



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

SAMUEL ALVES MOREIRA BRASILEIRO

NÃO SE FILMA O MESMO QUINTAL DUAS VEZES: ABORDAGENS ESPACIAIS
NOS FILMES DE ANDRÉ NOVAIS OLIVEIRA

FORTALEZA
2021

SAMUEL ALVES MOREIRA BRASILEIRO

NÃO SE FILMA O MESMO QUINTAL DUAS VEZES: ABORDAGENS ESPACIAIS NOS
FILMES DE ANDRÉ NOVAIS OLIVEIRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, do Instituto de Cultura e Arte, da Universidade Federal do Ceará, como requisito à obtenção do título de Mestre em Comunicação Social. Área de concentração: Meios e Processos Comunicacionais.

Orientador: Prof. Dr. Osmar Gonçalves dos Reis Filho.

FORTALEZA

2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- B83n Brasileiro, Samuel Alves Moreira.
Não se filma o mesmo quintal duas vezes : abordagens espaciais nos filmes de André Novais Oliveira / Samuel Alves Moreira Brasileiro. – 2021.
243 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Fortaleza, 2021.
Orientação: Prof. Dr. Osmar Gonçalves dos Reis Filho.
1. André Novais Oliveira. 2. Espaço cinematográfico. 3. Paisagem. 4. Casa. 5. Cidade. I. Título.
CDD 302.23
-

SAMUEL ALVES MOREIRA BRASILEIRO

NÃO SE FILMA O MESMO QUINTAL DUAS VEZES: ABORDAGENS ESPACIAIS NOS
FILMES DE ANDRÉ NOVAIS OLIVEIRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social do Instituto de Cultura e Arte, da Universidade Federal do Ceará, como requisito à obtenção do título de Mestre em Comunicação Social. Área de concentração: Meios e Processos Comunicacionais.

Aprovada em: 26/07/2021.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Osmar Gonçalves dos Reis Filho (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profª. Dra. Sylvia Beatriz Bezerra Furtado
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Érico Oliveira de Araújo Lima
Universidade Federal Fluminense (UFF)

Profª. Dra. Ângela Freire Prysthon
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Aos meus pais, Ladyjane e Samuel

AGRADECIMENTOS

Ao meus pais, Samuel Brasileiro Filho e Ladyjane Brasileiro, e minha irmã, Laís Brasileiro, por serem meus primeiros espectadores, por me incentivarem a seguir os percursos artísticos e de pesquisa.

À Natália Maia, minha companheira de vida e de trabalho, que me inspira todos os dias a questionar o que venho construindo e pesquisando.

Ao Osterne Maia, à Ângela Delmira, Caio Maia e José Lucas pelo acolhimento e carinho que têm comigo.

Ao Osmar Gonçalves, meu orientador, que me conhece desde o primeiro dia que entrei na Universidade para estudar cinema e me deu confiança em apostar na pesquisa acadêmica sem me desvencilhar da prática.

Ao André Novais Oliveira pela amizade, disponibilidade e por seus filmes, que me mobilizam na realização e na pesquisa de cinema.

Aos professores, secretária e aos colegas do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará pelo empenho na luta diária pela Universidade Pública. Agradecimento especial aos colegas da Linha 1 (Fotografia e Audiovisual) – Beatriz Barreto, Ed Borges, George Ulysses, Luana Sampaio, Mariana Lage, Maurício Xavier e Natália Maia – por todas as trocas, encontros e por me mostrarem que não se faz pesquisa sozinho.

À Isabel Veiga e Vitor Medeiros, meus companheiros de curadoria, pelos conselhos e discussões sobre cinema, que se mostraram fundamentais durante o processo de escrita da dissertação.

À Beatriz Furtado, ao Érico Araújo Lima e à Ângela Prysthon por terem aceitado participar das bancas de qualificação e de defesa e contribuírem com a dissertação, mostrando novos caminhos a serem tomados.

“Para mim, a forma artística mais próxima da arquitetura não é a música – como comumente se acredita -, mas o cinema. O terreno de ambas as formas artísticas é o espaço vivido, no qual o espaço interior da mente e o espaço exterior se fundem, formando um vínculo quiasmático” (PALLASMAA, 2016, p. 61)

RESUMO

Os filmes dirigidos por André Novais Oliveira têm se destacado na cinematografia brasileira contemporânea pelo olhar singular que lançam para a cidade de Contagem, Minas Gerais, e para sua família em um jogo cênico que borra os limites entre os regimes documental e ficcional. A presente pesquisa investiga como a direção cinematográfica pode ser pensada a partir de abordagens espaciais (GAUDIN, 2015) por meio de análise dos processos e escolhas estéticas de André Novais Oliveira. Inspirado nas pesquisas de vídeos-ensaios de Catherine Grant (2012, 2014, 2016) em diálogo com o trabalho da série “Parallel I-IV” (2012) do cineasta Harun Farocki, desenvolvemos uma metodologia de análise fílmica a partir da criação de ensaios audiovisuais. O método consiste na montagem em paralelo de cenas selecionadas dos filmes do *corpus* da pesquisa: “Fantasmas” (2010), “Domingo” (2011), “Pouco Mais de Um Mês” (2013), “Ela Volta na Quinta” (2014), “Quintal” (2015) e “Temporada” (2018). Esta ferramenta de análise possibilitou investigar as semelhanças, diferenças e repetições espaciais nos filmes de Novais Oliveira. Em cada capítulo, discutimos um conceito de espaço – a paisagem (LEFEBVRE, PRYSTHON, PEIXOTO, CHAUVIN, CAUQUELIN), a casa (GOETZ, LIMA, BACHELARD) e a cidade (COMOLLI, SODRÉ, LEPECKI) – em relação à encenação para desdobrarmos a concepção de abordagem espacial e a forma como instaura regimes estéticos distintos. Como a paisagem é construída nos filmes de André Novais Oliveira? Como entender a casa como um espaço de criação entre o habitar e o encenar? De que modo podemos pensar a cidade como um espaço coreográfico?

Palavras-chave: André Novais Oliveira; Espaço cinematográfico; Paisagem; Casa; Cidade.

ABSTRACT

The films directed by André Novais Oliveira have stood out in contemporary Brazilian cinematography for the unique look they cast on the city of Contagem, Minas Gerais, and on his family in a scenic game that blurs the boundaries between documentary and fictional regimes. The present research investigates how film direction can be thought of from spatial approaches (GAUDIN, 2015) through an analysis of the processes and aesthetic choices of André Novais Oliveira. Inspired by Katherine Grant's film-essay research (2012, 2014, 2016) in dialogue with the work of filmmaker Harun Farocki's "Parallel I-IV" (2012) series, we develop a methodology of film analysis from the creation of audiovisual essays. The method consists in a parallel montage of selected scenes from the films in the research *corpus*: "Ghosts" (2010), "Sunday" (2011), "About a Month" (2013), "She Comes Back on Thursday" (2014), "Backyard" (2015) and "Long Way Home" (2018). This analysis tool made it possible to investigate the similarities, differences and spatial repetitions in Novais Oliveira's films. In each chapter, we discuss a concept of space - the landscape (LEFEBVRE, PRYSTHON, PEIXOTO, CHAUVIN, CAUQUELIN), the house (GOETZ, LIMA, BACHELARD), and the city (COMOLLI, SODRÉ, LEPECKI) - in relation to staging in order to unfold the conception of spatial approach and the way it institutes distinct aesthetic regimes. How is landscape constructed in André Novais Oliveira's films? How can we understand the house as a space of creation between inhabiting and staging? In what way can we think of the city as a choreographic space?

Keywords: André Novais Oliveira; Cinematographic space; Landscape; House; City.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	– "Lição de Esqui" (2013, dir. Samuel Brasileiro e Leonardo Mouramateus)...	15
Figura 2	– "Biquini Paraíso" (2015, dir. Samuel Brasileiro).....	16
Figura 3	– "Uma Homenagem à Aluizio Netto" (2005, dir. André Novais Oliveira).....	18
Figura 4	– "Parallel I-IV" (2014, dir. Harun Farocki).....	21
Figura 5	– "In Comparison" (2009, dir. Harun Farocki).....	22
Figura 6	– "O Sol Sem Sombra" (2010, dir. Harun Farocki).....	22
Figura 7	– "Vertical" (2018, dir. Samuel Brasileiro).....	24
Figura 8	– "Los olvidados / Lazaro" (2016, Catherine Grant).....	25
Figura 9	– "The Thinking Machine #42 – The Other Side of the Street").....	26
Figura 10	– Contagem (2010, dir. Gabriel Martins e Maurílio Martins).....	34
Figura 11	– No Coração do Mundo (2019, dir. Gabriel Martins e Maurílio Martins).....	34
Figura 12	– Martyrdom of St. Catherine (século XVI), de Joachim Patinir.....	37
Figura 13	– "Ela Volta na Quinta" (2014, dir. André Novais Oliveira).....	40
Figura 14	– "Ela Volta na Quinta" (2014, dir. André Novais Oliveira).....	41
Figura 15	– "Quintal" (2015, dir. André Novais Oliveira).....	42
Figura 16	– Vídeo-ensaio "Contagem, paisagens conjuradas".....	43
Figura 17	– Vídeo-ensaio "Contagem, paisagens conjuradas".....	44
Figura 18	– Vídeo-ensaio "Contagem, paisagens conjuradas".....	44
Figura 19	– Vídeo-ensaio "Contagem, paisagens conjuradas".....	44
Figura 20	– "Ela Volta na Quinta" (2014, dir. André Novais Oliveira).....	48
Figura 21	– "Ela Volta na Quinta" (2014, dir. André Novais Oliveira).....	48
Figura 22	– "Ela Volta na Quinta" (2014, dir. André Novais Oliveira).....	48
Figura 23	– "Pouco Mais de Um Mês" (2013, dir. André Novais Oliveira).....	51
Figura 24	– "Pouco Mais de Um Mês" (2013, dir. André Novais Oliveira).....	52

Figura 25	– "Pouco Mais de Um Mês" (2013, dir. André Novais Oliveira).....	53
Figura 26	– "Pouco Mais de Um Mês" (2013, dir. André Novais Oliveira).....	53
Figura 27	– Vídeo-Ensaio "Olhar e Janela, operação do visível".....	56
Figura 28	– Vídeo-Ensaio "Olhar e Janela, operação do visível".....	58
Figura 29	– Vídeo-Ensaio "Olhar e Janela, operação do visível".....	59
Figura 30	– Vídeo-Ensaio "Olhar e Janela, operação do visível".....	60
Figura 31	– Vídeo-Ensaio "Olhar e Janela, operação do visível".....	60
Figura 32	– Vídeo-Ensaio "Olhar e Janela, operação do visível".....	61
Figura 33	– "Temporada" (2018, dir. André Novais Oliveira).....	63
Figura 34	– "Temporada" (2018, dir. André Novais Oliveira).....	63
Figura 35	– "Temporada" (2018, dir. André Novais Oliveira).....	65
Figura 36	– "Fantasmas" (2010, dir. André Novais Oliveira).....	67
Figura 37	– "Fantasmas" (2010, dir. André Novais Oliveira).....	68
Figura 38	– "Fantasmas" (2010, dir. André Novais Oliveira).....	69
Figura 39	– "Onde Fica A Casa do Meu Amigo?" (1987, dir. Abbas Kiarostami).....	72
Figura 40	– "Em Busca da Vida" (2006, dir. Jia Zhang-ke).....	72
Figura 41	– "Jauja" (2014, dir. Lisandro Alonso).....	73
Figura 42	– "Fantasmas" (2010, dir. André Novais Oliveira).....	75
Figura 43	– "Fantasmas" (2010, dir. André Novais Oliveira).....	76
Figura 44	– "Fantasmas" (2010, dir. André Novais Oliveira).....	77
Figura 45	– "Fantasmas" (2010, dir. André Novais Oliveira).....	77
Figura 46	– Vídeo-Ensaio "Espaço, paisagem e narrativa".....	79
Figura 47	– Vídeo-Ensaio "Espaço, paisagem e narrativa".....	80
Figura 48	– Vídeo-Ensaio "Espaço, paisagem e narrativa".....	82
Figura 49	– Vídeo-Ensaio "Espaço, paisagem e narrativa".....	83

Figura 50	– "Ela Volta na Quinta" (2014, dir. André Novais Oliveira).....	85
Figura 51	– "Ela Volta na Quinta" (2014, dir. André Novais Oliveira).....	86
Figura 52	– “Filme de Sábado” (2009, dir. Gabriel Martins).....	87
Figura 53	– “Minha Avó Comemora Aniversário Com Suas Amigas de Hidroginástica”..	88
Figura 54	– "Quintal" (2015, dir. André Novais Oliveira).....	96
Figura 55	– Vídeo-Ensaio "Casa Habitada, Casa Encenada".....	98
Figura 56	– Vídeo-Ensaio "Casa Habitada, Casa Encenada".....	99
Figura 57	– Vídeo-Ensaio "Casa Habitada, Casa Encenada".....	100
Figura 58	– Vídeo-Ensaio "Casa Habitada, Casa Encenada".....	100
Figura 59	– Vídeo-Ensaio "Casa Habitada, Casa Encenada".....	101
Figura 60	– Vídeo-Ensaio "Casa Habitada, Casa Encenada".....	102
Figura 61	– Vídeo-Ensaio "Casa Habitada, Casa Encenada".....	102
Figura 62	– "Ela Volta na Quinta" (2014, dir. André Novais Oliveira).....	104
Figura 63	– "Ela Volta na Quinta" (2014, dir. André Novais Oliveira).....	104
Figura 64	– "O Intruso" (2004, dir. Claire Denis).....	105
Figura 65	– "Elefante" (2003, dir. Gus Van Sant).....	105
Figura 66	– "Ela Volta na Quinta" (2014, dir. André Novais Oliveira).....	107
Figura 67	– "Ela Volta na Quinta" (2014, dir. André Novais Oliveira).....	108
Figura 68	– "Ela Volta na Quinta" (2014, dir. André Novais Oliveira).....	109
Figura 69	– "Le Repas de Bébé" (1895), de Louis Lumière.....	113
Figura 70	– Vídeo-Ensaio "Duração do Cotidiano".....	116
Figura 71	– Vídeo-Ensaio "Duração do Cotidiano".....	117
Figura 72	– Vídeo-Ensaio "Duração do Cotidiano".....	118
Figura 73	– "Laços de Sangue" (1960, dir. Ida Lupino).....	118
Figura 74	– Vídeo-Ensaio "Duração do Cotidiano".....	119

Figura 75	– Vídeo-Ensaio "Duração do Cotidiano".....	119
Figura 76	– Vídeo-Ensaio "Casa Habitada, Casa Encenada".....	121
Figura 77	– Pôster de "Ela Volta na Quinta" (2014).....	122
Figura 78	– "Ela Volta na Quinta" (2014, dir. André Novais Oliveira).....	125
Figura 79	– "Quintal" (2015, dir. André Novais Oliveira).....	126
Figura 80	– "Ela Volta na Quinta" (2014, dir. André Novais Oliveira).....	128
Figura 81	– "Quintal" (2015, dir. André Novais Oliveira).....	129
Figura 82	– "Quintal" (2015, dir. André Novais Oliveira).....	130
Figura 83	– Vídeo-Ensaio "Não Se Filma o Mesmo Quintal Duas Vezes".....	132
Figura 84	– Vídeo-Ensaio "Não Se Filma o Mesmo Quintal Duas Vezes".....	133
Figura 85	– Vídeo-Ensaio "Não Se Filma o Mesmo Quintal Duas Vezes".....	134
Figura 86	– Vídeo-Ensaio "Não Se Filma o Mesmo Quintal Duas Vezes".....	135
Figura 87	– Vídeo-Ensaio "Não Se Filma o Mesmo Quintal Duas Vezes".....	136
Figura 88	– Vídeo-Ensaio "Não Se Filma o Mesmo Quintal Duas Vezes".....	136
Figura 89	– Vídeo-Ensaio "Não Se Filma o Mesmo Quintal Duas Vezes".....	137
Figura 90	– "Temporada" (2018, dir. André Novais Oliveira).....	143
Figura 91	– "Temporada" (2018, dir. André Novais Oliveira).....	144
Figura 92	– "Temporada" (2018, dir. André Novais Oliveira).....	144
Figura 93	– "Temporada" (2018, dir. André Novais Oliveira).....	146
Figura 94	– "Temporada" (2018, dir. André Novais Oliveira).....	147
Figura 95	– "Que horas são aí?" (2001, dir. Tsai Ming-Liang).....	148
Figura 96	– "A Passarela se foi" (2002, dir. Tsai Ming-Liang).....	148
Figura 97	– "Temporada" (2018, dir. André Novais Oliveira).....	149
Figura 98	– "Temporada" (2018, dir. André Novais Oliveira).....	150
Figura 99	– "Temporada" (2018, dir. André Novais Oliveira).....	151

Figura 100 – "Temporada" (2018, dir. André Novais Oliveira).....	152
Figura 101 – Vídeo-Ensaio "A Cidade-Cinema de Juliana e Russão".....	153
Figura 102 – Vídeo-Ensaio "A Cidade-Cinema de Juliana e Russão".....	154
Figura 103 – Vídeo-Ensaio "A Cidade-Cinema de Juliana e Russão".....	155
Figura 104 – Vídeo-Ensaio "A Cidade-Cinema de Juliana e Russão".....	155
Figura 105 – Vídeo-Ensaio "A Cidade-Cinema de Juliana e Russão".....	156
Figura 106 – Vídeo-Ensaio "A Cidade-Cinema de Juliana e Russão".....	157
Figura 107 – Vídeo-Ensaio "A Cidade-Cinema de Juliana e Russão".....	157
Figura 108 – Vídeo-Ensaio "A Cidade-Cinema de Juliana e Russão".....	158
Figura 109 – Vídeo-Ensaio "A Cidade-Cinema de Juliana e Russão".....	159
Figura 110 – "Temporada" (2018, dir. André Novais Oliveira).....	160
Figura 111 – Como Era Verde o Nosso Vale (1941, dir. John Ford).....	161
Figura 112 – Nós Somos o Centro (2018, dir. Ana Pi).....	162
Figura 113 – Nós Somos o Centro (2018, dir. Ana Pi).....	163
Figura 114 – "Temporada" (2018, dir. André Novais Oliveira).....	164
Figura 115 – "Temporada" (2018, dir. André Novais Oliveira).....	166
Figura 116 – "Temporada" (2018, dir. André Novais Oliveira).....	167
Figura 117 – Andarilho (2007, dir. Cao Guimarães).....	171
Figura 118 – Vídeo-Ensaio "Caminhadas Coletivas".....	173
Figura 119 – Vídeo-Ensaio "Caminhadas Coletivas".....	175
Figura 120 – Vídeo-Ensaio "Caminhadas Coletivas".....	175
Figura 121 – Vídeo-Ensaio "Caminhadas Coletivas".....	177
Figura 122 – Print do site de "Labor In a Single Shot".....	178
Figura 123 – "Temporada" (2018, dir. André Novais Oliveira).....	179
Figura 124 – "Temporada" (2018, dir. André Novais Oliveira).....	183

Figura 125 – "Temporada" (2018, dir. André Novais Oliveira).....	183
Figura 126 – "Temporada" (2018, dir. André Novais Oliveira).....	184
Figura 127 – "Temporada" (2018, dir. André Novais Oliveira).....	187
Figura 128 – "Temporada" (2018, dir. André Novais Oliveira).....	187
Figura 129 – "Temporada" (2018, dir. André Novais Oliveira).....	188
Figura 130 – "Temporada" (2018, dir. André Novais Oliveira).....	189
Figura 131 – "Temporada" (2018, dir. André Novais Oliveira).....	191
Figura 132 – "Temporada" (2018, dir. André Novais Oliveira).....	193
Figura 133 – Vídeo-Ensaio "Coreopolítica dos Encontros".....	194
Figura 134 – Vídeo-Ensaio "Coreopolítica dos Encontros".....	194
Figura 135 – Vídeo-Ensaio "Coreopolítica dos Encontros".....	195
Figura 136 – Vídeo-Ensaio "Coreopolítica dos Encontros".....	196
Figura 137 – Vídeo-Ensaio "Coreopolítica dos Encontros".....	198
Figura 138 – Vídeo-Ensaio "Coreopolítica dos Encontros".....	199
Figura 139 – Imagem de "Rua Ataleia" usada em "Ela Volta na Quinta".....	205

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	15
1.1	Modo de fazer: vídeos-ensaios e conversas sobre os espaços.....	20
1.2	Percurso do texto: paisagem, casa e cidade.....	28
2	A PAISAGEM É UM MAPA	32
2.1	Contagem, paisagens conjuradas.....	32
2.2	Quadro e janela, operação do visível.....	46
2.3	Espaço, paisagem e narrativa.....	62
3	A CASA É UM ARQUIPÉLAGO.....	84
3.1	Casa habitada, casa encenada.....	84
3.2	Duração do cotidiano.....	103
3.3	Não se filma o mesmo quintal duas vezes.....	122
4	A CIDADE É UMA COREOGRAFIA.....	139
4.1	A cidade-cinema de Juliana e Russão.....	139
4.2	Caminhadas coletivas.....	159
4.3	Coreopolítica dos encontros.....	177
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	201
	REFERÊNCIAS.....	207
	APÊNDICE A – CONVERSA COM ANDRÉ NOVAIS OLIVEIRA (22	
	DE JANEIRO DE 2020).....	214
	APÊNDICE B – CONVERSA COM ANDRÉ NOVAIS OLIVEIRA (20	
	DE FEVEREIRO DE 2021A).....	228
	APÊNDICE C – CONVERSA COM ANDRÉ NOVAIS OLIVEIRA (03	
	DE JUNHO DE 2021B).....	240

1 INTRODUÇÃO

Como filmar a própria casa? A nossa pesquisa surgiu a partir desse questionamento. O ponto de partida se deu pela vontade de compreender como o ato de posicionar uma câmera dentro do espaço em que se habita transforma a nossa forma de percebê-lo. A questão faz parte da minha própria pesquisa estética como diretor, pois busquei investigar a casa de praia da minha família e a casa da minha avó como dispositivos de encenação. É esse o gesto de direção que me interessa buscar: filmar o que se conhece, filmar com o que se conhece.

