialética constante entre o concreto e o virtual, a obra finalizada e a obra a ser feita (no original, *œuvre à faire*; na versão norte-americana, utilizada aqui, *work-to-be-made*). Ao fim e ao cabo, nada no mundo alcança uma realização completa e essencial, mesmo as obras finalizadas possuem virtualidades para além de seu estado atual – tarefa que o público da arte exerce, por exemplo. O autor nega termos como “finalidade” e “projeto”, capazes de, respectivamente, encerrar a experiência num processo único dotado de começo, meio e fim e numa ontologia que demarca um sujeito pensante que projeta sobre a matéria amorfa uma forma mental. Em Souriau, tudo se passa como se a obra de arte transitasse entre modos de existência distintos, até tomar uma forma mais ou menos definitiva. O trabalho do artista torna-se então um processo de gradual intervenção no mundo, e a obra a ser feita se transforma num platô repleto de perigos e possibilidades. O ser a se realizar

(tradução às pressas para *being-to-be-realized*) e a obra a se fazer (*work-to-be-made*) requerem uma feitura, uma prática marcada por uma sequência de “ações instauradoras”.

De acordo com Souriau, toda experiência de feitura (*experience of making*) consiste numa gradual metamorfose a partir da qual a criação passa de um modo de existência a outro. Essa experiência envolve agentes instauradores (os artistas), capazes de, pouco a pouco, darem forma concreta ao que era, a princípio, virtual. Nas palavras do autor:

Mas na experiência da feitura, eu compreendo a gradual metamorfose de um para o outro, eu vejo como a existência virtual é transformada, pouco a pouco, numa existência concreta. Observando o trabalho do escultor, eu enxergo como, a cada golpe de seu martelo no cinzel, a estátua, a princípio uma obra a ser feita, absolutamente distinta do bloco de mármore, é gradualmente incarnada nesse mesmo mármore. Pouco a pouco, o mármore se metamorfoseia na estátua. Pouco a pouco, o trabalho virtual é transformado numa obra concreta. Cada ação do escultor, cada golpe do cinzel na pedra constitui a demarcação movente dessa passagem gradual de um modo de existência a outro” (SOURIAU, 2015, p. 225).

Nessa perspectiva, o artista promove uma experiência instauradora que, por suavidade, dá forma a um novo ser existente, a obra de arte. A ação instauradora faz um novo ser florescer da penumbra. De um modo de existência virtual e intensivo, repleto de possibilidades e perigos, a obra vai tomando forma. O percurso da criação é pensado enquanto uma jornada, uma “experiência direta” ou prática marcada por três características centrais: “liberdade, eficácia e errabilidade” (SOURIAU, 2015, p. 226).

Primeiramente, o agente instaurador possui liberdade de escolha. No cinema, podemos pensar essa característica enquanto liberdade de escolher, por exemplo, os enquadramentos, os elementos de composição cenográfica, o conceito da montagem, as cores do quadro, a iluminação e vários outros aspectos da *mise en scène*. Situado num mar de possibilidades, o artista constrói seu percurso fazendo uma sucessão de escolhas, e estas possuem efeitos na forma da obra. “Toda determinação é produção” (SOURIAU, 2015, p. 227), diz Souriau para demonstrar que a toda liberdade de composição a obra responde com um efeito, pois cada percurso escolhido possui um resultado ou eficácia que, não podemos nos esquecer, pode vir a atrapalhar ou mesmo

destruir o processo de criação. Por fim, tudo pode dar errado. O ponto essencial dessa forma de experiência é sua errabilidade – a possibilidade da ruína:

Após apresentar sua liberdade e eficácia, o agente também mostra sua errabilidade, falibilidade. Sua submissão ao teste de bom ou mal performado. Como eu mencionei, ele pode dispor sua pincelada onde ele quiser. Mas se ele pincelar mal, tudo está perdido, tudo se arruína. O uso de sua liberdade pode ser bom ou mal. Sua eficácia pode fazer florescer ou ruir (SOURIAU, 2015, p. 228).

Ao deslocar a discussão sobre a criação artística para a ontologia, Souriau acaba compondo uma teoria que nos fornece a possibilidade de pensar a feitura de obras na prática. Se levarmos a sério o processo de composição cinematográfica, para além de menções em notas de rodapé, encontraremos ressonâncias com as palavras supracitadas. Observar os gestos e habilidades de cineastas no processo de feitura das obras é um dos objetivos da continuação desta pesquisa. Seguir a jornada da composição cinematográfica significa, antes de qualquer coisa, acompanhar e observar uma prática social em que pessoas empregam habilidades com o objetivo de construir cenas.