Os trabalhos que desenvolvo com audiovisual estão sempre atravessados por uma relação espacial. Aos poucos me dei conta de que o que me interessava quando pensava esteticamente um filme era a relação estabelecida entre corpo e espaço. O curta-metragem *Lição de Esqui* (2013), dirigido por mim e por Leonardo Mouramateus, fala de dois amigos que preparam um plano fajuto para que um deles possa ser demitido e possa viajar para o Canadá. O filme se passa entre o bairro da Maraponga e a Praia de Iracema. Dois bairros muito distantes de Fortaleza tanto espacialmente quanto socialmente. Já *Biquini Paraíso* (2015), outro curta-metragem dirigido por mim, nasceu da vontade de filmar a praia de Águas Belas e a casa de praia da minha família. Casa e paisagem que habitam as minhas memórias de infância e adolescência. O espaço sempre esteve presente como uma questão central no meu pensamento de direção (Figura 1 e 2).



Figura 1 - "Lição de Esqui" (2013, dir. Samuel Brasileiro e Leonardo Mouramateus)



Figura 2 - "Biquini Paraíso" (2015, dir. Samuel Brasileiro)

Dentro dessa perspectiva, os filmes de André Novais Oliveira ampliam as possibilidades de se pensar a direção cinematográfica a partir de um olhar espacial para além da casa em diálogo com as paisagens, a cidade e as ruas de Contagem, cidade onde habita. A nossa dissertação se intitula *Não Se Filma O Mesmo Quintal Duas Vezes: Abordagens Espaciais nos Filmes de André Novais Oliveira*. Em seus filmes assistimos ao próprio diretor, aos pais, irmão e amigos interpretarem a si mesmos nos espaços em que habitam. Mas será que o espaço fora do filme é o mesmo espaço dentro do filme? Será que as presenças dos familiares são as mesmas de quando não estão enquadrados?

As abordagens espaciais são uma forma de conceituar o modo como os espaços cinematográficos são construídos em diálogo com as escolhas estéticas e narrativas de um filme. Para os filmes de Novais Oliveira, discutiremos a abordagem geopoética, conceito trabalhado por Antoine Gaudin (2015) em seu livro *L'Espace Cinematographique*, para pensar filmes em que o espaço existe para além das amarras dramáticas, propondo uma experiência estética própria. Na dissertação, analisamos o cinema de Novais Oliveira por essa perspectiva para entender como os filmes desenvolvem suas abordagens espaciais e tornam-se fenômenos espaciais em si mesmo. Decidimos por estudar o cinema de André Novais Oliveira pela forma como ele articula os espaços em seus filmes, partindo da sua vivência, de seus familiares e seus amigos. O recorte escolhido dentro de sua filmografia é composto pelos curtas-metragens *Fantasma* (2010), primeiro curta-metragem dirigido por ele na produtora Filmes de Plástico, *Domingo* (2011), *Pouco mais de um mês* (2013) e *Quintal* (2015) e pelos longas-metragens *Ela volta na quinta* (2014) e *Temporada* (2018). Filmes que compõem quase que a totalidade da filmografia de Novais Oliveira.

A divisão conceitual da dissertação partiu dos próprios filmes de André Novais Oliveira quando identificamos a paisagem, a casa e a cidade como elementos espaciais centrais para o desenvolvimento estético e dramático dos filmes. Cada filme, trazia os conceitos de

maneiras distintas. A aparente repetição temática e formal de Novais Oliveira se revelou um campo infinito de variações e diferenças. Além disso, cada um desses conceitos nos aproxima de pontos para se entender a direção cinematográfica. A paisagem nos aponta para a construção do olhar em relação ao espaço. A casa nos desafia a pensar os regimes de representação e os tempos das ações. A cidade nos convoca a observar a movimentação e as coreografias dos personagens em cena. Cada um dos conceitos, desdobra uma questão a partir dos filmes analisados.

Em um cinema tão intricado com a própria vivência do realizador, é possível dissociá-lo de sua própria vida? Apesar da dificuldade de separar a vivência, o processo e a realização, essa perspectiva de leitura de uma obra audiovisual pode reduzi-la às questões temáticas que limitariam as possibilidades de invenção no âmbito estético, narrativo e ficcional. Entender o espaço como parte da encenação do cotidiano no cinema se dá menos pelas questões temáticas, e mais por uma tentativa de olhar para o modo como a ficção e o real são tensionados na *mise en scène* a partir de outras maneiras de se posicionar os corpos nos espaços. O gesto também é forma.

O realizador paulista Lincoln Péricles publicou no catálogo da mostra *Periferia da Imagem*, realizada em 2018 na Caixa Cultural, um texto intitulado *Por um cinema pedreiro* onde ele escreve um *manifesto*, que propõe um cinema feito a partir de uma vivência que escapa das instituições, de olhar para o próprio espaço e construí-lo com as próprias mãos.

O pedreiro sabe como levantar uma casa, seu aprendizado vem do corpo inteiro, o que quer dizer que é da mente também, do intelecto. O pedreiro sabe em todos seus poros ser arquiteto e engenheiro, não como condição de uma classe opressora, mas como uma necessidade bruta de levantar um espaço, um lugar, uma coisa. (PÉRICLES, 2018, p. 28)

O texto a realização a partir da própria experiência e, principalmente, propõe uma invenção de modos de fazer. É olhar para casa, mas também para o quintal e para a vizinhança. Esse olhar busca desengessar o que seria o cinema de periferia e a visão da periferia que o cinema constrói. Olhar distanciado, de engenheiros – como evoca Péricles em seu texto.

Os filmes de André Novais Oliveira surgem em um período de movimentação no cinema brasileiro. O crítico e curador Cléber Eduardo em seu texto *Continuidade expandida e o novo cinema autoral (2000 – 2016)* destaca que um dos pontos desse período é a descentralização da produção do Eixo Rio-São Paulo.

O período posterior a 2005 também conheceu iniciativas interessantes de novas gerações de realizadores de outras unidades federativas, especialmente no Ceará (concentrados na produtora Alumbramento) e em Minas Gerais (concentrados em

torno das produtoras Teia e Filmes de Plástico (EDUARDO, 2018, p. 581)

É nesse contexto do cinema brasileiro que a produção de André Novais Oliveira se insere. Apesar do estado mineiro se encontrar no sudeste do país, o diretor não realiza seus filmes em Belo Horizonte, mas em Contagem – município localizado na região de metropolitana da capital mineira. Sócio da produtora Filmes de Plástico fundada em 2009, Novais Oliveira constrói o seu cinema em diálogo com os lugares que conhece e habita.

Formado em História pela PUC-Minas e em Cinema pela Escola Livre de Cinema, Novais Oliveira constrói um olhar estético para a sua própria casa e para as relações cotidianas de sua família e amigos, sem se distanciar da historicidade das situações. O seu primeiro curta-metragem *Uma Homenagem a Aluizio Netto* (2005) consistiu em um falso documentário em super-8 com uma narrativa que atravessava tanto o cinema como a história. No filme, um grupo comunista trocava as cartelas originais de um filme para colocar dizeres marxistas (Figura 3). Em entrevista ao site Cine Festival, ele diz que:

Eu lembro que, nessa mesma época, antes de eu começar a fazer História, fiz uma oficina com o Carlos Augusto Calil, no Instituto Moireira Salles de BH, que acho que nem existe mais. Era sobre as primeiras décadas do cinema brasileiro. Achei muito interessante, quis estudar mais, e a partir disso que veio essa história do Aluizio Netto, de brincar com as primeiras décadas do cinema. Disso que surgiu a ideia do curta, que é misturar realidade e ficção e fazer uma brincadeira com o Cataguazes, com o Humberto Mauro, com o Mário Peixoto, etc. (NOVAIS OLIVEIRA, 2014)



Figura 3 - "Uma Homenagem à Aluizio Netto" (2005, dir. André Novais Oliveira)

Apesar do gesto de construção cênica não se aproximar diretamente do que será consolidado em seus outros filmes, nota-se em sua fala a necessidade de “misturar realidade e ficção”. Pelo recorte da pesquisa em lidar com o entrelaçamento entre os espaços vividos e os espaços encenados, o curta-metragem *Uma Homenagem a Aluizio Netto* não se encontra no nosso *corpus* de análise. A decisão de trazê-lo nesse foi para acentuar a produção de Novais

Oliveira antes de dirigir *Fantasma*, filme que irá trazer as marcas de encenação e de abordagens espaciais desenvolvidos por ele ao longo dos filmes que dirigiu.

Os estudos da ficção do cotidiano na obra do realizador não é uma novidade dentro da academia. A pesquisadora Juliana Serfaty, em seu artigo *As bordas povoam e repovoam as terras de delírio em Filme de aborto e Quintal* (2018), discute as relações entre território e ficção, a partir do longa-metragem dirigido por Lincoln Péricles e do curta-metragem de André Novais Oliveira, para romper um olhar determinista do que seria a imagem da periferia no cinema. Ela finaliza o texto levantando algumas questões sobre o filme de Novais Oliveira, que constrói a narrativa em sua própria casa com seus pais interpretando a si mesmos, mas que aos poucos esse cotidiano passa a ser atravessado por acontecimentos fantásticos – como um portal interdimensional no meio do quintal.

Já no filme *Quintal*, André Novais filma uma rotina familiar no que há de mais simplório e minimalista, habitando o tempo do filme com os gestos de um casal no meio da tarde. O portal, quando surge como uma força disruptiva, se eximindo de um valor simbólico, expõe uma hipótese: E, se existisse um portal no quintal de uma casa no subúrbio de Contagem? O que aconteceria? Não se pretende com o filme encerrar tal questão, mas suscitá-la. Ampliar os possíveis de um território. Rearranjar e fazer o que ainda não se havia vislumbrado, repovoar com novos possíveis este bairro. (SERFATY, 2018, p. 499)

Em seu já citado artigo, Cléber Eduardo também destaca o método de André Novais Oliveira em trabalhar na fronteira entre o real e a ficção.

Já a vertente do controle de André Novais Oliveira em *Ela volta na quinta*, sua estreia em longa, é ainda de outra natureza e intenção estética, com escolhas empenhadas em apagar as marcas dos artificios e com o efeito da espontaneidade como pressuposto primeiro, ainda que o processo para se chegar a ele esteja distante de ser baseado na observação da vida em curso em seu entorno. *Ela volta na quinta* tem o próprio diretor mineiro, de Contagem, como ator e personagem, assim como sua família como família de seu personagem. A casa dos pais é a casa dos pais, a namorada do filme é a mesma da vida fora da ficção, mas a ficção se impõe. (EDUARDO, 2018, p. 592)

Todos os trabalhos analisados levantam questionamentos sobre as possibilidades de encenação do cotidiano e de como o cinema e a vida aproximam-se e se diferenciam. Seria possível fazer essa análise apenas pelos filmes? Como os espaços habitados se traduzem em espaços cinematográficos? Esse movimento diante dos espaços é um posicionamento ético diante da imagem e dos processos. As questões levantadas mostraram-se um desafio para a pesquisa que nos instigaram a buscar métodos de análise para os estudos das abordagens espaciais de Novais Oliveira. Assim, como a realidade, é impossível abarcar a experiência completa de direção.

1.2 Modo de fazer: vídeos-ensaios e conversas sobre os espaços

Antes de pesquisador, eu sou diretor de cinema. Porém, devo admitir que a cada ano que passa essas fronteiras se misturam. Com isso, pensar a metodologia dessa dissertação também necessitou um processo criativo de investigação acerca dos modos de aproximação e análise dos filmes de Novais Oliveira. A proposta partiu de entender a importância da análise fílmica para melhor compreensão das estratégias de encenação de cada filme. Os estudos dos planos e das cenas nos permitiam um acesso detalhado dos ritmos, viradas narrativas, enquadramentos e desenhos sonoros. Fragmentar um filme para analisar as suas partes foi essencial para sistematizarmos as descrições formais de cada cena e para melhor visualização da decupagem. “Analisar um filme ou um fragmento é (...) decompô-lo em seus elementos constitutivos. É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem ‘a olho nu’, pois se é tomado pela totalidade”. (GOLIOT-LÉTÉ, VANOYE, 1994, p. 16).

Ainda assim, entendemos que essa experimentação com a análise fílmica poderia possuir entrelaçamentos mais fortes com a prática cinematográfica. A compreensão da análise fílmica como uma experimentação é o posicionamento que a pesquisadora Nicole Brenez terá em relação aos processos analíticos de uma obra audiovisual.

Mas o que é interessante perguntar é: como um filme respira? Como é que ele está vivo? Para mim, temos sempre que inventar uma análise *ad hoc* para cada filme. Se levamos a sério a análise formalista, cada filme ou cada corpus de trabalho requer uma análise singular. Isso foi sempre uma intuição, mas, progressivamente, descobri que a mais bela realização de tal princípio está em – bem, sempre ele, mas... – Walter Benjamin. Quando ele analisa, por exemplo, a obra de Baudelaire, tudo é invenção. Ele toma um texto e, em seguida, submete-o a múltiplas perguntas – filosóficas, sociológicas, iconográficas etc. Não é que você pode ler Benjamin e, em seguida, aplicá-lo, é claro que não, mas eu diria que esse é um modelo estrutural. Você não pode reproduzi-lo, mas pode reproduzir o princípio: cada filme é um laboratório, se você quiser ser fiel a ele (BRENEZ, 2014, *online*¹).

Pelo interesse em investigar a direção cinematográfica, decidimos pensar uma metodologia que transformasse os filmes de Novais Oliveira em um laboratório. Com isso, as análises fílmicas foram realizadas a partir da criação de vídeos-ensaios com as cenas dos filmes do *corpus* de estudo, possibilitando a percepção das semelhanças, diferenças e repetições na construção do espaço cinematográfico. Realizamos nove vídeos-ensaios: *Contagem, paisagens conjuradas; Quadro e janela, operação do visível; Espaço, paisagem e narrativa; Casa Habitada, Casa Encenada; Duração do Cotidiano; Não se filma o mesmo quintal duas vezes;*

¹ Nicole Brenez em entrevista para a Revista Cinética. Link para acesso à entrevista completa: <http://revistacinetica.com.br/home/entrevista-com-nicole-brenez/> (acessado em 26 de junho de 2021)

A Cidade-Cinema de Juliana e Russão; Caminhadas Coletivas; Coreopolítica dos Encontros. Os vídeos-ensaios que produzimos foram uma forma de pensar os filmes como uma teoria em ação.

Os vídeos-ensaios realizados para a pesquisa partem de um gesto de montar as cenas analisadas em paralelo para que possam ser assistidas simultaneamente, revelando, em sua forma e movimento, elementos que nos ajudem no estudo das abordagens espaciais. A forma fílmica escolhida tem como referência a série de vídeos-ensaios e instalações *Paralell I-IV*, de Harun Farocki, que consiste em colocar duas imagens em paralelo para discutir a evolução das imagens computadorizadas no mundo contemporâneo (Figura 4). Farocki (*online, tradução nossa*) explica que:

O ciclo de quatro partes *Parallel* lida com a imagem do gênero da animação computadorizada. Animações computadorizadas estão se tornando o modelo geral, sobrepondo-se ao filme. Nos filmes, há o vento que sopra e o vento produzido pela máquina de vento. Imagens de computador não possuem dois tipos de vento.²



Figura 4 - “Parallel I-IV” (2014, dir. Harun Farocki)

Interessa-nos pensar a metodologia a partir de Harun Farocki por ele ser um artista, que também tem refletido sobre a sua própria obra. Farocki também estabelece em seus trabalhos um jogo de montagem no qual ele coloca imagens de diferentes meios em paralelo como um dispositivo de análise que parte da própria matéria audiovisual. Esse gesto também poderá ser encontrado em seu filme *In Comparison* (2009), no qual ele compara diferentes processos de produção de tijolos ao redor do mundo, e na instalação *O Sol Sem Sombra* (2010),

² Do original: The four-part cycle *Parallel* deals with the image genre of computer animation. Computer animations are currently becoming a general model, surpassing film. In films, there is the wind that blows and the wind that is produced by a wind machine. Computer images do not have two kinds of wind. Acesso ao texto completo: <https://www.harunfarocki.de/installations/2010s/2012/parallel.html> (Acesso no dia 30 de setembro de 2020)

na qual ele compara as imagens produzidas pelo exército americano para preparar os soldados para a guerra com as imagens produzidas para a reintegração social dos militares (Figura 5 e 6).



Figura 5 - "In Comparison" (2009, dir. Harun Farocki)



Figura 6 - "O Sol Sem Sombra" (2010, dir. Harun Farocki)

A construção dos paralelos no trabalho do Farocki dialoga com suas apostas de análise nas quais apresenta, em sua maioria, imagens institucionais, mas que ao colocá-las uma do lado da outro, desdobra-as em uma infinidade de sentidos. A complexidade dos regimes de visibilidade contemporâneo são expostos por Farocki, que também nos convida a olhar para aquelas imagens e tirar nossas próprias conclusões. Os paralelos apresentam para Farocki uma liberdade artística de criação. Ao comentar sobre a experiência de trabalho com Antje Ehmman para uma exposição da Fundação Generali, em Viena, ele diz que:

Durante os anos anteriores, Antje havia trabalhado numa exposição sobre o fenômeno do encolhimento das cidades. Ela assistiu a centenas, talvez milhares de filmes que

lidavam com a decadência urbana ou eram encenados contra o pano de fundo de cidades em ruínas. Ela fez uma projeção dupla na qual, na imagem da esquerda podia-se ver pessoas – indivíduos, casais, grupos, às vezes humanoides ou animais, retirados de todos os tipos de filmes com diversos níveis de produção - movendo-se da direita para a esquerda, na imagem da direita, podia se ver indivíduos, casais, grupos e o mesmo humanoíde movendo-se da esquerda para a direita. Eu estava chocado com a força com que o efeito analítico era atingido numa montagem, conforme a temática e a direção do movimento. Percebi que sempre quis fazer montagens simples como essas e que evitei fazê-las porque produzia para a televisão (FAROCKI, 2010, p. 89-90).

Georges Didi-Huberman em seu texto *Devolver uma imagem* investiga as aproximações e diferenças entre os filmes-ensaios realizados por Jean-Luc Godard e Harun Farocki. Para ele, a grande diferença estaria no modo com que ambos articulam as imagens e sons. Em Farocki, seria perceptível um gesto de devolução das imagens ao mundo. “Seu gesto político não de se apropriar, mas de devolver pontos de vista, modo dialético de operar não apenas ‘derivante’, se se pode dizer assim” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 208). Para o autor, o que aproximaria os dois diretores seria a “noção do filme como teoria em ato” (ibidem, p. 219).

A proposição de devolver as imagens também foi pensada na forma como as imagens e sons dos filmes de Novais Oliveira foram editadas, pois decidimos por não intervir com textos analíticos e nem remontar internamente as cenas. A proposta dos vídeos-ensaios partiu de colocar as imagens uma ao lado da outra para que pudéssemos perceber relações, detalhes e ritmos que não perceberíamos com as imagens isoladas. O vídeo-ensaio não é o fim, mas é o caminho.

Os vídeos-ensaios desta dissertação não foram a minha primeira experiência com o uso de imagens em paralelo. Em 2018, fui convidado pela Revista Sobrecinema para criar um vídeo-ensaio para o dossiê *Cinema e Estado de Exceção*³. Decidi fazer um filme sobre as remoções que estavam acontecendo no bairro do Serviluz. O filme se estruturou a partir dos paralelos entre o depoimento do morador e artista visual Bruno Spote acerca da vivência e processos de resistência no bairro com a maquete virtual do projeto Aldeia da Praia, da Prefeitura Municipal de Fortaleza. Com este trabalho, podemos ver na prática que o uso dos paralelos possibilitava uma construção de um sentido que não surgia da síntese das imagens, mas de uma síntese em suspensão (Figura 7).

³ Link para acesso ao dossiê da Revista Sobrecinema: <https://www.revistasobrecinema.com/cinema-e-estado-de-excecao>



Figura 7 - "Vertical" (2018, dir. Samuel Brasileiro)

Os trabalhos ensaísticos realizados por Catherine Grant, Adrian Martin e Cristina Álvarez López foram fundamentais para observarmos como os vídeos-ensaios podem ser pensados também como ferramenta analítica do cinema. Grant propõe pensar o vídeo-ensaio como ferramenta de análise para os estudos de cinema. Para isso, ela dirá que o vídeo-ensaio é uma formal material de pensamento (*material thinking*) e uma forma de pesquisa performativa.

O formato de vídeo-ensaio pode inspirar um trabalho convincente não só porque, com suas possibilidades de citação audiovisual direta, pode melhorar os tipos de pesquisa explicativa que sempre foram realizados em filmes, mas também precisamente por causa de seu potencial para abordagens críticas mais "poéticas", criativas e performativas para a pesquisa de imagens em movimento (GRANT, 2014, p. 49, *tradução nossa*)⁴.

O pensamento material estaria ligado aos meios onde os vídeos-ensaios são produzidos. Grant reflete sobre o seu primeiro ensaio audiovisual feito no programa *iMovie* em comparação a um trabalho posterior desenvolvido a partir da plataforma de vídeos *Vine*. Para ela, entender como essas tecnologias operam e que possibilidades de análise proporcionam é um desafio para se pensar o vídeo-ensaio aliado ao campo teórico (Figura 8). "O uso deste software de edição não-linear também criou a sensação de "tocar o objeto fílmico" (Grant 2012a), pelo menos virtualmente, como um artefato digital, ou digitalizado, acessado através de uma interface gráfica de usuário" (ibidem, p. 52, *tradução nossa*)⁵.

⁴ Do original: "...the video essay format can inspire compelling work not only because, with its possibilities for direct audiovisual quotation, it can enhance the kinds of explanatory research that have always been carried out on films, but also precisely because of its potential for more "poetic", creative and performative critical approaches to moving image research..).

⁵ Do original: "Using this non-linear editing software also created the sensation of "touching the film object" (Grant 2012a), at least virtually, as a digital, or digitized, artefact accessed through a graphical user interface".



Figura 8 - "Los olvidados / Lazaro" (2016, Catherine Grant)

O pensamento performático do vídeo-ensaio pode ser pensado a partir dessa provocação de “tocar o objetivo fílmico” trazida por Grant, pois aposta em um deslocamento da experiência digital para uma aproximação com a edição em película. Porém, mais do que uma nostalgia de tempos anteriores, o deslocamento aqui está na própria articulação do pensamento acerca da análise fílmica. Para Grant (2016)⁶, é central se perguntar o que acontece com uma pesquisa quando o audiovisual deixa de ser uma forma de ilustração, mas passa a ser o método em si. “De fato, e se a produção criativa de material audiovisual constituir centralmente a pesquisa na *audiovisualidade*?” (ibidem, *grifo nosso*). Em diálogo com pesquisadores como Brad Haseman e J.L. Austin, Grant (2016) dirá que é possível pensar uma pesquisa a partir do caráter *performático* para irmos além do *quantitativo* e *qualitativo*.

Eu estava especialmente interessada em encontrar produções que não tentassem 'traduzir' nenhuma pesquisa escrita anteriormente, mas que, em vez disso, explorassem e trabalhassem por meio de suas pesquisas relacionadas novamente – tanto audiovisual quanto 'ensaisticamente'. Estes dois advérbios, tanto para mim como para os fundadores da seção de ensaios audiovisuais da NECSUS, Cristina Álvarez López e Adrian Martin, descrevem juntos abordagens que são muitas vezes "surpreendentes, inventivas e quebradoras de fronteiras", cujas formas podem ser encontradas tentativamente, experimentalmente, na primeira pessoa, "dentro do próprio processo de edição", e muitas vezes envolvem (re)misturar seu "material de forma a combinar arte e pesquisa" (GRANT, 2016, *online, tradução nossa*).⁷

⁶ Esta discussão foi levantada no artigo “The audiovisual essay as performative research”, publicado na revista virtual NECSUS.

Link para acesso: <https://necsus-ejms.org/the-audiovisual-essay-as-performative-research/> (acessado no dia 18 de junho de 2021).

⁷ Do original: “I was especially keen to find productions that did not try to ‘translate’ any earlier, written research, but instead explored and worked through their related research enquiries anew – audiovisually as well as ‘essayistically’. These two adverbs, for me as for the founders of the audiovisual essay section at NECSUS, Cristina Álvarez López and Adrian Martin, together describe approaches which are often ‘surprising, inventive, and boundary-breaking’, whose forms may be arrived at tentatively, experimentally, in the first-person, ‘within the editing process itself’, and often involve (re)mixing their ‘material in ways that combine art and research’.”

Adrian Martin e Cristina Álvarez López foram duas importantes referências para experimentarmos com o vídeo-ensaio, mas também para constituir um pensamento crítico acerca do que estávamos produzindo. Na série de vídeos-ensaios *Thinking Machine* publicado na revista virtual *FilmKrant*⁸, Martin e López analisam *audiovisualmente* as diferenças e complexidades da *mise en scène* de diversos filmes. A experimentação é percebida em cada um dos vídeos que são estruturados de maneiras singulares. Um exemplo importante para o desenvolvimento da nossa metodologia é o vídeo-ensaio *The Thinking Machine #42 – The Other Side of the Street*, que analisa uma cena em que o personagem de Frank Sinatra atravessa uma rua no filme *O Homem do Braço de Ouro* (1955), dirigido por Otto Preminger⁹ (Figura 9).



Figura 9 - "*The Thinking Machine #42 – The Other Side of the Street*" (2020, Cristina Álvarez López e Adrian Martin)

Neste vídeo-ensaio, os pesquisadores utilizam de procedimentos de repetição das imagens, de comparação com outras cenas do próprio filme e construção de paralelismos na tentativa de analisar a coreografia da caminhada de Frank Sinatra no filme e o que ela revelaria sobre o próprio estado do personagem, mas também sobre a movimentação dos personagens no cinema clássico.

⁸ Link para acessos dos vídeos-ensaios: <https://filmkrant.nl/author/christina-alvarez-lopez-en-adrian-martin/> (acessado no dia 18 de junho de 2021)

⁹ Link para acessar o vídeo-ensaio *The Thinking Machine #42 – The Other Side of the Street*: <https://filmkrant.nl/video/the-thinking-machine-42-english/?fbclid=IwAR3xGNslOsBacN0dWJKh9jRS1Rmt-kbDlJaTZDZZ9gOpT8EhfGnRi16DZUA> (acessado no dia 18 de junho de 2021)

No artigo *Analyse and Invent: A Reflection on Making Audiovisual Essays*¹⁰, publicado na revista virtual *Frames Cinema Journal*¹¹, López e Martin refletem sobre a própria produção de vídeos-ensaios. Para eles, os vídeo-ensaios continuam uma forma híbrida entre a arte e a academia (*scholarship*). É uma forma que existe neste “estranho inter-espço” (LÓPEZ, MARTIN, *online*). “Em nossos experimentos, tentamos constantemente mudar nosso *dispositivo* de trabalho para novas formas, ao longo do já famoso *continuum* entre criativo/poético e explicativo/pedagógico” (ibidem). Para eles, quando se está montando um vídeo-ensaio, além das análises realizadas, também se constrói novos sentidos, que constituem o que denominam de “cena imaginária (ibidem). López e Martin (2014, *online*)¹² apontam que é possível pensar os vídeos-ensaios a partir de duas tendências. A primeira seria de caráter pedagógico (*pedagogical demonstration*) e a outra seria a artística. Para eles, apesar das diferenças de cada tendência, elas possuem pontos de intersecção.

Onde essas duas formas de ensaio audiovisual se encontram é no material que elas mesmas utilizam para se compor: trechos ou extratos (às vezes fatias muito pequenas) de obras audiovisuais pré-existentes. Reunir essas peças para formar uma nova obra, pedagógica ou poética, será sempre uma questão de montagem. A montagem considerada como uma atividade ou prática carregada vai muito além, é claro, da mera montagem mecânica ou da simples junção de ponta a ponta. A montagem, como todos nós sabemos (pelo menos em teoria!), faz sentido, forja conexões, cria justaposições (ibidem, *tradução nossa*¹³).

Com os vídeos-ensaios que realizamos também estamos constituindo cenas imaginárias no momento em que aproximamos momentos diferentes dos filmes, suprimimos o som de uma cena específica ou construímos paralelos de repetições de gestos e espaços. Os vídeos-ensaios foram estruturados e montados de forma que se valoriza as relações de encenação e as abordagens espaciais de cada filme. Não utilizamos textos juntos das imagens, mas nos demos a liberdade de sobrepor os sons de determinadas cenas para a construção de

¹⁰ O artigo em questão não identifica o ano da publicação do texto. Desse modo, identificaremos a referência como (online). Link para acesso ao artigo completo: <https://framescinemajournal.com/article/analyse-and-invent-a-reflection-on-making-audiovisual-essays/> (acessado no dia 18 de junho de 2021)

¹¹ Em 2012, a *Frames Cinema Journal* lançou um dossiê acerca dos vídeos-ensaios como ferramenta de análise fílmica. O dossiê foi editado por Catherine Grant. Link para acesso do dossiê: <https://framescinemajournal.com/?issue=issue1> (acesso no dia 18 de junho de 2021)

¹² Link para acesso do texto: <https://reframe.sussex.ac.uk/audiovisualexamples/frankfurt-papers/cristina-alvarez-lopez-adrian-martin/> (acessado no dia 19 de junho de 2021)

¹³ Do original: “Where both these forms of the audiovisual essay meet is in the material they use to compose themselves: excerpts or extracts (sometimes very small slices) from pre-existing audiovisual works. Putting those pieces together to form a new work, pedagogical or poetic, is always going to be a matter of montage. Montage considered as a charged activity or practice goes well beyond, of course, mere, mechanical editing or simple joining end-to-end. Montage, as we all know (at least in theory!), makes meaning, forges connections, creates juxtapositions”.

uma dramaturgia visual e sonora para determinados paralelos. Phillipe Dubois pensa o vídeo como uma forma que pensa, pois associa-o a um modo de pensamento das imagens (2004, p. 114). “O vídeo não é um objeto, ele é um estado. Um estado da imagem. Uma forma que pensa. O vídeo pensa o que as imagens (todas e quaisquer) são, fazem ou criam” (ibidem, p. 116). Com nossos vídeos-ensaios não temos o objetivo de interpretar as imagens, mas associá-las e analisar os filmes a partir daquilo que nos é revelado.

Durante o processo de pesquisa, percebemos que apenas os vídeos-ensaios não seriam capazes de dar conta da compreensão das abordagens espaciais. Pois, para pensarmos o espaço cinematográfica era preciso analisar o filme, mas também entender os espaços filmados. Com o objetivo de suprir essa necessidade, decidimos realizar uma série de entrevistas com André Novais Oliveira para que ele pudesse apresentar a sua visão sobre os espaços que filma, falar sobre os processos dos filmes e sobre como ele enxerga o próprio gesto de direção. As entrevistas foram organizadas junto do processo de escrita da dissertação, acompanhando o desenvolvimento da pesquisa e as descobertas a partir dos vídeos-ensaios. Produzimos três entrevistas entre janeiro de 2020 e junho 2021. Com as entrevistas não desejamos buscar por interpretações ou verdades sobre os filmes, mas complexificar as análises acerca do espaço habitado e encenado por Novais Oliveira. As entrevistas foram relatos do espaço de Contagem, possibilitando uma visualização melhor da organização geográfica da cidade e arquitetural da casa.

1.3 Percurso do texto: paisagem, casa e cidade

Sob o efeito das abordagens espaciais, dividimos a dissertação em três pontos para que as cenas analisadas fossem organizadas a partir das aproximações pela forma como constroem a paisagem, a casa e a cidade. Cada um dos capítulos se estrutura pela aproximação do conceito e de um grupo de filmes de Novais Oliveira. Essa estruturação possibilita que se desdobre as questões conceituais e analíticas em diálogo para se compreender como o espaço cinematógrafo desenvolve um pensamento de direção.

O primeiro capítulo se chama *A paisagem é um mapa*. Nele são analisadas cenas que possuem a paisagem como elemento central encenação. A paisagem toma toda a imagem, é contemplada pelos personagens ou recortada pelas janelas das casas e carros. Partimos da proposição de abordar todos os filmes do *corpus* para que o leitor pudesse se ambientar na filmografia de Novais Oliveira no início da dissertação e também na relação que estabelece com os espaços filmados.

O leitor será convidado a primeiro a contemplar Contagem antes de caminhar por

suas ruas ou entrar na casa de Novais Oliveira. O capítulo se propõe a estudar a paisagem a partir de autores como Nelson Brissac Peixoto, que no livro *Paisagens Urbanas* (2004) discute o espaço urbano a partir da arte contemporânea, ampliando o conceito de paisagem para além da geografia; Irene Depetris Chauvin, que em seu recente livro *Geografias Afectivas: Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)* (2019), estuda o cinema latino-americano a partir de um olhar para o modo como se entrelaça a geografia e o afeto para pensar os diferentes espaços no cinema contemporâneo. Também compreendemos a origem do conceito de paisagem com a pesquisadora Ângela Prysthon (2018) e Martin Lefebvre (2006), que aproximam os estudos da pintura do cinema na tentativa de compreensão da especificidade do termo para o audiovisual.

A paisagem nos abre para outros conceitos como o quadro, o olhar e o espaço. Para isso, colocamos em diálogos autores como bell hooks (2018), que discute a relação entre olhar e poder na representação das mulheres negras no cinema, Jacques Aumont (2014) que discute o quadro por uma visão tripartida desde a noção de moldura até o olhar e Jean-Louis Comolli (2015), que ao fazer uma crítica ao regime de visibilidade do mundo contemporâneo, abre uma discussão crítica sobre a relação entre corpo e quadro no cinema. O capítulo se encerra com uma conceituação sobre o espaço a partir da leitura de Michel de Certeau (2014), que irá diferenciar o lugar e o espaço a partir do que ele denomina de práticas espaciais. Por fim, discutimos o espaço cinematográfico e suas especificidades a partir de Antoine Gaudin.

O segundo capítulo se chama *A casa é um arquipélago* e se concentra nos filmes dirigidos por Novais Oliveira que são filmados na casa em que vive com seus pais. As análises serão focadas em *Ela Volta na Quinta* e *Quintal*. Elas partem da perspectiva de se entender como o espaço cinematográfico se transforma quando se filma um lugar que se habita.

Para isso, os conceitos de *habitar* e *encenar* se tornam fundamentais para os estudos realizados sobre os filmes. Para entendermos o habitar, dialogamos com autores que analisam os espaços da casa a partir de diferentes perspectivas seja pelo cinema, pela fenomenologia ou pela arquitetura. Para isso, partimos da pesquisa de doutorado realizada por Érico Araújo Lima (2019) na qual investiga as relações de vizinhança no cinema brasileiro contemporâneo e como os filmes constituiriam “práticas moradoras” tanto em seus processos como na sua encenação (LIMA, 2019, p. 20). Pensar a casa também é entendê-la como espaço poético. Por isso, abrimos um diálogo com Gaston Bachelard, que investiga as formas de habitar a partir de textos poéticos. Assim, ele entende o fenômeno do habitar como um fenômeno poético sem a necessidade de se estar presente no espaço para experimentá-lo (BACHELARD, 1998, p. 62). A casa também pode ser vista como ritmo pelos seus movimentos internos e pela disposição

das janelas como nos lembra o arquiteto Benoît Gotez, que pensará o que seria uma teoria das casas. Para ele, é preciso pensar a casa também como um espaço de pensamento (GOETZ, 2011, p. 106). Para nós, o pensamento da casa é o pensamento da encenação.

Entendemos que não exista apenas uma forma de abordar a casa e nem uma forma de se entender a encenação. Por isso, decidimos pensar a casa como um arquipélago, em diálogo com o pensador martinicano Édouard Glissant (2005, p. 54). O pensamento *arquipélago* rompe com a lógica da unidade e do universal, que para Glissant constituiria um pensamento *continente*. Entender essas diferenças está na forma como a duração modifica nossa relação espacial e como o cotidiano se constrói dentro do espaço da casa. O segundo capítulo concentra-se em analisar o espaço interno da casa e como o gesto de enquadrar constrói um cotidiano próprio do cinema. Como o gesto de cozinhar se torna cinema? O que significa filmar um quintal? É possível filmar o mesmo quintal duas vezes?

O nosso terceiro e último capítulo se chama *A cidade é uma coreografia*. Nele nos concentraremos na análise do longa-metragem *Temporada* e no modo como a cidade é trabalhada no filme a partir das caminhadas e coreografias dos personagens. Os estudos entre cinema e cidade são apresentados no capítulo a partir de autores como Jean-Louis Comolli (2015), que analisará diferentes cidades que existem no cinema, Cecília Antakly Mello (2013), que pesquisa cidade e cinema contemporâneo, e Richard Koeck (2013), que escreveu acerca da aproximação entre cidade, arquitetura e cinema a partir da perspectiva da montagem.

Por entendermos que a cidade em *Temporada* é construída a partir das caminhadas dos personagens, partimos do texto *Corepolítica e Corepolícia*, de André Lepecki (2012), em que propõe uma aproximação entre os conceitos de política e polícia, para Jacques Rancière, com o ato de coreografar como forma de se entender como os corpos são policiados no cotidiano das cidades e como a arte pode apresentar formas de rompimento para a ocupação das ruas. A aproximação entre o conceito de caminhada, trabalhado por Irene Depetris Chauvin (2019), compreende o aspecto político da movimentação dos corpos na cidade. Essa perspectiva política também é trabalhada na reflexão sobre o desenvolvimento do espaço urbano a partir de autores como Muniz Sodré (1998), que fará uma crítica ao pensamento colonial que opera no desenvolvimento urbano brasileiro, e Henri Lefebvre (2001), pela sua discussão acerca do direito à cidade. Com isso, desejamos analisar a abordagem espacial de Novais Oliveira em *Temporada* a partir de seu caráter coreográfico.

Nossa pesquisa, busca discutir sobre a importância do espaço no estudo do cinema de André Novais Oliveira e como cada filme propõe em si abordagens espaciais singulares, que se tornam visíveis quando aproximamos as cenas e as organizamos no vídeo-ensaios para a

construção de comparações. Esperamos que com as análises destas práticas cinematográficas consigamos abrir novas fissuras e constituirmos outros chãos para desenvolvermos métodos tanto de pesquisa quanto de realização audiovisual.