Durante o processo de gravação do filme *Era uma vez Brasília*, a equipe montou uma nave espacial a partir de uma carcaça de van *Towner* e uma série de materiais coletados em Ceilândia. Denise Vieira, diretora de arte do filme, relata um processo marcado por planejamentos, improvisos, incertezas e uma variedade impressionante de materiais que, sob o manejo habilidoso da cineasta e demais companheiros e companheiras de *set*, se metamorfosearam numa singular “cápsula espacial”:

Tendo as peças ali na mão, eu procurava encontrar uma adequação delas ali no espaço da nave. Tem umas coisas que são guidom de bicicleta, para-lama de outros carros, enfim, naquele painel frontal né. Eu queria afunilar aquela parte da frente porque, enfim, a gente não foge da ideia do que é uma cápsula espacial. Ela tem um lugar onde o Wellington tinha que pilotar, eu queria que ali tivesse uma ideia de que tinha um bico ali né? Por isso eu quebro o painel da *Towner* e coloco aqueles para-lamas. Dentro do espaço onde tinha que ser o pneu a gente colocou ventiladores, uns alto-falantes. E é isso, ali você consegue ver de onde veio cada coisa. A direção da nave são duas metades de dois volantes. A *Towner*, a gente aproveita toda a estrutura e a cor dela, mas por exemplo, onde teriam as janelas laterais, eu pego fundos de outras portas de carros, que é isso, quando você tira o forro da porta de um carro ela tem uma estrutura interna da lateral do carro, aí a gente recortou essa estrutura e

preencheu o espaço onde eram as janelas da Towner. Porque não era interessante ter janelas ali, por conta da ideia da cápsula espacial.

Guidom de bicicleta, teto de carro, molas de caminhão, para-lama de fusca, portas de carros, carcaça de van e outras peças de automóveis utilizadas nessa composição nos faz lembrar os materiais “heteróclitos” que o bricoleur dispõe para o seu trabalho. Como escreveu Lévi-Strauss:

O bricoleur está apto a executar um grande número de tarefas diversificadas porém, ao contrário do engenheiro, não subordina nenhuma delas à obtenção de matérias-primas e de utensílios concebidos e procurados na medida de seu projeto: seu universo instrumental é fechado, e a regra de seu jogo é sempre arranjar-se com os “meios-limites”, isto é, um conjunto sempre finito de utensílios e de materiais bastante heteróclitos, porque a composição do conjunto não está em relação com o projeto do momento nem com as oportunidades que se apresentam para renovar e enriquecer o estoque ou mantê-lo com os resíduos de construções e destruições anteriores (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 32-33).

3) Considerações finais: buscando a legibilidade da *miseenscène*

Este texto buscou pensar dois caminhos para pensar o cinema. Em ambos os procedimentos, buscamos estabelecer uma forma de acessar a *miseenscène* em sua legibilidade. Georges Didi-Huberman, na esteira do pensamento de Walter Benjamin, resume da seguinte maneira o gesto de construção da legibilidade das imagens:

Não se “resolvem” os “problemas das imagens” pela escritura ou pela montagem. Escritura e montagem permitem, antes, oferecer às imagens uma legibilidade, o que supõe uma atitude duplamente dialética (na condição, certamente, de compreender com Benjamin que dialetizar não é sintetizar, nem regular, nem “resolver”): não cessar de arregalar nossos olhos de crianças diante da imagem (aceitar a provação, o não saber, o perigo da imagem, a falha da linguagem) e não cessar de construir, como adultos, a “conhecibilidade” da imagem (o que supõe o saber, o ponto de vista, o ato de escritura, a reflexão ética). *Ler, éligar* essas duas coisas (...), como na vida de nossas faces nossos olhos não cessam de se abrir e de se fechar (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 70)

Tornar legível é colocar a imagem em relação no tempo, pois as imagens aparecem à vista do leitor carregadas de temporalidade. Há um lugar e um tempo

intrínsecos a toda imagem, basta o leitor aceitar a “provação”: vasculhar o fundo que toda imagem nos apresenta. No estudo de filmes, temos que acrescentar o elemento sonoro à equação, de modo que são arranjos de imagem e som que nos são dados a ver e escutar. Este é um caminho que escolhemos para entender a relação entre conhecimento e estética. Temporalizar as imagens, trazendo-as para perto da experiência de sua produção.

Para Walter Benjamin, o princípio da montagem devia ser usado na historiografia, assim como na crítica de arte. Isso significa “erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortamos com clareza e precisão. E, mesmo, descobrir na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total” (BENJAMIN, 2018, p. 765). Tal postura metodológica procura combater a vertente “naturalista” da História (o “historicismo”) que postula um tempo linear, “homogêneo e vazio” (BENJAMIN, 1994b). Com a metodologia elaborada por Benjamin, o analista focaliza os detalhes ou indícios de uma época e uma imagem é sempre um fragmento de tempo que faz surgir o passado na atualidade. A pesquisa que estamos realizando examina os vestígios da produção de arranjos de imagem e som.