2 A PAISAGEM É UM MAPA

2.1 Contagem, paisagens conjuradas

“Quando enfim
 fechássemos o mapa
 o mundo se dobraria sobre si mesmo
 e ao meio-dia
 recostado sobre a meia-noite
 iluminaria os lugares
 mais secretos”
 (Ana Martins Marques)

Para iniciar nossa trajetória, a paisagem torna-se um conceito central de análise devido a sua dimensão de organização e distanciamento dos elementos espaciais em um enquadramento. Neste primeiro capítulo lançamos a seguinte pergunta: Como André Novais Oliveira articula as paisagens urbanas em seus filmes? Essa compreensão parte da paisagem como um conceito estético. Anne Cauquelin em seu livro *A Invenção da Paisagem* propõe essa discussão na ótica da pintura para compreendermos como a paisagem só existe dentro do próprio quadro.

Desse modo, a natureza só podia ser percebida por meio de seu quadro; a perspectiva, apesar de artificial, tornava-se um dado de natureza, e as paisagens em sua diversidade pareciam uma justa e poética representação do mundo (CAUQUELIN, 2007, p. 8).

Segundo Martin Lefebvre (2006, p. xiii, *tradução nossa*), a paisagem ganha autonomia na pintura ocidental entre os séculos XVI e XVII com pintores como El Greco, Jan Joseph van Goyen e Claude Lorrain após “séculos de uso da natureza como pano de fundo para pinturas¹⁴”. Nelson Brissac Peixoto (2003, p. 11) em seu livro *Paisagens Urbanas* aproxima o estabelecimento do conceito de paisagem com o desenvolvimento de técnicas artísticas, mas pontua que a “pintura de paisagens instaura uma nova maneira de ver o mundo”. A perspectiva é uma forma simbólica (CAUQUELIN, 2007, p. 38) de se codificar o mundo e a “a paisagem adquiriria a consistência de uma realidade para além do quadro, de uma realidade completamente autônoma, ao passo que, de início, era apenas uma parte, um ornamento da pintura” (ibidem, p. 37).

A paisagem é um recorte do espaço e do tempo de uma cidade seja ela construída na pintura ou no cinema. A pesquisadora Carminda Mendes André (2019, p.161) ao citar os escritos de Nelson Brissac Peixoto para discutir a relação entre arte e cidade diz que é preciso

¹⁴ Trecho original: “These works were produced after centuries of using nature as a backdrop to paintings”.

silenciar os desejos e pensamentos para sentir a presença da paisagem. “Não é preciso ter experiência ou opiniões sobre a paisagem. Ela existe sem associações ou sínteses. É preciso emudecer o espírito para que possa a aparecer a paisagem” (PEIXOTO, 2007, p. 443 *apud* ANDRÉ, 2019, p. 161).

Para Cauquelin (2007, p. 39), a paisagem é uma substância que atravessa os tempos na eternidade da natureza. Para ela há dois caminhos na relação com a paisagem “de um lado, restituir a paisagem à natureza como única forma de torná-la visível (...); de outro lado desdobrá-la em direção ao inalterável da natureza, apagando então a ideia de sua possível construção” (ibidem, p. 40).

Estaria a paisagem no cinema de André Novais Oliveira distante dessa relação? Para este primeiro tópico, analisaremos apenas as paisagens de Contagem que se encontram nas cenas iniciais de *Ela Volta na Quinta* (2014) e *Quintal* (2015). A cidade é transformada em paisagem em outros trabalhos do diretor. Contagem, que se tornou município em 1911, foi um importante polo industrial mineiro na década de 60 e 70. Segundo a pesquisadora Katia Maria Belisário (2014, p. 98) em 1941 foi implantada a Cidade Industrial entre Contagem e Belo Horizonte. “A industrialização trouxe novas edificações, asfalto e destruição das casas coloniais e tudo que remetia ao passado. Grandes transformações na vida das pessoas, nos hábitos e nas tradições”. Contagem hoje é o terceiro município mais populoso de Minas Gerais, ficando atrás apenas de Belo Horizonte e Uberlândia (ibidem, p. 99).¹⁵

A relação com o território pode ser percebida em outros trabalhos da Filmes de Plástico - produtora da qual Novais Oliveira é sócio. Fundada em 2009, por André Novais Oliveira, Gabriel Martins, Maurílio Martins e Thiago Macêdo Correia, já lançaram três longas-metragens e quinze curtas-metragens¹⁶. André Novais Oliveira, Gabriel Martins e Maurílio Martins são de Contagem, mas moravam em bairros diferentes da cidade. Novais Oliveira morou no bairro Amazonas, Gabriel Martins morou no bairro Milanez e Maurílio Martins no bairro Laguna.

Para além do cotidiano, a cidade já foi palco para tramas de cinema gênero como no curta-metragem *Contagem* (2010, dir. Gabriel Martins e Maurílio Martins) e do longa-metragem *No Coração do Mundo* (2019, dir. Gabriel Martins e Maurílio Martins) (Figura 10 e

¹⁵ Sentimos a necessidade de trazer informações sobre o município de Contagem, porém, para nossa pesquisa, não nos interessa trabalhar com dados demográficos do território. Para saber mais sobre a história de Contagem ver a tese de doutorado “De Chicago a Contagem: Páginas do Cotidiano no popular mais lido do Brasil”, de Katia Maria Belisário.

¹⁶ Matéria publicada na Folha de São Paulo (11 de agosto de 2019) em comemoração dos 10 anos da produtora mineira. <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2019/08/descubra-a-saga-dos-cineastas-de-contagem-que-conquistaram-o-mundo.shtml> (Acesso em 28/03/2020)

11). Em entrevista para a Revista Piauí, Maurílio Martins (2020, p. 71) afirma que:

o movimento que surge aqui [em Contagem], e em outras periferias, como Ceilândia, não têm vínculo com uma tradição ou com alguma ONG que tenha vindo ensinar algo (...). Isso nos deu liberdade para fazer do nosso jeito. Deve ser foda o pessoal da periferia do Rio, cidade que é sede da tevê e do espetáculo, produzir arte tenso que se adaptar ao espetáculo...



Figura 10 - Contagem (2010, dir. Gabriel Martins e Maurílio Martins)



Figura 11 - No Coração do Mundo (2019, dir. Gabriel Martins e Maurílio Martins)

Em entrevista realizada com André Novais Oliveira¹⁷, perguntamos para o realizador se ele se considerava um diretor de periferia para compreendermos a forma como ele se posiciona diante da cidade. “Eu acho que não seria bem um diretor da periferia. Assim, seria o diretor que gosta mais de retratar a periferia como o lugar que eu nasci, morei quase a minha vida inteira, sabe?” (NOVAIS OLIVEIRA, 2020). O modo singular como Contagem aparece nos filmes de Novais Oliveira se dá pela experiência estabelecida naquele espaço.

O ato de experimentar um espaço é fortemente estético. A paisagem “abre um vasto campo de possibilidades, entendida como objeto de conhecimento e contemplação estética, depois como objeto de consumo, domínio de intervenção e atividades humanas” como nos diz

¹⁷ Entrevista realizada por Samuel Brasileiro no dia 22 de janeiro de 2020 por videoconferência.

Denilson Lopes (2007, p. 133) em seu ensaio *Paisagens e Narrativas*. Ela é um espaço de produção de imagens e não apenas de reprodução.

Assim, a importância de compreender como os espaços são experimentados pelos realizadores que os habitam, torna-se uma peça-chave de análise de cada obra para se entender como se desenvolvem formas filmicas singulares.

Eu morei a vida quase toda no bairro Amazonas, que é um bairro de periferia assim que hoje, digamos assim, é uma baixa periferia, que há, sei lá, trinta anos atrás, era um bairro, que tinha problemas com saneamento básico, tinha problema com questão de transporte público, né? Tinha um lugar na rua da casa dos meus pais que tinha muito lote vago. E hoje não. Assim, é um lugar que minha rua, por exemplo, a rua da casa dos meus pais não tem nenhum lote vago, sabe? Tá tudo completo, são casas que tão mais estruturadas. A grande maioria passou por reformas. (NOVAIS OLIVEIRA, 2020)¹⁸

O que nos interessa ao olhar para a paisagem é a capacidade de percepção das transformações espaciais e o modo como a forma filmica se repete e se diferencia em cada um dos trabalhos. Não nos interessa uma análise do *mise en cadre* da paisagem, mas desse espaço construído em sua duração.

A professora Ângela Prysthon (2018, p. 5) destaca que o próprio conceito de paisagem possui diferentes abordagens dependendo de cada autor. Ela comenta que para Jean Birksted há uma flexibilidade na ideia de representação da realidade exatamente pelo movimento implicado na paisagem. Já para Jean Luc-Nancy a paisagem é acessada pela via etimológica francesa – *pays, paysan e paysage* – como uma combinação estrutural que aponta para modos de apreender e representar o espaço. O último autor citado por ela é John Stilgoe, que trabalha com a ideia de canto, de pedaço, a partir da transformação do mundo natural. Para ele, existiria uma domesticação do espaço com a paisagem.

Não desejamos reduzir a leitura da paisagem, mas analisá-la em seu movimento inerente. Então, como podemos pensar a paisagem no campo cinematográfico? Prysthon (2018, p. 6) afirma que “a noção de paisagem no cinema é baseada nos mesmos princípios que regulam suas acepções tanto nas artes (representação) como nas ciências naturais e humanas (paisagem como o mundo ‘real’, como mundo natural)”. Assim, caminhamos em um território conhecido ao que apresentamos anteriormente, mas procurando as singularidades a partir da articulação feita por Novais Oliveira.

Nessa pluralidade, o pesquisador Martin Lefebvre (2006, p. 20, *tradução nossa*) estuda a paisagem como um conceito de sentido duplo em que “se refere tanto à representação

¹⁸ Entrevista realizada por Samuel Brasileiro no dia 22 de janeiro de 2020 por videoconferência.

pictórica do espaço como a percepção real do espaço”.¹⁹ Nesse sentido, Lefebvre (2006, p. xiii) aponta a dificuldade de denominar uma paisagem. A tentativa de conceituar a paisagem cinematográfica acaba por propor uma separação entre o que seria *setting* e *landscape*.²⁰

O espaço dramático ou narrativo em que a ação ocorre é o que caracteriza o *setting*. Lefebvre (2006, p. 21) aponta que ele será encontrado necessariamente em narrativas que se estruturam a partir de uma perspectiva clássica do cinema. “Nesse sentido, o *setting* de um filme, mesmo que inicialmente estabelecido como *função* do enquadramento da câmera, não pode ser totalmente definido por isso; *setting* não pode, em outras palavras, ser reduzido exclusivamente àquilo visto na tela”. Propomos que por hora fiquemos com aquilo que conseguimos ver dentro do enquadramento mesmo compreendendo, a partir do apontamento feito por Lefebvre, que não é possível analisar um filme apenas pelo que está em quadro.

Até o final do século XVII, a paisagem não possuía uma grande importância na pintura europeia, onde amadurecerá no ocidente como estilo pictórico. Esse estabelecimento só será possível após um longo processo de emancipação em que se pode apontar a adoção da perspectiva linear e da apreensão do espaço (ibidem, p. 22). É dentro desse contexto que Lefebvre traça o que ele chama de *landscape*. Para ele é possível bifurcar a definição em *paregon* e *ergon*, que, respectivamente, relacionam-se com os elementos periféricos de uma pintura e os elementos centrais da cena pintada (ibidem, p. 23). Assim, quando a paisagem ganha importância, a construção imagética que deveria compor o fundo da imagem torna-se central, modificando a própria forma de percepção do espaço (Figura 12)²¹.

¹⁹ Trecho original: “In other words, it refers at times to the pictorial representation of a space and at other times to the real perception of a space.”

²⁰ Decidimos em não traduzir os dois conceitos trabalhados por Martin Lefebvre para manter a especificidade da língua inglesa. Respectivamente, podem ser traduzidos como *cenário* (*setting*) e *paisagem* (*landscape*).

²¹ A pintura do século XVI *Martyrdom of St. Catherine*, de Joachim Patinir, é apresentada por Martin Lefebvre como um importante exemplo de como a paisagem ganha importância nas artes pictóricas. “No trabalho de Patinir, normalmente, acontece dos personagens estarem literalmente dominados pelas paisagens que ocupam praticamente toda a superfície da pintura. Daqui, basta um passo para se chegar na conclusão que são paisagens “autônomas”.” (LEFEBVRE, 2006, p. 25 e 26).



Figura 12 - *Martyrdom of St. Catherine* (século XVI), de Joachim Patinir

Já no cinema é necessário questionar a regra clássica da dramaturgia em que tudo está a serviço da narrativa (ibidem, p. 28). Quando de fato estamos olhando para uma paisagem em um filme? Como diferenciar *setting* e *landscape* em uma obra audiovisual? Para Lefebvre, a paisagem cinematográfica possui uma dupla temporalidade: a do filme e a do espectador. O valor da paisagem vem exatamente da partilha de sensibilidade anterior sobre as convenções que a compõe (ibidem, p. 30). Ele pensa que é na contemplação que a paisagem conquista no cinema uma torção na função narrativa que a restringe, possibilitando uma experiência específica.

A interrupção do olhar narrativo pela contemplação tem um efeito de *isolamento* do objeto do olhar, de liberdade momentânea da função narrativa. Dito diferentemente, a contemplação do *espetáculo* fílmico depende de um olhar ‘automatizado’. *É nesse olhar que possibilita a noção de uma paisagem fílmica no filme ficcional narrativo (e no documentário situacional); torna possível a transição de setting para landscape (ibidem, p. 29, tradução nossa)*²².

Esse pensamento aproxima a modulação da paisagem com o desenvolvimento dos centros urbanos. Walter Benjamin ao escrever a sua *Pequena História da Fotografia* traça linhas ao longo do desenvolvimento tecnológico do aparato fotográfico com a mudança de perspectiva que a imagem-técnica trouxe para a captura dos eventos. Benjamin (1994, p. 97) dirá que não é a pintura de paisagem a grande vítima dessa nova tecnologia, mas o retrato em miniatura.

A fotografia na modernidade mudará a relação das pessoas com a imagem em que no início “as primeiras pessoas entravam nas fotos sem que se nada se soubesse sobre sua vida

²² Trecho original: “The interruption of the gaze narrative by contemplation has the effect of *isolating* the object of the gaze, of momentarily freeing it from its narrative function. Said differently, the contemplation of film *spectacle* depends on an ‘autonomising’ gaze. *It is this gaze which enables the notion of filmic landscape in narrative fiction (and event-based documentary) film; it makes possible the transition from setting to landscape*”.

passada, sem nenhum texto escrito que as identificasse” (ibidem, p. 95). O anonimato proporcionado pela fotografia permitiu uma mudança de posicionamento de olhar. Benjamin estuda o surgimento da *flânerie* como fenômeno próprio da experiência urbana das galerias, das passagens (BENJAMIN, 1989, p. 34).

Em seu ensaio *O Flâneur* é interessante notar o interesse de Walter Benjamin pelo modo como esse sujeito moderno, que caminha no anonimato por entre as multidões e as passagens de ferro e vidro, proporcionou uma mudança estética na literatura. Benjamin (1989, p. 45) ao citar o conto *O homem da multidão*, de Edgar Allan Poe, comenta como a escrita do conto suprime tudo que representa um crime, ou melhor, a trama, mas mantém “o perseguidor, a multidão, um desconhecido que estabelece seu trajeto através de Londres de modo a ficar sempre no seu centro. Esse desconhecido é o *flâneur*”. O que nos interessa nessa figura é a diferença de experiência estética que a *flânerie* propõe. Já que não se para e observa a paisagem a fim de capturá-la em uma pintura ou guardá-la na memória. O sujeito moderno se insere nessa paisagem, ele pertence a ela no seu anonimato.

Há uma mudança de experiência estética do *vouyer*, aquele que observa, para o *flâuner*, aquele que se desloca. Segundo Peixoto (2003, p. 102), Benjamin acreditava que na *flânerie* as distâncias se irrompiam na paisagem. O que interessava a ele eram “outros modos de resgatar a paisagem. Conjurá-la, como faz o poeta, com uma nova chamada: a ilusão ótica” (ibidem, p. 103). O ato de conjurar a paisagem seria uma forma de definir o gesto de André Novais Oliveira ao nos mostrar Contagem em seus filmes.

No vídeo-ensaio *Contagem, paisagens conjuradas*²³ aproximamos as cenas iniciais dos filmes *Ela Volta na Quinta e Quintal* para analisar como a paisagem de contagem é construída na abertura dos filmes. Como os planos apresentados em uma cada um dos filmes se diferencia de uma perspectiva clássica de apresentação do espaço narrativo e desdobra uma discussão crítica sobre a própria construção do olhar cinematográfico.

A paisagem de Contagem surge com importância em ambos os trabalhos analisados. A paisagem não se condensa em uma sequência específica, mas ela abre as duas obras, contextualizando a cidade de Contagem. Situar o lugar onde a história se passa é uma forma de historicizar aquelas relações filmadas naquele momento. A Contagem dos filmes está em eterna mutação.

Em *Ela Volta na Quinta*, a paisagem urbana não é a primeira imagem apresentada

²³ Link para visualização vídeo-ensaio: <https://youtu.be/B7oRtn-1nF4>

no filme. Os créditos iniciais são acompanhados de fotos antigas da família do realizador em que temos acesso aos seus pais quando jovens, ao seu irmão, Renato, e ao próprio André. Eles também são os personagens principais da trama que será narrada durante do filme, mas, por enquanto, o que temos acesso são os índices de tempos passados. Essas temporalidades, marcadas nas mudanças de cada uma das fotografias é acompanhada pela música *O Vale*, de Cassiano, que constrói uma camada afetiva nas relações espaciais apresentadas nas fotografias a partir de sua letra (Figura 13).

Se lembra? O vale (O vale).
 Que linda melodia você fez (Se lembra?)
 Na estrada íamos só você e eu (Se lembra?)
 Pinheiros altos, verdes, que seriam? (Se lembra?)
 Nos nossos fins a escada longa ao fim (No vale)
 O vale... O vale...
 Valeu a canção que nasceu
 O vale
 Caminho, folha seca, praças frias (Se lembra?)
 Um festival de viva à juventude (Sorria)
 Bom dia, Brasília, Bahia
 O vale... O vale...
 O vale...
 Valeu a canção que nasceu
 O vale
 Caminho, folha seca, praças frias (Se lembra?)
 Um festival de viva à juventude (Sorria)
 Bom dia, Brasília, Bahia

Nas fotografias, temos acesso a diferentes paisagens: uma praia, uma rua, um sítio e um centro urbano visto de cima de um apartamento. Aqui, a paisagem é deixada propositalmente às margens da encenação, mas não com uma submissão à função narrativa e sim como uma afirmação das mudanças da vida, como cenário (*setting*) da memória. O pesquisador e crítico Juliano Gomes ressalta que “o filme está todo resumido aí: a materialidade da imagem, a relação com um território, a passagem do tempo nos materiais e nos corpos, e a ameaça da morte no corpo desta mulher” (2016, *online*²⁴).

²⁴ Link para acesso da crítica: http://revistacinetica.com.br/home/ela-volta-na-quinta-de-andre-novais-oliveira-brasil-2015/?utm_source=rss&utm_medium=rss&utm_campaign=ela-volta-na-quinta-de-andre-novais-oliveira-brasil-2015 (acessado 25 de abril de 2021)



Figura 13 - "Ela Volta na Quinta" (2014, dir. André Novais Oliveira)

A música se acortina e aos poucos desaparece quando corta para um plano geral de Contagem. A imagem é filmada de uma área elevada onde é possível ver o céu alaranjado do nascer do sol, um telhado em primeiro plano e ao fundo as pequenas casas à distância na perspectiva. O plano se estende como se acompanhasse o ritmo da cidade que ainda está acordando. No plano não há nenhuma pessoa e os movimentos da cidade também são deixados fora-de-quadro, mas paisagem carrega em si as vidas e memórias inscritas na sequência de fotografia que a antecedeu. (Figura 14).



Figura 14 - "Ela Volta na Quinta" (2014, dir. André Novais Oliveira)

Já *Quintal* estabelece uma relação formal e dramaturgicamente similar com a apresentação de Contagem antes de encontrarmos os personagens principais da história. Porém, aqui cria-se uma progressão da imagem para tornar visível a vida do bairro Amazonas. O filme inicia com um plano geral amplo dando a ver as diferentes casas que ocupam elevações dentro da imagem, mas também conseguimos perceber a presença de uma outra geografia naquele lugar com morros distantes. No curta-metragem, a trama se desenvolve, principalmente, dentro do espaço da casa como aponta o título. Se em *Ela Volta na Quinta*, a paisagem constrói a cidade acordando, em *Quintal*, Contagem já está desperta. O céu azul e os ônibus que cruzam o quadro delimitam a sua temporalidade (Figura 15).

O filme continua a revelar Contagem pelos telhados e terraços das casas. Mantendo o ponto de vista de cima para baixo, Novais Oliveira parece querer nos mostrar em sua amplitude a simbiose de detalhes que formam a cidade em que vive. Cada telhado, cada casa, constrói um universo próprio (BACHELARD, 2008, p. 24). Os planos mais fechados pontuam que a progressão das imagens está aos poucos construindo uma narrativa.



Figura 15 - "Quintal" (2015, dir. André Novais Oliveira)

Novais Oliveira nos apresenta Contagem sempre de uma vista de cima da cidade. A paisagem de Novais Oliveira, mesmo que apresentada com distância e nas regras clássicas de enquadramento, é carregada de afetos. As paisagens urbanas filmadas por André Novais Oliveira rompem com as visões deterministas da periferia articuladas pelo cinema ao longo de sua invenção. Novais Oliveira é mais pedreiro do que engenheiro, para usarmos os termos de Lincoln Péricles²⁵, pois a realidade é um muro em que ele mesmo constrói tijolo por tijolo.

O nosso primeiro vídeo-ensaio coloca em comparação as duas cenas iniciais de *Ela Volta na Quinta* e *Quintal* para que possamos visualizar as diferenças formais e simbólicas no modo como cada paisagem é apresentada. A sequência musical do longa-metragem possui uma duração extensa em relação ao tempo que passamos diante da paisagem para que se instaure uma temporalidade atravessada pela experiência de revisitar e inventar a partir das memórias familiares (Figura 16).

²⁵ Referência ao *Manifesto: Por um cinema pedreiro*, escrito pelo realizador Lincoln Péricles. <http://zagaiaemrevista.com.br/article/por-um-cinema-pedreiro/> (Última visita em 12 de abril de 2020)



Figura 16 - Video-ensaio “Contagem, paisagens conjuradas”

As paisagens conjuradas pelo filme surgem ao mesmo tempo na edição do vídeo-ensaio. A comparação permite olharmos com cuidado os detalhes que constroem de maneira singular cada uma das paisagens de *Contagem* articuladas nos planos. O plano de *Quintal*, à direita, é enquadrado de modo muito mais amplo dando a ver a extensão da cidade a partir das casas que preenchem toda a profundidade de campo. Já o de *Ela Volta na Quinta*, à esquerda, é composto pelo telhado de uma casa em primeiro plano enquanto o restante da paisagem se mantém fora de foco ao fundo (Figura 17).

A duração dos planos também se diferencia já que a paisagem de *Quintal* dura menos ao cortar para a sequência de planos mais fechados em diferentes quintais de casas da região (Figura 18). A temporalidade do plano do filme assume um caráter mais dramático do que em *Ela Volta na Quinta* já que os planos em uma primeira leitura têm a função de apresentação espacial. Novais Oliveira nos apresenta o universo da rua, da vizinhança. Ele parte do coletivo para o individual ao se aproximar da casa de sua família.



Figura 17 - Video-ensaio “Contagem, paisagens conjuradas”



Figura 18 - Video-ensaio “Contagem, paisagens conjuradas”

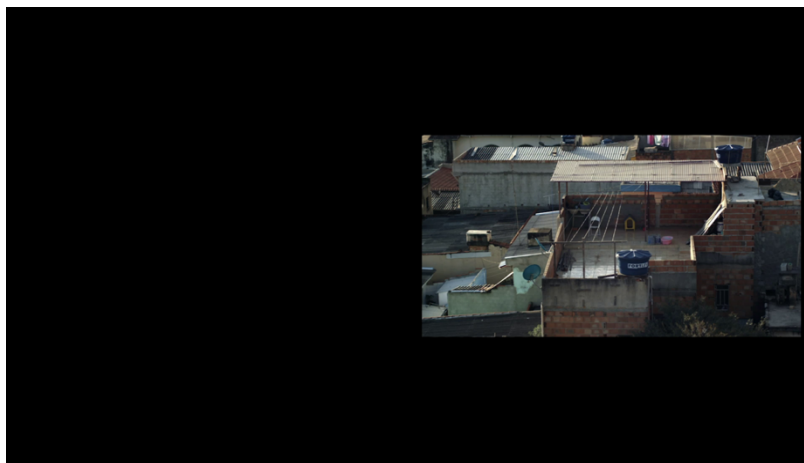


Figura 19 - Video-ensaio “Contagem, paisagens conjuradas”

Por um momento, paisagem e quintal ficam lado a lado e a comparação concretiza

a relação dialética estabelecida nos dois filmes entre o real e a invenção do espaço, entre o íntimo e o público. A paisagem em *Ela Volta na Quinta* e *Quintal* possui uma força política por ser uma ponte estética para o próprio projeto, complexificando as relações de *mise en scène* que serão desenvolvidas por cada uma das obras. O terraço de uma casa também é paisagem (Figura 19). Essa teia complexa de construção estética se dá, principalmente, pela forma como Novais Oliveira se relaciona com o espaço habitado e encenado. O pesquisador Érico Araújo Lima escreve em sua tese de doutorado que:

Se é importante enfatizar a natureza marcadamente ficcional do trabalho de Novais, é porque ela seria uma premissa para acompanhar os procedimentos em jogo aí e uma afirmação da invenção de mundos levada adiante pelo filme. O trabalho que o realizador tece com o lugar habitado abraça plenamente a dimensão transformadora e desviante do ato de imaginar. (LIMA, 2019, p. 109)

Entender a paisagem na obra de Novais Oliveira parte de uma perspectiva dialética entre aproximação da construção estética de suas obras com o distanciamento que se dá na paisagem. Os filmes não se propõem em uma reprodução das relações espaciais, mas a construção de um universo em que cada plano abarca uma série de relações estabelecidas espacialmente. A paisagem adquire uma centralidade nessas cenas analisadas, mas ainda não possui autonomia. O que ambos os filmes nos apontam desde as suas sequências iniciais são as relações pessoais e afetivas com os espaços filmados.

A pesquisadora argentina Irene Depetris Chauvin que em seu livro *Geografias Afectivas: Desplazamientos, Prácticas Espaciales y Formas de Estar Juntos en el Cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)* estudou como o cinema contemporâneo latino-americano constrói relações afetivas com os espaços a partir de suas formas filmicas.

O cinema de André Novais Oliveira não é estudado por Chauvin, mas a discussão levantada por ela estabelece um interessante parâmetro para compreendermos a importância da paisagem na concepção de um outro olhar para o real no cinema contemporâneo. As suas análises partem de “práticas peculiares do espaço²⁶, cujas performances espaciais, paisagens, mapas e itinerários nos abrem a experiência de noções alternativas de temporalidades e modos de se vincular aos outros” (CHAUVIN, 2019, p. xvii, *tradução nossa*). Desse modo, a geografia afetiva está conectada ao *pathos* estético já que lida com a presentificação da experiência em um campo do sensível.

A aproximação do afeto e da geografia permite o desenvolvimento de uma consciência espacial das representações e imagens ao construir um imaginário geográfico onde

²⁶ Chauvin está referenciando Michel du Certeau, que iremos trabalhar no terceiro tópico deste capítulo.

o espaço se reconfigura pela função da visão (ibidem, p. 2). Não nos interessa nessa dissertação a conceituação do afeto para as análises dos filmes, mas é importante definir que Chauvin dialoga com autores da chamada virada afetiva, que é “um ‘retorno ao sujeito’ e mais uma evidência da descontinuidade constitutiva da subjetividade contemporânea e a experiência de troca de não-intencionalidade e não previsibilidade dos afetos nas trocas cotidianas” (ibidem, p. 12). É nesse movimento de troca que a aproximação com o espaço se transmuta e adquire camadas para além dos estudos quantitativos, possibilitando uma rarefação da experiência e um olhar estético para os lugares.

A partir dos autores postos em diálogo, apresentamos como a paisagem existe a partir de regras estéticas estabelecidas na pintura e que moldam a nossa forma de ver o mundo. Essa relação com o cinema não é tão distante, mas ganha novas camadas a partir da imagem-movimento. A paisagem de *Contagem* construída por André Novais Oliveira torna-se um gesto político de tornar visível o espaço que habita a partir de um olhar afetivo e crítica das imagens da periferia no cinema brasileiro. Conjurar a paisagem é um gesto de abertura de uma janela e seguiremos na investigação de como ela é construída e como afeta nossa forma de olhar para o mundo.

2.2 Quadro e janela, operação do visível

"Existe poder no ato de olhar" (*bell hooks*)

Em seu texto *O Olhar Opositivo*, bell hooks discute a partir de sua experiência pessoal a posição das espectadoras negras diante de imagens cinematográficas pela forma como as mulheres negras são representadas nas narrativas audiovisuais. Já no começo do texto ela nos diz que “o ‘olhar’ sempre foi político na minha vida” (HOOKS, 2018, p. 291). A crítica de hooks se dá em como a hegemonia masculina, heterossexual e branca da produção cinematográfica representava as mulheres negras de modos estereotipados e desumanizados. Essas representações, para ela, eram percebidas com intensidades diferentes por homens negros e mulheres negras. É nessa experiência como espectador, de se colocar diante das imagens, que hooks estabelece uma relação dialética entre a produção de imagem e a repressão do olhar. “Que todas as tentativas de reprimir o direito nosso/dos negros de olhar produziu em nós um anseio irresistível de olhar, um desejo rebelde, um olhar opositivo” (ibidem).

O olhar como lugar de disputa, de criação e de invenção do espaço é o que nos interessa nas análises que realizaremos durante esse tópico. Ainda em seu texto, hooks sublinha

a necessidade do desenvolvimento de um olhar opositivo para romper com as representações construídas no cinema e, para que outras imagens sejam produzidas, ela propõe o retorno aos filmes com um olhar opositivo (ibidem, p. 295).

‘Não apenas vou olhar. Quero que meu olhar mude a realidade’. Mesmo nas piores circunstâncias de dominação, a habilidade do sujeito de manipular o olhar frente às estruturas de dominação que delimitariam esse olhar, abre a possibilidade de agenciamento (ibidem, p. 291).

Após as fotografias de família e as imagens de Contagem em *Ela Volta na Quinta*, aproximamo-nos aos poucos de uma casa onde uma mulher negra idosa olha para fora da janela. Ela é Zezé, mãe de André Novais Oliveira, que no filme interpreta uma personagem que possui o mesmo nome e mora na mesma casa que ela. O ambiente da sala é escuro, mas iluminado pela janela gradeada que dá para fora da casa. O espaço é valorizado ao ser enquadrado em plano geral e com uma lente mais aberta em que o foco permeia todos os objetos. Zezé habita e compõe aquele espaço. Ela permanece um tempo a contemplar a paisagem gradeada, o seu reflexo distorcido é visto na televisão no canto do quadro, até que, de repente, leva a mão ao rosto (Figura 20).

O gesto de Zezé é destacado pela decupagem quando Novais Oliveira realiza um *raccord* de movimento para mudar para um *close up* dela. A moldura da janela desaparece no fora de quadro e o rosto de Zezé, coberto por sua mão, em contraluz ocupa a maior parte do enquadramento. Em segundo plano, a paisagem aparece recortada e desfocada nas folhas da árvore que balançam com o vento. Zezé não olha mais para fora. O olhar interrompido é presságio para o desenrolar do filme. O corpo de Zezé cambaleia no enquadramento, entrando e saindo de foco, desenquadrando-se em movimento. Novamente, utilizando de um *raccord*, a decupagem retorna ao plano geral inicial junto da queda de Zezé (Figura 21 e 22).

A queda é vista na duração do plano. O filme coloca o espectador na mesma distância da apresentação da personagem em uma espécie de circularidade da decupagem em que o evento não altera o ritmo ou o tom do filme. O espaço continua a ocupar por completo o quadro enquanto Zezé está inconsciente fora de quadro. O vento continua a bater na cortina, mas a *mise en scène* se deixa permear por uma ausência. A ausência dessa mulher que olhava para fora da janela.



Figura 20 - "Ela Volta na Quinta" (2014, dir. André Novais Oliveira)



Figura 21 - "Ela Volta na Quinta" (2014, dir. André Novais Oliveira)



Figura 22 - "Ela Volta na Quinta" (2014, dir. André Novais Oliveira)

O ato de olhar nos interessa por construir um atravessamento entre o fazer cinematográfico, a presença dos personagens em cena e a construção espacial. A paisagem,

como vimos anteriormente, constrói-se também a partir do próprio desenvolvimento do olhar artístico para as relações internas ao quadro. Assim, queremos investigar a relação entre espaço e quadro a partir do vídeo-ensaio produzido para esse estudo.

*Quadro e janela, operação do visível*²⁷ é um vídeo-ensaio composto por cenas dos filmes *Ela Volta na Quinta, Pouco Mais de um Mês* (2013) e *Domingo* (2011) em que a paisagem é recortada por quadros dentro do quadro seja janelas das casas ou de carros. A proposta desse ensaio audiovisual é analisar como o recorte da paisagem estabelece um jogo de olhar, que permite perceber como essa operação do visível aponta para caminhos da direção cinematográfica e da construção espacial no cinema de Novais Oliveira. Quadro e janelas se aproximam, e diferenciam-se, a partir da própria forma de encenar os lugares e construir a presença das pessoas em cenas.

Dentro dessa perspectiva nos interessa a discussão levantada por Jacques Aumont, em seu livro *O Olho interminável [cinema e pintura]*, ao traçar um caminho crítico sobre a relação entre as artes pictóricas e a cinematográfica a partir de um estudo da evolução dos aparatos técnicos e artísticos ao longo da modernidade. Ele define dois importantes fragmentos na história para se entender essas transformações.

O primeiro seria o surgimento da *estrada de ferro*, que modifica a temporalidade dos deslocamentos e coloca o passageiro diante de uma janela onde uma paisagem móvel passa rapidamente à sua frente. “Sentado, passivo, transportado, o passageiro de trem aprende depressa a olhar desfilando um espetáculo enquadrado, a paisagem atravessada” (AUMONT, 2004, p. 53). Aumont faz uma relação direta entre o passageiro do trem e o espectador de cinema, pois ambos “transportam o sujeito para a ficção, para o imaginário, para o sonho e para outro espaço onde as inibições são parcialmente sanadas” (ibidem).

O segundo fragmento é a criação do *panorâmico*, que consiste em uma técnica de pintura em larga escala onde a pessoa precisa se deslocar para experimentar a paisagem pintada. A forma dos panoramas dialogava com os temas abordados, como *O mar de gelo* (1826), de Carus (ibidem, p. 59). “O espaço é infinito, ou tão vasto que dá no mesmo. Nunca termina de explorá-lo. O espaço, incontrolável, só existe como *grandes espaços*” (ibidem, p. 56).

Os dois fragmentos propostos por Aumont nos posicionam diante de mudanças tecnológicas e técnicas artísticas, que transformam nossa relação com o tempo e com o espaço diante dos limites impostos pelo olhar. O modo como percebemos e criamos a paisagem é afetado diretamente por essas transformações. “A pintura paisagista só representava momentos

²⁷ Link para acesso ao vídeo-ensaio: <https://youtu.be/5jtjl8nBp-k>

dela, trechos (...). O Cinema coloca a questão de outro modo: o que acontece *durante* um olhar? Que relação entre o tempo do olhar e o tempo da representação?” (ibidem, p. 65).

Se o olhar estabelece limites e experiências estéticas na forma de ver o espaço, acreditamos ser central discutir como podemos compreendê-las a partir da definição do que seria o quadro cinematográfico, além de seus desdobramentos políticos e suas possibilidades de invenção. Aumont (ibidem, p. 112) se pergunta o que seria um quadro? Ele lança uma resposta inicial que “o quadro é o que faz com que a imagem não seja infinita, nem indefinida, o que termina a imagem, o que a detém” (ibidem).

Em *Ela Volta na Quinta*, o quadro permite que vejamos Zezé em pé diante da janela. Já o quadro da janela permite que vejamos parcialmente a paisagem. O filme não nos dá acesso ao que ela observa, mas nos faz olhar para ela no espaço em que vive. A janela se torna um elemento singular para compreendermos todas essas relações entre quadro, olhar e paisagem. Aumont categoriza três tipos de quadro: *quadro-objeto*, *quadro-limite* e *quadro-janela*.

O *quadro-objeto* se caracteriza como a estrutura física, um enquadramento material, a moldura da pintura. Para Aumont (2004, p. 112) “ele rodeia a obra, *fabrica* um entorno para ela”. Essa primeira categoria de análise não nos interessa devido a sua relação externa à *mise en scène* já que carrega consigo um valor de trabalho artístico à parte dos moldureiros. O segundo desdobramento é o *quadro-limite* no qual se instaura o limite visual e discursivo da imagem construída. “Limite físico, esse quadro é também e sobretudo limite visual; ele regula suas dimensões e proporções; rege também o que chamamos de composição” (ibidem, p. 113). É nesse jogo de construção da imagem que o “o quadro-limite marca o terreno” (ibidem). Ele é um operador de discursos que produz enunciados e significações a partir de um espaço que não é o da ficção, mas um espaço discursivo, um *fora-de-quadro* (ibidem, p. 114). É nessa escolha das barreiras visuais que o *quadro-limite* se estabelece com um ponto interessante para as nossas análises da relação do quadro e da paisagem, pois a paisagem é uma construção de composição, um espaço discursivo.

O quadro, portanto: os limites desse campo, suas bordas, antes porém, pois elas não pertencem ao campo, as bordas daquilo que, do campo, nos é dado a ver. Dito de outra maneira, do campo, tampouco o quadro faz parte: ele é, sempre, um operador, operador de uma certa vista (ibidem).

Por fim, Aumont define o *quadro-janela* como uma abertura sobre a vista e o imaginário. Diferente das outras concepções, aqui existe uma força simbólica que atua nas criações de ficções pelo que é enquadrado a partir do momento em que “a janela dá a entender que há, *atrás dela*, esse algo que se vê” (ibidem). O autor entende a necessidade de colocar os

conceitos de *quadro-limite* e *quadro-janela* lado a lado para aproximarmos essa discussão do cinema.

Que devem ser consideradas juntas é, no fundo, o mérito essencial de [André] Bazin tê-lo mostrado, até mesmo no vocabulário. O quadro (moldura), nos diz ele, em suma, pode abrir ou fechar a obra; ele pode obrigar o olhar a percorrê-la ou incitar o espírito a vagabundear para além de seus limites. E acrescentarei, por meu lado, em geral, ele faz os dois. Limite e janela – ou, na terminologia de Bazin, “quadro (moldura) x máscara” –, a imagem pictórica e a imagem filmica jogam com os dois e, no mais, com os dois *juntos* (ibidem, p. 19)

Assim como no pensamento da paisagem, a janela se abre como forma de olhar para o mundo. O cinema multiplica essas janelas, as atravessa e faz lugar de mistério (ibidem p. 122). No movimento entre analisar o que contém e o que exclui, que o quadro gera seu efeito de limite e de janela.

Convoquemos mais uma cena de um filme de André Novais Oliveira. O curta-metragem *Pouco mais de mês* (2013) se inicia em um quarto escuro onde quase não conseguimos ver os dois personagens principais – interpretados pelo próprio diretor e por Élida, sua namorada na época. A escuridão toma conta da imagem e com o passar do tempo escutamos o som dos corpos se mexendo no lençol da cama enquanto ambos conversam. André dormiu na casa de Élida pela primeira vez. Na parede atrás da cama, uma luz turva se reflete com o desenho de uma janela entre aberta (Figura 23).