O que nos interessa ao mirar o ecrã e participar da vida no *set* são os sinais que nos permitam seguir o rastro das escolhas do artista. No primeiro, buscaremos os indícios na *miseenscène* capazes de evidenciar os procedimentos da obra, tal qual esboçamos no primeiro tópico deste ensaio. Estes são os meios escolhidos pelos cineastas de comunicar experiências, ideias e conceitos. Um plano-sequência, uma seleção cromática ou um enquadramento são experiências de expressão. No segundo tópico o foco foi na jornada de feitura. Seguir a trilha – ou as linhas, para pensar com Tim Ingold (2007) – que os cineastas produzem na confecção de seus filmes para entender as relações que estes estabelecem com a região da Ceilândia, seus habitantes e histórias. A partir desse processo de investigação, procuramos colocar o filme em relação com a experiência de sua feitura e o olhar de um espectador que busca nas operações empregadas nos filmes os meios de expressão de experiências.

A importância da paisagem local do Distrito Federal e suas histórias para os filmes de Queirós solicita nossa atenção aos procedimentos empreendidos pelo autor e sua equipe na transformação de experiências no ambiente em que vivem em imagens e sons articulados na *miseenscène*. Este é um procedimento de performance. Victor

Turner (1982; 1986; 1987) insistia que uma Antropologia da Performance é, antes de mais nada, um ramo da Antropologia da Experiência. Para o autor, a performance seria o final apropriado para toda e qualquer experiência, isto é, sua expressão. Tim Ingold (2000; 2007; 2013), por outro lado, afirma que nossa experiência no mundo é de constante interação com o ambiente. Nós produzimos trilhas e histórias desse movimento. É percorrendo essas trilhas ou linhas em retrospecto que nós criamos nossos caminhos e conhecemos o mundo. Contrastando os dois autores, podemos pensar uma experiência de feitura em que artistas dão formas sucessivas ao seu movimento no mundo através de performances. Artistas não cessam o trabalho de procurar formas adequadas a certas experiências de movimento. Trazendo as ideias de Étienne Souriau para a discussão, somada ao trabalho de campo a ser feito no doutorado, podemos construir conceitos de experiência e performance que levem em conta a imprevisibilidade e indeterminação de tais procedimentos. Durante a experiência no mundo, artistas realizam arranjos de espaço e tempo, procuram formas apropriadas para expressar suas histórias – ou as de outros – no mundo. Essa forma é produzida por uma performance: uma articulação de experiências numa realização ou trabalho: uma história ou piada, uma encenação, um filme, um quadro ou um desenho no caderno de campo. O presente ensaio buscou pensar alguns caminhos, mas sem fechar roteiros completos. Com as indagações que trouxemos, procuramos esboçar possíveis começos para estudos que aceitem o desafio de tentar, apesar das dificuldades que surgem no diálogo com artistas cuja agenda às vezes impossibilita um trabalho etnográfico, o trabalho de perscrutar a experiência de expressão no cinema.

Referências Bibliográficas:

BENJAMIN, Walter. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Obras escolhidas I – magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994a.

_____. “Sobre o conceito de história”. In: *Obras escolhidas I – magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994b.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. *Quando as imagens tomam posição*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

_____. *Remontagens do tempo perdido*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

EISENSTEIN, Sergei M. *et al.* “Declaração: sobre o future do cinema sonoro”. In: *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

HOLSTON, James. *A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

INGOLD, Tim. *Making: anthropology, archaeology, art and architecture*. Londres: Routledge, 2013.

_____. *Lines: a brief history*. Londres: Routledge, 2007.

_____. *The perception of the environment: essays in livelihood, dwelling and skill*. London: Routledge, 2000.

KATINSKY, Julio (org.). *Brasília: antologia crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

LIGIÉRO, Zeca (org.). *Performance e antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

MESQUISTA, Claudia. “Um drama documentário? Atualidade e história em *A cidade é uma só?*”. *Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 8, n. 2, jul/dez 2011.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. *A miseenscène: do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas: Papyrus, 2013.

_____. “Memória contra utopia: Brancosai, preto fica”. *Anais COMPÓS*, 2015.

TURNER, Victor. *From ritual to theatre*. New York: PAJ Publications, 1982.

_____. *The anthropology of performance*. New York: PAJ Publications, 1987.

TURNER, Victor & BRUNER, Edward M. (org.). *The anthropology of experience*. Illinois: University of Illinois Press, 1986.