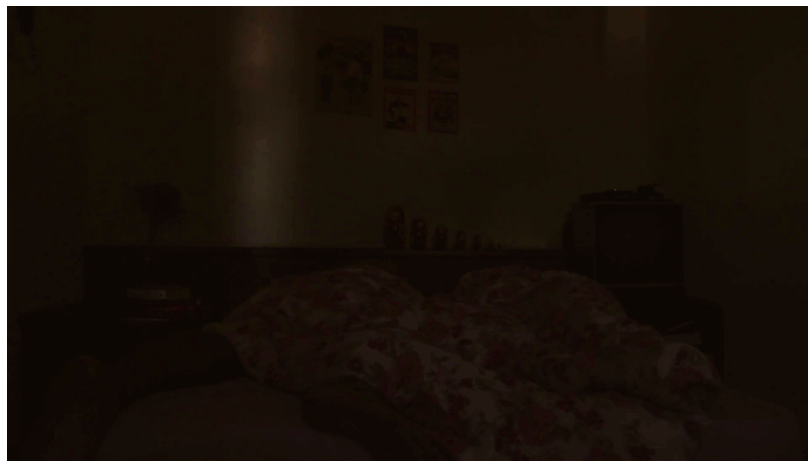


Figura 23 - "*Pouco Mais de Um Mês*" (2013, dir. André Novais Oliveira)

André comenta que se levantara no meio da noite e foi para sala, porque ficou com vergonha de incomodar Élida. Ele diz que foi para a sala e que olhou pela janela um grupo de operários trabalhando no depósito da frente da casa. André relata o espaço do apartamento antes que possamos vê-lo.

André se levanta, começa a se vestir e sai de quadro. A sua sombra é projetada por um feixe de luz vindo da janela. “Posso abrir?”, ele pergunta. Nesse momento ocorre uma mudança de plano onde o vemos abrir a janela e dar a ver a paisagem enquadrada (Figura 24). Ele coloca o corpo para fora e observa o movimento da rua. Diferente dos outros filmes apresentados, *Pouco mais de um mês* se passa em Belo Horizonte.



Figura 24 - "*Pouco Mais de Um Mês*" (2013, dir. André Novais Oliveira)

Em pé diante da janela, André comenta o que vê enquanto Élide tenta responder aos seus questionamentos. Ele vê que o galpão da frente possui uma placa de vinte e quatro horas. André também pergunta sobre o prédio da frente se ele seria comercial ou não. Nós não vemos o que André vê. A paisagem se constitui a partir do seu relato. Porém, André sai para pegar os seus óculos e, por um breve momento, nos é permitido ver a imagem que a janela enquadra (Figura 25).

O gesto de André chama atenção, pois nos indica que antes dos óculos ele não estava enxergando a paisagem. Assim, ele precisou de uma lente para conseguir apreender com mais detalhes o espaço que povoa o horizonte. Nelson Brissac Peixoto (2003, p. 148) constrói um diálogo com o pesquisador iraniano Youssef Ishaghpour ao dizer que existe uma dialética da paisagem a partir de sua pesquisa sobre Abbas Kiarostami. “Algo que se produz, entre o olhar e o mundo, que não é simples representação, mas se dá à reprodução artística: a presença da paisagem”. Antes do retorno de André conseguimos ver a cidade recortada pela janela. O quadro dentro do quadro “organiza a paisagem” (ibidem).

Para Ishaghpour (2004, p. 153), essa dialética se dá no olhar contemplativo, que se diferencia pela paisagem não ser “habitada” e nem “vívda”, pois ela é contemplada pela vista de alguém. A tensão entre presença e ausência estabelece uma “experiência da privação, de

falta, o amor à paisagem é o sentimento de todo na ausência do todo. E ele se objetiva na imagem como instância de separação e figura de exclusão: traço de exterioridade do olhar”. É nessa compreensão da posição de distanciamento entre se colocar e se retirar para ver a paisagem, que a cena de *Pouco mais de um mês* se constrói.



Figura 25 - "Pouco Mais de Um Mês" (2013, dir. André Novais Oliveira)

Até esse momento, a articulação do filme em relação à paisagem assemelha-se às outras cenas analisadas. Porém, quando André retorna com os óculos no rosto, Élida diz que quer mostrar algo para ele. Ela começa a dar direções simples para André: fechar a porta do banheiro, fechar bem a cortina e olhar para cima. A câmera faz um movimento de *tilt* e nos revela uma câmera escura, que projeta a imagem da rua no teto do quarto (Figura 26).



Figura 26 - "Pouco Mais de Um Mês" (2013, dir. André Novais Oliveira)

Como foi dito anteriormente, o filme não se passa em Contagem, mas na capital

mineira. Então, o que nos interessa no filme para os questionamentos levantados? A cena inicial do curta-metragem constrói, em sua decupagem, tensionamentos sobre a relação entre quadro e paisagem a partir de um dispositivo cotidiano: a janela. Iremos nos concentrar na sua relação com o cinema e como ela nos auxilia na conceituação do que seria o quadro cinematográfico e a sua importância para articulação dos elementos filmicos.

A definição do quadro cinematográfico se torna um encontro de diferentes formas de se abordar o cinema já que poderia ser pensado por uma herança das artes pictóricas, como fez Jacques Aumont, por uma relação direta com a linguagem, como discute Marcel Martin (2009) em seu livro *A Linguagem Cinematográfica*, ou até mesmo como uma forma de se entender os regimes de visibilidade do mundo, como nas análises de Jean-Louis Comolli (2015) nos ensaios dos dois volumes de *Cuerpo y Cuadro*²⁸. Esta perspectiva é a que mais nos interessa para compreender como o quadro cinematográfico opera na construção da relação entre olhar e espaço.

Para Comolli, pensar o cinema parte de uma compreensão crítica da evolução técnica e da linguagem com um recorte específico para a importância do cinema no regime de visibilidade do mundo moderno e contemporâneo. Assim, o quadro cinematográfico se expande para além de uma relação estética e passa a ser um vetor para se pensar o que vemos e o que não vemos do mundo. Na introdução do livro, intitulada *O lugar do espectador e a parte da sombra*²⁹, Comolli (2015, p. 22) nos pergunta se “desejamos um mundo no qual ‘tudo’ se torne visível? Insaciável, a pulsão escópica governa os sujeitos assim como governa o mundo que estes têm paixão por ver”. Por isso, pensar as relações de quadro e fora de quadro, campo e fora de campo, adquirem uma dimensão que extrapola as barreiras da linguagem cinematográfica e a construção imagética do mundo. O espaço enquadrado em um filme exhibe e oculta mais do que podemos ver. O quadro, para Comolli, é um ocultador (ibidem, p. 28).

O plano cinematográfico é uma sucessão descontínua de fotogramas que cobre o mundo visível com uma rede [*réseau*] de escamas. A montagem é uma rede [*filet*] arrojada sobre o mundo sensível, uma tela que o revela e o dissimula cada vez. Todo está registrado, incluindo o que não se vê (ibidem, p. 27, tradução nossa).³⁰

Esse pensamento aproxima o quadro das três definições trabalhadas, anteriormente, por Jacques Aumont. Apesar de não possuir uma propriedade física, o quadro emoldura o que

²⁸ *Corps et cadre* na edição original francesa publicada em 2012.

²⁹ Tradução nossa. Do original: *El lugar del espectador y la parte de sombra*

³⁰ Do original: “El plano cinematográfico es una sucesión discontinua de fotogramas que cubre el mundo visible con una red [*reseau*] de escamas. El montaje es una red [*filet*] arrojada sobre el mundo sensible, una redcilla que lo revela y lo disimula a la vez. Todo es registrado, incluso lo que no se ve”.

está na sua frente, limita o campo de visível e constitui sentido na relação entre campo e fora de campo. “O quadro é, em primeiro lugar, uma forma. Uma forma que emoldura outras formas, as limite e as rodeia. É, pois, uma forma ativa” (ibidem, p. 29, *tradução nossa*).³¹

Zezé, em *Ela Volta na Quinta*, e André, em *Pouco Mais de Um Mês*, encontram-se diante de janelas que recortam a paisagem e limitam a visibilidade daquilo que está na frente deles. Ao mesmo tempo, os próprios personagens, assim como os espaços, são enquadrados de forma que não se tem acesso ao todo. O fora de campo é evidenciado de diferentes maneiras tanto pela projeção na parede como pela queda de Zezé no chão. O ato de ver é também o de nos apresentar a existência de uma vida para além do cinema, que existe mesmo não estando no campo.

A lei de ferro da máquina câmera que o cinema esteja necessariamente enquadrado, sempre enquadrado. O campo cinematográfico engendra sempre um fora de campo. Há sempre um ocultador ao mesmo tempo que quadro. Já que o quadro, sua percepção e sua consciência se mantêm na oscilação, sujeitos a eclipses: ou bem é o quadro o que olha, ou bem a parte de visibilidade enquadrada (ibidem, p. 31, *tradução nossa*).³²

Se os regimes de visibilidade estão ligados aos regimes representativos da imagem, como critica bell hooks e aponta Jean-Louis Comolli, pensar o quadro é elemento central de nossa pesquisa para a compreensão de como o espaço cinematográfico é construído politicamente por André Novais Oliveira. Ao analisar a relação que se estabelece com a construção espacial diegética pela representação, Jacques Aumont (2004, p. 129) comenta que “em todas essas variantes do efeito, o que me surpreende (...), é a impossibilidade em que se encontra, manifestadamente, toda a representação ocidental até o cinema, clássico pelo menos, de separar a janela e o limite, a profundidade fictícia e a superfície real”.

O ensaio audiovisual *Quadro e janela, operação do visível* tece cenas em que a paisagem é enquadrada por uma janela seja de um carro ou de um quarto. Os quadros se tornam duplos com a construção cênica de um quadro dentro do quadro. Porém, não apenas formas de recortar o espaço, mas de compreendê-lo. O modo como a câmera filma os personagens deixam a paisagem, por vezes, em segundo plano para dar lugar a uma perspectiva do próprio olhar. Essa relação instaura diferentes dimensões como aponta Comolli (2015, p. 33, *tradução nossa*) ao dizer que a “dimensão espacial e dimensão temporal se articulam para conferir ao fora de

³¹ Do original: “El cuadro es, en primer lugar, una forma. Una forma que enmarca otras formas, las limita y las rodea. Es, pues, una forma activa”.

³² Do original: “La ley del hierro de la máquina cámara hace que el cine esté necesariamente encuadrado, siempre encuadrado. El campo cinematográfico engendra siempre un fuera de campo. Hay siempre ocultador al mismo tiempo que cuadro. Ya que el cuadro, su percepción y su conciencia se mantienen en oscilación, sujetos a eclipses: o bien es el cuadro lo que se mira, o bien la parte de visibilidad encuadrada”.

campo uma função narrativa: há um antes (entrada de campo), um depois (saída de campo) e um durante (passagem ao campo)".³³

O ensaio se inicia com a cena de Zezé na sala olhando para fora da janela em *Ela Volta na Quinta*. Em seguida posicionamos em paralelo a cena de *Pouco Mais de um Mês* de André conversando com Élide enquanto observam a câmera-escura projetada no teto do quarto. As duas cenas são as primeiras em que os personagens aparecem em cada filme. Ambos são apresentados a partir de uma relação entre o espaço íntimo e a paisagem recortada pela janela, mas cada um desenvolve uma virada distinta. Em *Ela Volta na Quinta*, há um presságio da morte da protagonista e *Pouco Mais de um Mês* a projeção da rua como reiteração da força criativa do aparato cinematográfico. A janela da sala de Zezé convoca a janela do quarto de Élide, onde André acorda após o início do namoro. As duas imagens ficam lado a lado após a queda de Zezé. Presença e ausência tomam a cena. (Figura 27).

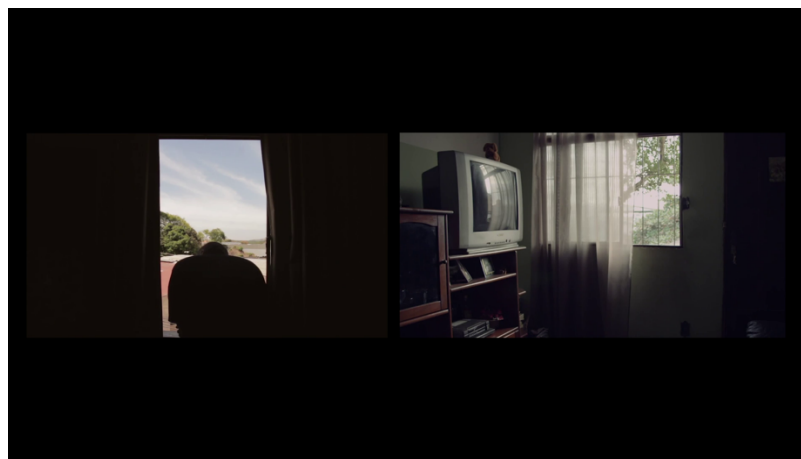


Figura 27 - Video-Ensaio "Olhar e Janela, operação do visível"

A janela constrói outro quadro dentro do enquadramento. Isso corrobora a perspectiva imaginativa do cotidiano que o filme propõe. O pesquisador das imagens e historiador da arte Hans Belting, em seu ensaio *A janela e o muxarabi: uma história do olhar entre oriente e ocidente*, ao discutir a construção da noção de perspectiva propõe uma reflexão acerca da relação histórica entre as janelas e a leitura do mundo ocidental: "o mundo é um mundo a ser visto e se abre ao olhar por detrás de uma janela simbólica. É justamente sob esse pano de fundo que se desvela a significação cultural do conceito de perspectiva" (BELTING,

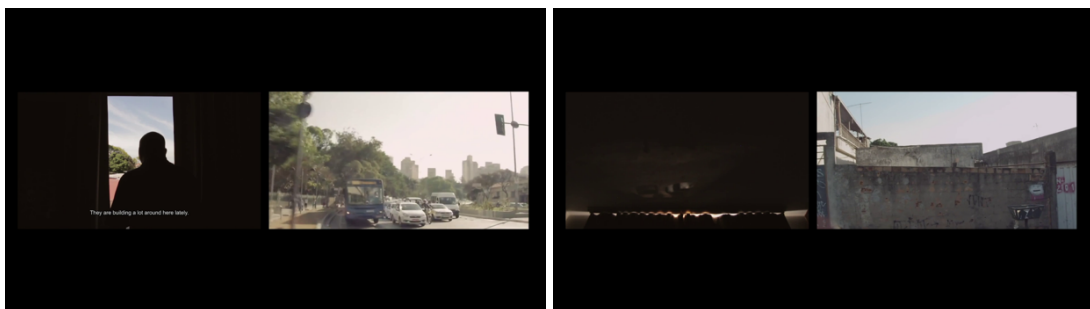
³³ Do original: "Dimensión espacial y dimensión temporal se articulan para conferir al fuera de campo una función narrativa: hay un antes (entrada de campo), un después (salida de campo) y un durante (passaje al campo)".

2015, p. 117). A janela seria, então, uma mediadora e, ao mesmo tempo, um enquadramento desse mundo, que permitiria a sua própria percepção. O enquadramento não dá a ver apenas a paisagem, mas também a pessoa que a observa. “Assim, a janela é ao mesmo tempo vidro e abertura, enquadramento e distância” (ibidem)

A cena de *Pouco Mais de um Mês* se alonga até André começar a perguntar sobre os detalhes da paisagem que se revela a sua frente. A cena é a mais longa de todo o ensaio, possibilitando a construção de conexão com outras janelas nos filmes analisados. A projeção da rua no teto nos lembra as primeiras projeções de cinema realizadas pelos Irmãos Lumière. Jean-Louis Comolli em seu ensaio *Abordar el Mundo (para uma historia del cine bajo influencia documental)* traz essa referência para pensar as relações entre a mecânica e a subjetividade do cinema:

O filme roda: análise. Roda novamente: síntese. Magia mecânica. Uma diferença, mas importante: na câmera [*caméra*], a luz provém de fora da câmera [*chambre*] (do mundo); nela mesma câmera [*caméra*] em função do projetor, a luz provém do outro lado (compatível com o interior da câmera [*chambre*]) para projetar a imagem no mundo (COMOLLI, 2015, p. 103, tradução nossa)³⁴

As relações estabelecidas para parte das diferentes dimensões do quadro no recorte do espaço em movimento – seja de uma projeção dentro de casa ou da rua em movimento pela janela de um carro. Assim, além das cenas já citadas também comparamos com outras cenas de *Ela Volta na Quinta e Domingo*. Todas as cenas concentram-se na paisagem em movimento vista de dentro de automóveis, possibilitando uma aproximação com o pensamento já apresentado de Jacques Aumont acerca das conexões entre o espectador de cinema e o passageiro de trem. Nos carros, os personagens se mantêm fixos e a paisagem se movimenta, deslocando a concepção ativa do personagem em relação ao espaço (Figura 28).



³⁴ Do original: “La película rueda: análisis. Rueda nuevamente: síntesis. Magia mecánica. Una diferencia, pero importante: en la cámara [*caméra*], la luz proviene de afuera de la cámara [*chambre*] (del mundo); en la misma cámara [*caméra*] en función de proyector, la luz proviene del otro lado (comparable con el interior de la cámara [*chambre*]) para proyectar la imagen en el mundo”.



Figura 28 - Video-Ensaio "Olhar e Janela, operação do visível"

As janelas dão a ver a cidade ao mesmo que as ocultam. O movimento urbano é evidenciado pelo depoimento de Élidea ao falar sobre os carros que cruzam a rua em frente ao seu apartamento e também pelo deslumbramento diante da luz que desenha a cidade espelhada no teto. O movimento do espaço não precisa ser sua representação real como vemos nas imagens do curta-metragem *Domingo*, filme realizado com fotografias e sons coletados na internet para a construção de um dia qualquer independente do tempo. O filme se estrutura a partir de uma costura dessas imagens e sons como coleção que permite a tessitura de um dia na montagem a partir do material heterogêneo. As paisagens vistas pela janela não são contextualizadas. Na entrevista realizada com André Novais Oliveira, ele comentou sobre a importância de pensar a temporalidade das imagens do desenvolvimento do filme (Figura 29).

Eu acho que a concepção veio mais da questão do tempo mesmo sabe, mais a questão do tempo, eu acho que a coisa das imagens, das paisagens, veio muito como uma forma de falar do tempo, sabe? Eu acho, o que mais me chama atenção no *Domingo*, assim, o que mais me motiva, me motivou a fazer assim, foi essa coisa de falar do tempo mesmo sem saber como, assim, né? Mas, é o que ficou do filme talvez assim, eu acho, dessa coisa de imaginar que tá tudo junto assim, sabe? O tempo é uma coisa muito distante talvez, não distante, mas, talvez diferente do que a gente pensa, assim, acho que, sei lá, um dia em 1930 deve tá acontecendo agora, também, de alguma forma, mesmo que seja em sonho, mesmo que seja em lembrança, mesmo que, acho que as coisas não passam, as coisas continuam acontecendo talvez, é uma viagem aqui, né? (NOVAIS OLIVEIRA, 2020)³⁵



³⁵ Entrevista realizada por Samuel Brasileiro no dia 22 de janeiro de 2020 por videoconferência.



Figura 29 - Video-Ensaio "Olhar e Janela, operação do visível"

É interessante notar como as duas cenas colocam o espectador diante de imagens de espaços distintos. Se por um lado temos um ambiente mais urbano de Belo Horizonte, por outro, todas as imagens são de uma vegetação ao longo de uma estrada em uma geografia montanhosa. Ambos os espaços são distorcidos por elementos físicos que se sobrepõem, construindo outras camadas materiais. A inversão do sentido da rua e o formato triangular da projeção marcam a câmera-escura de *Pouco mais de um mês*. Os reflexos do vidro e a imagem trêmula e arrastada devido à velocidade do obturador acrescentam camadas às paisagens de *Domingo*, fortalecendo a presença de alguém que olha e captura esses espaços.

Um quadro e uma janela sobrepostos a partir do olhar de alguém. Ao retornarmos para o interior do carro, as sobreposições ficam mais evidentes. A imagem de *Pouco mais de um mês* continua em sua duração diegética enquanto fica em paralelo um plano de *Ela volta na quinta* em que Renato, irmão de André, dirige para o seu trabalho por uma rodovia. No plano há três janelas do carro, que criam três distintos recortes dentro da imagem. Os limites que cada um exibe proporciona percepções específicas para uma mesma paisagem (Figura 30).

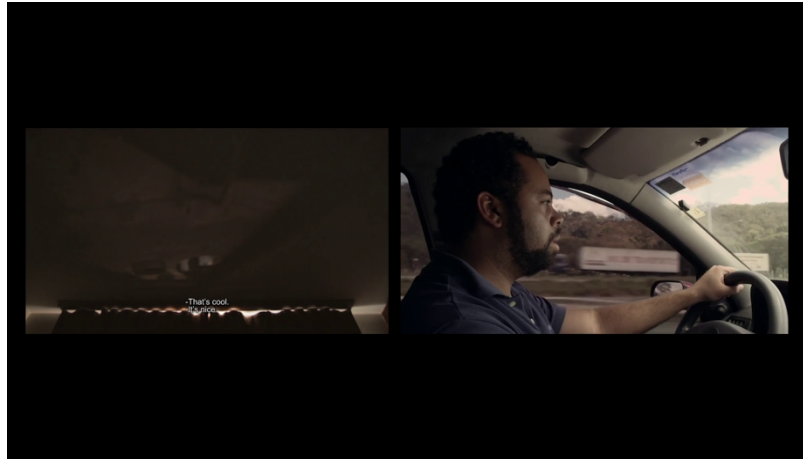


Figura 30 - Vídeo-Ensaio "Olhar e Janela, operação do visível"

Com o fim da cena de *Pouco mais de um mês*, os dois planos em paralelo mudam para cenas em que Norberto, pai de André, dirige seu carro pelas ruas de Contagem. Cada uma das cenas corresponde a momentos diferentes do filme. A da direita faz parte da sequência final, depois da morte de Zezé, quando o filme faz uma elipse para o novo apartamento de Renato. Na imagem, temos apenas Norberto olhando para frente, assim como Renato no plano anterior do ensaio, atento a estrada, mas escutando *Nada de novo*, de Paulinho da Viola. A longa duração da cena cria uma suspensão da experiência do espaço em movimento, pois a cena passa a ser menos sobre o drama e mais sobre a presença daquele homem dentro do carro após o falecimento da esposa. Já o segundo plano é o de Norberto e o funcionário a caminho do trabalho para o conserto de geladeira. Filmado por trás dos personagens, centra-se mais nas possibilidades de trajeto daquela geografia labiríntica das ruas em comparação ao diálogo cotidiano de ambos os personagens (Figura 31).



Figura 31 - Vídeo-Ensaio "Olhar e Janela, operação do visível"

A cena em que Norberto dirige até o apartamento novo de Renato é posta em paralelo com a de Zezé retornando da viagem que dá título ao filme após descobrir as traições do marido. O ônibus em que ela se encontra está lotado de passageiros e as janelas estão cobertas por cortinas. Se vê muito pouco da cidade que se ilumina pelas frestas. Zezé conversa com a amiga, que está sentada ao seu lado sobre a importância de ter se distanciado um pouco. Além disso também reclama da atitude do marido e deixa claro a sua decisão de separação. A cena do ônibus possui uma decupagem que acompanha a questão dramática da cena. Primeiro, apresenta-se a locação, em seguida enquadrados a personagem principal em um plano conjunto onde se dá todo o diálogo até que cortamos para um novo quadro, mais próximo, com Zezé em silêncio olhando para fora da janela. Não vemos a janela que olha. Ela ocupa o fora de quadro da imagem. A cena dura ao som de Miles Davis até cortar para o preto (Figura 32).



Figura 32 - Vídeo-Ensaio "Olhar e Janela, operação do visível"

Ao discutir a relação do quadro e da janela a partir da forma como o olhar se constitui, estamos propomos uma discussão a partir de uma dimensão crítica dos regimes de visibilidade. Para Jean-Louis Comolli (2015, p. 15), ver é ocultar. Por isso, sua discussão sobre a relação entre corpo e quadro no mundo contemporâneo. Ele está interessado em como o desenvolvimento tecnológico possibilitou uma mudança na forma de olhar o mundo e como que o excesso de visibilidade do mundo que vivemos pode ser analisado a partir de uma ótica crítica dos estudos cinematográficos. Ele ainda nos diz que, em primeiro lugar, ver é acreditar

que se vê (ibidem).

A importância do olhar se expande para a discussão espacial do cinema já que ela também será fundamental como gesto criativo no cinema de André Novais Oliveira. Como o cinema olha para o espaço? Como esse espaço é construído a partir de diferentes olhares? Em seu livro *Species of Space and Other Pieces*, Georges Perec no convoca a olhar para a rua e percebê-la criativamente para além daquilo que se vê a priori. “Anotar aquilo que você vê: Qualquer coisa que vale a pena anotar. Você sabe como ver aquilo que vale a pena anotar? Existe algo que chame sua atenção? Nada chama sua atenção. Você não sabe como ver” (PEREC, 1974, p. 50, *tradução nossa*)³⁶.

Com essa proposição iniciaremos nossa última discussão do capítulo, que se centrará na relação direta entre o ato de olhar e a construção do espaço a partir dos filmes *Fantasma* e *Temporada* para que possamos analisar a convergência das discussões de quadro, visibilidade e paisagem.

2.3 Espaço, paisagem e narrativa

O espaço é o que prende nosso olhar, o que nossa visão tropeça: o obstáculo, tijolos, um ângulo, um ponto de fuga. O espaço é quando faz um ângulo, quando para, quando temos que nos virar para começar de novo. Não há nada ectoplasmático no espaço; tem arestas, não sai em todas as direções, faz tudo o que precisa ser feito para que os trilhos se encontrem perto do infinito. (Georges Perec)

Parar, respirar e observar a cidade que nos rodeia e que habitamos parece, por vezes, um exercício árduo na contramão do ritmo que nos carrega diariamente. Em *Temporada* (2018), André Novais Oliveira investiga as relações de identidade e afeto dentro do ambiente de trabalho a partir de Juliana, mulher negra concursada como agente de controle de endemias na cidade de Contagem, em Belo Horizonte. Ela chegara na nova cidade para assumir o seu novo posto enquanto espera o seu marido mudar-se para o local para que possam, enfim, estabelecer-se totalmente no ambiente.

O trabalho de Juliana exige que ela caminhe pelas ruas de um determinado perímetro enquanto pede licença para entrar na casa de desconhecidos para averiguar se não existe nenhum foco de água parada nas casas. Juliana, desde que chegou em Contagem, vê a cidade da altura do asfalto. Porém, durante uma de suas visitas, um morador diz que ela precisará subir uma escada de alumínio para ir até o terraço. Após resistir por ter medo de altura,

³⁶ Do original: “Note down what you can see. Anything worthy of note going on. Do you know how to see what’s worthy of notes? Is the anything that strikes you? Nothing strikes you. You don’t know how to see”.

Juliana cede e sobe a escada pisando com cautela em cada degrau (Figura 33).

No terraço, Juliana está concentrada em realizar seu trabalho de controle de saúde. Ela busca onde pode haver focos de doença e não olha para a cidade imensa que preenche o quadro. O morador aproxima-se da beirada e olha silenciosamente para o cenário composto por casas de diferentes cores. Juliana caminha até perto do homem e, finalmente, para e observa. “Vista bonita, né?”, ela diz (Figura 34).



Figura 33 - "Temporada" (2018, dir. André Novais Oliveira)



Figura 34 - "Temporada" (2018, dir. André Novais Oliveira)

A conversa dos dois personagens continua com uma sequência de imagens de casas e ruas de Contagem enquadradas em planos fixos a partir do ponto de vista dos dois (Figura 35). A cidade não é mais vista da altura do asfalto, mas de cima do terraço. Enquanto observam o movimento da cidade, seja de pessoas pendurando roupas ou dos tratores retirando areia, conversam sobre as mudanças que ocorreram no lugar. O enquadramento valoriza o espaço a

partir do olhar dos personagens. Porém, a leitura que fazemos é atravessada pelas vozes dos dois. “Nos últimos dez anos cresceu mais. Esse comércio todo não tinha na avenida. A gente ia comprar pão lá na puta que pariu”, comenta o morador. Diferenciando-se dos enquadramentos anteriores, um dos planos possui um movimento de *tilt* que sobe acompanhando a rua. O morador reconhece o seu cunhado abrindo o portão de uma casa. “Oh, Vandinho!”, ele grita, mas o homem não escuta. Poderíamos pensar que nessa sequência a cidade se torna paisagem?





Figura 35 - "*Temporada*" (2018, dir. André Novais Oliveira)

A paisagem desdobra-se na imagem e na fala do morador enquanto ele comenta que as pessoas da região são oriundas de uma remoção da Vila dos Marmiteiros por parte da Prefeitura. “Eu não sei onde é não”, responde Juliana quando perguntada se conhecia o lugar. “Meu pai fala que a galera veio tocada de lá. Prefeitura colocou todo mundo para fora e a galera veio assim a pé, de carroça”, fala o morador. Os dois continuam a conversa enquanto outras imagens da cidade ocupam todo o enquadramento. No meio da arquitetura das casas, é sempre perceptível a presença de pessoas nos seus cotidianos, alimentando algumas galinhas ou carregando compras na rua. “É gente demais, né?”, ela fala. “Pra caralho”, completa o morador. O enquadramento que fecha a sequência é um plano geral, mais amplo do que todos os anteriores, de uma paisagem tomada de casas onde não se vê começo nem fim.

Temporada é o segundo longa-metragem dirigido por André Novais Oliveira e a sequência descrita revela a relação estabelecida entre os personagens e o espaço na construção estética das obras do realizador mineiro. Ela se torna emblemática na forma como os personagens olham para a cidade e como esse olhar constrói, e é construído, a partir de uma experiência estética que permite fabular as paisagens de Contagem dentro do cinema.

Para este tópico realizamos o vídeo-ensaio *Espaço, Paisagens e Narrativas*³⁷ a partir da aproximação dessa cena de *Temporada* com alguns momentos do curta-metragem *Fantasma*, filme realizado em plano-sequência em que os personagens se mantêm fora de quadro enquanto conversam sobre uma imagem de uma rua de Contagem. O ensaio audiovisual segue a mesma estrutura de comparação dos anteriores ao se compor de um paralelismo das cenas, mas se diferencia por se utilizar de uma repetição da cena de *Temporada* para que se torne possível a análise do campo e fora de campo das imagens.

A importância da paisagem na construção formal dos filmes de André Novais Oliveira se dá pelas diferentes articulações possíveis dentro da tessitura do filme para além de

³⁷ Link para acesso do vídeo-ensaio: <https://youtu.be/TmC477EdovA>

nos apresentar a cidade em que vive e encena suas narrativas. Contagem é vista de cima e com distanciamento articula a história de seus moradores, institui uma temporalidade cotidiana e constrói pequenas narrativas dentro daquele espaço. Se nas imagens iniciais de *Ela Volta na Quinta e Quintal* – analisadas no início deste capítulo – a paisagem institui qual o espaço dramático em que a trama irá se desenrolar, em *Temporada* a paisagem é tomada por atravessamentos de temporalidades sobre a própria constituição do lugar a partir dos dois personagens que a contempla.

Para Novais Oliveira, a cidade não se dissocia do cinema. Esse entrelaçamento é próprio das transformações do aparato cinematográfico na modernidade. O que o gesto do realizador mineiro nos revela sobre como posicionamos o cinematógrafo nos coloca em um lugar de construção daquela cidade e das relações que estão diante da objetiva. Irene Depetris Chauvin (2019, p. 203) nos lembra que as mudanças de temporalidades e de experiências na vida urbana alimentaram o surgimento do cinema e o cinema possibilitou uma apreensão e reinvenção da cidade. Dentro dessa noção, aproximamos a sua perspectiva de Nelson Brissac Peixoto que abre um diálogo com Walter Benjamin para estudar como os aparatos tecnológicos do século XIX e XX – fotografia e cinema – apresentaram outros modos de se ver e fazer a paisagem.

O autor nos pergunta se ainda é possível pintar paisagens já que vivemos em um mundo saturado por essas imagens. “Mas como fazer o olhar recuperar a paisagem?” (PEIXOTO, 2003, p. 26). Se possuímos cada vez mais consciência dos enquadramentos que produzimos, a paisagem se fortalece como um elemento sem fronteiras. Um lugar sem espaço e nem tempo (ibidem, p. 37).

É a parte da ilusão ótica, da própria potência do cinema, que fala sobre o território que habita. Contagem foi primeiro apresentado por ele em um de seus primeiros curtas-metragens, *Fantasma* (2013). Filme feito em um plano sequência onde a paisagem de Contagem dura quase todo o filme. O morro tomado de casas só pode ser percebido pelas luzes acesas nas janelas das casas. Um posto de gasolina toma conta de quase toda a imagem com uma luz tão intensa que nos faz ver as zonas de sombras que ocupam o enquadramento. No fora de quadro, dois amigos conversam enquanto observam o movimento da cidade (Figura 36).



Figura 36 - "Fantasmas" (2010, dir. André Novais Oliveira)

Apesar de não ser o primeiro trabalho audiovisual de André Novais Oliveira³⁸, *Fantasmas* apresenta elementos estéticos e narrativos, que irão se desdobrar ao longo dos outros filmes analisados. Ele recorta uma esquina próxima a sua casa e a transforma em paisagem. Aqui, a rua se torna o elemento central para a imagem. Um posto de gasolina, um lugar de passagem, é o que toma a maior parte do quadro. A imagem aos poucos se reconfigura quando os dois amigos interpretados pelos seus sócios, Gabriel Martins e Maurílio Martins, conversam fora-de-quadro. O público não os assiste, mas os escuta. Escuta-se as cadeiras que são arrastadas, o gole de refrigerante e um cachorro que vagueia pelo telhado.

A valorização da imagem do posto de gasolina em detrimento do rosto dos personagens coloca o filme em um campo do dissenso já que o que se espera de um filme é uma progressão dramática da decupagem para a construção da catarse do espectador junto do protagonista, mas em *Fantasmas* o quadro se mantém fixo diante da paisagem, que não se transforma, aparentemente.

A forma filmica de *Fantasmas* aproxima as relações afetivas – tanto dos personagens quanto do realizador – com a geografia do lugar. O telhado em que o plano foi filmado é o terraço da casa da cabelereira de Zezé, mãe de Novais Oliveira e protagonista de trabalhos posteriores do realizador.

E aí a gente foi nesse espaço no dia, não, eu fui no dia anterior. Eu fui lá pedir para cabelereira da minha mãe, né? Aí ela deixou, aí eu fui no dia anterior, e vi o espaço, só que acabou que ninguém mais viu. Quando cheguei com a equipe, a gente viu e colocou a câmera e resolveu que era ali mesmo, mas não tinha outra alternativa também, sabe? De pensar a forma de ver o posto, porque as outras casas eu não conhecia as pessoas, eu só conhecia a cabelereira da minha mãe. (NOVAIS

³⁸ O primeiro curta-metragem dirigido por André Novais Oliveira exibido em festivais se chama "Homenagem à Aluizio Netto" (2005).

OLIVEIRA, 2020)

Em *Fantasma*, a paisagem é muito concreta. Há linhas diagonais que cortam o plano, um posto de gasolina muito iluminado no centro, pequenos pontos de luzes ao fundo, uma avenida que aponta para o fora-de-quadro (Figura 37). O gesto de Novais Oliveira é o de restituir aquela imagem para nós espectadores e construir novos sentidos para aquele lugar de passagem.



Figura 37 - "Fantasma" (2010, dir. André Novais Oliveira)

A proposição estética de *Fantasma* nos posiciona diante de uma paisagem onde a observamos sem termos contexto de sua localização. Nós criamos as nossas expectativas para o que pode se desenrolar a partir daquele dispositivo espacial. Porém, com o passar do tempo, percebemos que o que importa para o filme é o que existe entre a paisagem e aqueles que a observam.

Apesar de não estarem falando diretamente sobre o espaço, a conversa de Gabriel e Maurílio possui uma relação direta com a experiência de estarem em cima do telhado. Quando o filme começa, os amigos ainda não estão sentados. Aos poucos é possível escutar o som das chinelas arrastando no chão e das vozes dos dois se aproximando. A paisagem nos é revelada antes dos personagens. Eles se sentam e bebem refrigerante juntos. Até esse momento, os dois não estabelecem nenhuma relação com o espaço, mas o fora de quadro já está espacializado pela aproximação dos dois.

Um ônibus atravessa a avenida, iluminando levemente a beirada do telhado. “Ah bicho, tempão que eu não venho aqui fora” fala Maurílio. Gabriel responde que a última vez foi em um churrasco de aniversário. “Tava cheio de tranqueira aqui” lembra Maurílio. Gabriel, então, fala “Tá bagulhado ainda... No cantinho ali. Vou dar uma arrumada ali depois”. Enquanto

conversam, um vizinho começa a cantar e a sua voz se destaca no meio dos ruídos da avenida. Maurílio e Gabriel reagem ao canto e descobrimos que ele sempre canta nessa mesma hora. “Esse povo desse bairro só tem doido” comenta Gabriel (Figura 38).



Figura 38 - "Fantasmas" (2010, dir. André Novais Oliveira)

Estabelece-se em *Fantasmas* a forma como o filme constrói o seu espaço a partir da relação dos personagens, que ocupam e narram o fora-de-quadro, e a paisagem, que mantém um ritmo cotidiano para a obra. É nesse choque entre o que está visível e o que não está visível que o filme complexifica sua espacialidade. O quadro constrói uma paisagem que se mantém irretocada enquanto os dois amigos conversam ao fundo. É nessa lógica que *Fantasmas* e *Temporada* se desdobram em novas camadas por suas abordagens espaciais. Será possível pensar que um espaço existe por si só?

Para além do cinema, a relação do espaço e da narrativa possui uma importância para compreendermos as mudanças de experiências estabelecidas no mundo. Michel de Certeau, no ensaio *Relatos do Espaço*, estabelece que o ato de relatar é um ato de criação espacial. Para ele é fundamental entender como se dá a invenção do cotidiano a partir de práticas espaciais. Certeau (2014, p. 182) parte da noção de que em Atenas o transporte coletivo se chama *metaphori* (metáfora) para estruturar o seu pensamento sobre como o deslocamento em um lugar cria práticas de transformação e de criação de espaços.

Para Certeau (2014, p. 183) as aventuras narradas apontam para uma via de mão dupla entre produzir enunciados a partir de geografias sem que a narração seja apenas suplemento do trajeto. Ele dirá que os relatos “não se contentam em deslocá-los e transpô-los para o campo da linguagem. De fato, organizam as caminhadas. Fazem a viagem, antes ou enquanto os pés a executam” (ibidem). É nessa simultaneidade que se inscreve a necessidade

de se entender qual a função do relato na forma como experimentamos um espaço.

A partir dessas ações narrativas, Certeau diferencia conceitualmente o que é um *lugar* e o que é um *espaço*. A conceituação dos dois termos evidencia sutis diferenças que são fundamentais para entendermos a construção estética do espaço e da paisagem no cinema. Para Certeau (ibidem, p. 184), o lugar é a ordem onde se distribuem elementos nas relações de coexistência. O lugar indica uma estabilidade das configurações de posição. Já o espaço (ibidem) é o efeito produzido pelas operações que o orientam, circunstanciam e o temporalizam. É um atravessamento de unidades polivalentes. “O espaço estaria para o lugar como a palavra quando falada” (ibidem). Não se olha para o espaço por suas concepções geográficas, mas pelo modo como ele se constitui a partir da forma como é relatado. O relato pode surgir da fala ou da própria caminhada. O *lugar* é um “estar-aí” e o *espaço* são “operações” (ibidem, p. 185).

Em suma, o espaço é um lugar praticado. Assim a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres. Do mesmo modo, a leitura é o espaço produzido pela prática do lugar constituído por um sistema de signos – um escrito (ibidem, p. 184)

Os mapas e os percursos se constroem por meio dos relatos desenvolvidos como uma espécie de “memorando que prescreve ações” (ibidem, p. 188). Esses relatos constroem demarcações que coordenam um *fazer* e um *ver* (ibidem, p. 187). O espaço demarcado possibilita uma análise a partir de sua dimensão, orientação e afinidade. Toda demarcação constitui fronteiras, que para Certeau (ibidem, p. 194-195) são paradoxais por serem criadas por contato ao mesmo tempo que o ponto de diferenciação entre as duas partes se tornam pontos comuns.

Para levarmos a discussão do espaço ao campo do cinema, dialogamos com o pesquisador francês Antoine Gaudin, que escreveu o livro *L'Espace Cinematographique* a partir de um estudo sobre a especificidade do espaço no campo cinematográfico. Gaudin (2015, p. 6) analisa que o espaço no cinema tem diferentes camadas: ele é um dado de representação, um problema de ordem estética e dramática e uma construção, meio empírica, meio imaginária. Para ele, analisar o que seria o espaço específico dos filmes é estudar como a matéria-espaço (ibidem, p. 7) modela-se pela *mise en scène*, pela montagem e como é percebida pelo espectador. A pesquisa de Gaudin se dá no campo estético para se compreender o filme e no fenomenológico, lançando um olhar crítico à experiência espectral a partir da noção de espaço vivido (*espace vécu*). “Qual espaço nós vivenciamos no cinema?” (ibidem, p. 10, *tradução nossa*).³⁹

³⁹ Do original: “Quel espace vivons-nous au cinema?”

O que seria o espaço no cinema? Ele pode significar a locação, o recuo de câmera ou até a sala de cinema (ibidem). O espaço no cinema também é praticado. A sua construção se dá em diálogo com a perspectiva na pintura, a cenografia no teatro e a decoração da arquitetura (ibidem, p. 9-10). Porém, o espaço cinematográfico é construído a partir de um sistema ótico, majoritariamente, monocular. Gaudin investiga o que seria a imagem-espaço para se aproximar da problemática espacial dentro dos estudos da imagem.

Nessa *imagem-espaço*, o espectador é um sujeito unificador – já que o espaço é fragmentado pela edição e pela decupagem. Além disso, no cinema é preciso compreender a importância do fora-de-quadro para a construção espacial. A paisagem em *Fantasma*, por exemplo, evidencia-se pela presença sonora do fora de quadro com a conversa dos dois amigos. Gaudin (ibidem, p. 15) comenta que o fora de quadro possui um efeito de antecipação do imaginário. Essa expansão espacial em *Fantasma* cria a expectativa do que pode vir a aparecer na tela, de que algo irá modificar a paisagem.

Gaudin compreende que ao longo da história do cinema ocorreram mudanças na forma como o espaço foi articulado na forma fílmica. Assim como Michel de Certeau, ele aproxima o espaço da narrativa. O espaço narrado (*l'espace «raconté»*) é o espaço articulado pelos elementos cinematográficos.

O espaço não é considerado aqui como um objeto (imaginariamente) dotado de uma existência no filme, mas como uma estrutura fundamental de percepção conectado (*niché*) ao coração da relação filme-espectador, e permitindo que seja compreendido e situado entre os lugares de ação (dotados de uma existência tangível no universo diegético do filme) (ibidem, p. 26, *tradução nossa*).⁴⁰

É nesse espaço-estrutura que Gaudin analisa as mudanças nas formas cinematográficas. Para isso, ele propõe pensarmos essas relações por uma abordagem espacial geodiegética (*géodiegétique*) e geopoética (*géopoétique*). A abordagem geodiegética parte da noção clássica de relação dramática com o espaço. Gaudin (ibidem, p. 28-29) exemplifica como os conflitos entre homem e espaço nos faroestes clássicos americanos constituem uma função narrativa-espacial no cinema de ficção. O espaço é funcional em relação ao drama. Gaudin (ibidem, p. 29, *tradução nossa*) diz que as “as abordagens geodiegéticas fazem perguntas narrativas e figurativas sobre o espaço representado a partir de um conjunto de princípios cenográficos considerados ‘tomados como garantidos’”. Já a geopoética propõe um outro olhar

⁴⁰ Do original: “L’espace n’est pas considéré ici comme un objet (imaginativement) doté d’une existence dans le film, mais comme une structure fondamentale de perception nichée au cœur de la relation film-spectateur, et permettant que soient compris et situés entre eux les lieux de l’action (dotés, eux, d’une existence tangible dans l’univers diégétique du film)”.

na relação com o espaço dentro do cinema estando mais alinhada com o cinema contemporâneo a partir de uma mudança de aproximação entre o ser humano e seu ambiente. Gaudin (íbidem, p. 30, *tradução nossa*) exemplifica a abordagem com os filmes de Abbas Kiarostami, Jia Zhangke e Lisandro Alonso (Figura 39, 40 e 41). “A geopoética é, então, mais uma questão de posição (...) que de composição”.⁴¹



Figura 39 - "Onde Fica A Casa do Meu Amigo?" (1987, dir. Abbas Kiarostami)



Figura 40 - "Em Busca da Vida" (2006, dir. Jia Zhang-ke)

⁴¹ Do original: “La géopoétique est donc autant une question de position (...) que de composition”.



Figura 41 - "Jauja" (2014, dir. Lisandro Alonso)

A dimensão geopoética não está ligada à natureza, mas ao modo como o filme articula o seu regime narrativo em relação ao espaço (ibidem, p. 32). Gaudin (ibidem, p. 33, *tradução nossa*) pontua que o cinema geopoético retoma operações fundamentais em diálogo, inclusive, com o Primeiro Cinema. “No cinema geopoético, reconhecemos o espaço filmado (...), mas, graças à abertura praticada pela *mise en scène*, esse espaço surge em uma nova proximidade” (ibidem)⁴².

Entendemos que o cinema de André Novais Oliveira é muito mais geopoético do que geodiegético por construir uma relação com os espaços que ultrapassam as limitações dramáticas. Os seus filmes transformam os espaços filmados ao mesmo que se deixa ser transformado quando os registra. Esse olhar aproxima-se das geografias afetivas de Irene Depetris Chauvin ao analisar as diferentes formas de deslocamento no cinema latino-americano.

Dentro dessa abordagem, Gaudin se pergunta sobre a função da paisagem no cinema. Para ele (ibidem, p. 31), a paisagem é um conceito relativamente domesticador do espaço, pois se funda a partir de conceitos construídos culturalmente no Ocidente – o Belo, o Sublime, o agradável. Uma das dificuldades de se entender a função da paisagem em um filme é que o cinema possui dois olhares simultâneos: a câmera e o espectador. Como já discutimos, a paisagem é uma construção do olhar, podendo ser lida como um “ato espetacular” (ibidem, p. 31). Porém, interessa-nos entender como que em um filme esse elemento fundante se transforma em espaço praticado na imagem. O plano-paisagem encontra-se sempre em uma fronteira da função dramática.

⁴² Do original: “Dans un cinéma géopoétique, nous reconnaissons l’espace filmé (...), mais à la faveur de l’ouverture pratiquée par la mise en scène, cet espace surgit dans une proximité nouvelle”.

Ele [plano-paisagem] é sim adjacente: ele nunca é ele mesmo totalmente desprovido de função dramática (os planos-paisagens são por exemplo sempre os planos de exposição), e eles não são destinados a reconfigurar ou colocar em perigo a mecânica da narração, mas sim do ritmo (ibidem, p. 31-32, *tradução nossa*)⁴³.

É necessário apontar que para Gaudin a paisagem não se restringe apenas à concepção de domesticação, pois na época moderna a paisagem, seja como modalidade perceptiva ou projeto figurativo, sinaliza uma sujeição de uma organização de um campo do visível. Como já vimos com Peixoto, com advento da modernidade a paisagem das cidades passa por mudanças cada vez mais rápidas e a sua função na imagem também se modifica. O campo visível, já trabalhado por Cauquelin, também ganha outras camadas quando compreendemos que o espaço é construído a partir das narrativas que o constituem.

Como a paisagem se configura em *Fantasma*? Se aproximarmos o pensamento de Gaudin e Certeau veremos que se constitui a paisagem quando percebemos que ela não é apenas um plano de passagem ou de contemplação. *Fantasma* modifica o lugar comum da paisagem de ser plano de fundo da imagem para tornar-se elemento central de sua construção estética e imagética. Não é o olhar dos personagens que conjura a paisagem de Contagem. Ela nos é apresentada de forma autônoma e a relação entre quem vê e o espaço observado aos poucos é costurada.

Fantasma se destaca por construir a sua imagem com uma distância do espaço filmado. Chauvin (2019, p. 13) ressalta nos filmes em que analisa que a relação afetiva fortalece uma dimensão háptica da imagem – aproximação da visão ao tato. Porém, *Fantasma* não nos propõe essa experiência com a paisagem de Contagem. O filme parece mais interessado na construção de um lugar comum – espaço de comunidade – do que retirá-lo do seu caráter cotidiano. A composição de linhas no enquadramento inicial apresenta uma imagem recortada por diagonais e que não nos deixa ver muito de Contagem, que aparece ao fundo nos pequenos pontos de luz. Assim, como os amigos que conversam, a paisagem não nos revela a cidade.

Diferentemente das sequências de *Temporada*, *Ela Volta na Quinta e Quintal* a paisagem em *Fantasma* é noturna. Novais Oliveira apresenta a paisagem de Contagem pela primeira vez no escuro quase como um gesto de quem está acostumando a retina com a iluminação para aos poucos conseguir focar e ver as linhas com nitidez. Apesar de ter o plano fixo durante a maior parte do tempo, a paisagem do filme ganha novos detalhes em sua duração,

⁴³ Do original: “Il leur est plutôt adjacent : il n’est lui-même jamais totalement dénué de fonction dramatique (les plans-paysages sont par exemple souvent des plans d’exposition), et il n’est pas destiné à reconfigurer ou mettre en péril la mécanique du récit, mais plutôt à la rythmer”.

principalmente pelo modo como a luz revela outros elementos seja pelo contraste do posto muito iluminado e das pequenas janelas acesas ao fundo ou pelos ônibus que cruzam a avenida emanando raios de luz momentâneos. A luz é fundamental para se pensar a paisagem, pois como apresentamos anteriormente a discussão gira em torno de modos de ver – tanto por uma crítica como por uma constatação do regime de visibilidade do mundo do contemporâneo. A evolução da paisagem é uma evolução do nosso olhar como observador.

O filme possui uma virada dramática, que também adensa a complexidade da paisagem filmada. Em determinado ponto do filme, descobrimos que o que estamos assistindo não é o ponto de vista dos amigos, mas a imagem de uma câmera que um deles posicionou em cima do telhado para registrar a presença de uma ex-namorada, que passa de carro na esquina do posto de gasolina. *Fantasma* filma a paisagem ao mesmo tempo que a produz e a reconfigura. O filme assume o dispositivo do olhar ótico do cinema.

Antes dessa revelação, *Fantasma* coloca os dois personagens em silêncio. A ausência dos diálogos corriqueiros constrói uma experiência de que ambos param e olham para a paisagem. *Fantasma* é um filme sobre o ato de ver. É um filme *voyeur*. Os personagens olham para fora. Isso fica evidente quando um homem e uma mulher cruzam o posto de gasolina e Maurílio pergunta “Aquele é o Derlei?” (Figura 42). É nesse momento que todos os olhares se encontram: personagens, câmera e espectador. Nelson Brissac Peixoto (2003, p. 59) retoma o pensamento de Walter Benjamin sobre a fotografia e a cidade ao dizer que “Essas fisionomias urbanas [dos anônimos] revelam tanto a silhueta das cidades quanto o perfil de seus moradores”. É nesse ponto que *Fantasma* tensiona ainda mais a função da paisagem.



Figura 42 - "*Fantasma*" (2010, dir. André Novais Oliveira)

Até esse momento do filme, o enquadramento se mantém fixo mesmo sofrendo

apenas uma leve mudança quando a câmera é descoberta por Maurílio. A paisagem, que era trabalhada de forma concreta, respeitando uma série de regras como a perspectiva, linha de fuga e linhas diagonais, começa a se diluir. Peixoto (ibidem, p. 103) diz que as paisagens urbanas são produzidas por engrenagens. “Literalmente, uma paisagem mecânica”. A mecânica aqui é o próprio gesto de intervenção dos personagens na manipulação da câmera, que retira o caráter passivo da paisagem. Os personagens deixam de observar e passam a agir sobre o que é visto (Figura 43).

No momento final do filme, a manipulação da imagem da paisagem ganha seu contorno mais radical. Gabriel, dono da câmera, mostra a possibilidade tecnológica do equipamento com um longo *zoom*. O novo enquadramento exclui a paisagem e filma apenas a esquina do posto de gasolina. Gabriel deseja filmar a imagem da ex-namorada que passa de carro naquele lugar. Ele quer filmar para esquecer. O aparato técnico possibilita ver algo que o olho humano não conseguiria sozinho, aproximando-se do Cine-Olho, de Dziga Vertov (Figura 44).

Vertov escreveu em seus manifestos sobre as possibilidades de construção da realidade pelo cinema como uma forma de entender como a nossa relação com o mundo que nos cerca se altera com a invenção da câmera cinematográfica. Ele dirá que o Cine-Olho é a “possibilidade de tornar visível o invisível, de iluminar a escuridão, de desmascarar o que está mascarado, de transformar o que é encenado em não encenado, de fazer da mentira a verdade” (VERTOV, 1983, p. 262). É nesse movimento de transformação em que *Fantasma* se insere.



Figura 43 - "Fantasma" (2010, dir. André Novais Oliveira)



Figura 44 - "Fantasmas" (2010, dir. André Novais Oliveira)

Mas ao lidar com o registro da imagem como um gesto de esquecimento – algo impossível, ao ser revelado no final do filme que Gabriel continua a assistir ao material audiovisual – *Fantasmas* abre a paisagem para a experiência estética, que extrapola as relações espaciais. O plano fechado no carro da namorada no final também se torna uma paisagem (Figura 45). A geografia não é formada apenas por declives e aclives. “Não há fisionomia que não acolha uma paisagem desconhecida, não há paisagem que não desenvolva um rosto” (PEIXOTO, 2003, p. 73).



Figura 45 - "Fantasmas" (2010, dir. André Novais Oliveira)

Fantasmas institui a imagem da paisagem de Contagem durante todo o filme, mas possibilita uma ampliação desse conceito. O *zoom* rápido anunciado por Gabriel dá ao filme uma outra relação com esse espaço. Para o filme o plano-paisagem e o rosto não estão distantes já que ocupam o mesmo plano. Ainda sobre essa aproximação, Peixoto (ibidem, p. 63) diz que “o close é, no cinema, o procedimento equivalente à rearticulação pictórica de rosto e paisagens.

O retrato do rosto não produz um objeto parcial; ele o retira do seu lugar e tempo para tomá-lo em si mesmo. Como uma paisagem”.

Pensar a paisagem no cinema de Novais Oliveira é estudar como o quadro cinematográfico articula o real, seja pela tensão entre campo e fora-de-campo ou como gesto de fabulação que transforma a paisagem do ponto-de-vista de um personagem em imagem de uma câmera e a imagem filmada em uma memória. É nessa travessia de mudanças que nos inserimos onde o próprio ato de fazer um filme inscreve uma experiência estética que se constitui como um espaço de operações.

Retomando o pensamento da pesquisadora Anne Cauquelin em diálogo com Michel de Certeau, a construção da paisagem está ligada também a linguagem – tanto retórica quanto visual – a partir de operações que colocam o sujeito inserido na experiência de percepção do real. “Desse modo e no que se refere à questão da paisagem, essa grande forma da retórica oferece sua estrutura geral à elaboração de uma articulação específica entre imagem e realidade: a perspectiva legítima” (ibidem, p. 113). Cauquelin (2007, p. 113-114) continua dizendo que dentro do quadro, a paisagem se torna um encontro entre o artificial – a representação de elementos naturais no plano – e o natural – possibilidade de ver todo o espaço.

É a tensão que percebemos como estamos inseridos em um contexto cultural onde passamos a reconhecer grandes formas de paisagem em detrimento das pequenas formas. É comum nos satisfazermos com uma “bela paisagem” (ibidem, p. 116). Porém, essa relação estética com o espaço descortina nossa percepção com o real.

A perspectiva formaliza a realidade e faz dela uma imagem que será considerada real: operação bem-sucedida para além de toda esperança, porque permanece oculta, porque ignoramos seu poder, sua própria existência, e acreditamos firmemente perceber, segundo a natureza aquilo que formalizamos por meio de um ‘hábito perceptível’, implicitamente (ibidem, p. 114)

É nessa constante mutação em que vive a paisagem e onde também nos encontramos como observadores. O plano final de *Fantasmas* revela que o filme é sobre o olhar e como esse lugar se transmuta e constrói a relação com o espaço a partir do próprio cinema. A presença da paisagem está aí, uma ponte entre o olhar e o mundo, que não o representa e não o reproduz.

A necessidade de compreender as possibilidades estéticas do espaço e a sua relação com as narrativas aproximam os conceitos da forma fílmica. *Fantasmas* é um filme que nos possibilitou compreender a expansão do conceito de paisagem, que não se restringe apenas a uma apresentação ou apreciação espacial. Ele esgarça a sua forma com o plano sequência que acumula camadas com a duração narrativa. *Fantasmas* torna-se um relato do espaço pelo modo

como articula narrativamente a paisagem, transformando-a em um plano-paisagem.

O vídeo-ensaio *Espaço, paisagem e narrativa* parte das duas cenas analisadas separadamente durante este tópico. Por que reunimos essas duas cenas? Aqui nos interessa analisar como as duas cenas proporcionam possibilidades de um deslocamento para o centro da encenação ao mesmo tempo que mantém em suspensão o desenvolvimento dramático da narrativa e converge o olhar do cinematógrafo, dos personagens e dos espectadores em uma forma de apresentar a paisagem.

A primeira imagem que vemos no ensaio audiovisual é o momento em que Juliana descobre que precisa subir uma escada para poder exercer a sua função. Essa cena funciona como uma apresentação de um dispositivo de encenação que se constroi pela movimentação dos personagens para nos posicionar diante da paisagem da cidade de Contagem. A informação de Juliana ter medo de altura revela uma informação sobre a personagem, mas a cena não se desenvolve para a resolução desse problema. Assim, a ideia do dispositivo se torna ainda mais evidente (Figura 46).



Figura 46 - Vídeo-Ensaio "Espaço, paisagem e narrativa"

O dispositivo se institui na relação entre olhar e encenação na concepção da paisagem dos filmes. Luis Carlos Oliveira Jr. conceitua o dispositivo como um aspecto essencial para se compreender o cinema contemporâneo para pensar como a encenação é desconstruída de uma lógica dramática.

No filme-dispositivo, não há *mise en scène* no sentido clássico (decupar uma cena com base em exigências de ordem dramática) nem moderno (reconstrução da realidade com base na fragmentação), mas, antes, a definição de uma estratégia visual capaz de produzir acontecimentos por um processo de narração automático (OLIVEIRA JR., 2014, p. 137)

Mas o que esse dispositivo do olhar nos apresenta? Com ele, a paisagem em *Temporada*, assim como em *Fantasma*, ganha o centro da imagem. Quando as cenas de ambos os filmes são colocadas em comparação, essa relação se torna mais evidente. Em *Temporada*, a paisagem ocupa a profundidade de campo, misturando-se com os personagens no terraço, enquanto em *Fantasma* ela toma toda a imagem durante todo o filme (Figura 47).

O gesto comparativo com os dois filmes levanta a questão sobre a própria definição de paisagem a partir das concepções de *parergon* e *ergon* de Martin Lefebvre (2006, p. 23) apresentadas anteriormente no primeiro tópico. Essa distinção coloca em evidência uma importante discussão para a nossa análise. É possível pensar a paisagem como elemento autônomo?



Figura 47 - Vídeo-Ensaio "Espaço, paisagem e narrativa"

Segundo Lefebvre (2006, p. 25), alguns autores dirão que Patinir, artista do século XVI, foi o primeiro pintor a trabalhar com a ideia de uma paisagem autônoma. Em suas pinturas, há uma inversão de valor nas cenas com as personagens se tornando acessório no lugar paisagem como cenário. Esse gesto de inversão aproxima-se das duas cenas analisadas em nosso vídeo-ensaio, pois a paisagem toma conta do quadro em ambos os casos, deixando os personagens compondo o fora de quadro. “O movimento de *setting* para *landscape* pela transformação do olhar, portanto, mapeamento da passagem da periferia para o centro. Mas o olhar sempre pressupõe um assunto” (ibidem, p. 27). Se não é o mais drama que estrutura essas cenas, qual seria o assunto aqui trabalhado?

As cenas em paralelo partem de um gesto similar de observação da paisagem de Contagem com algumas interferências junto desse gesto. Em *Fantasma*, Maurílio observa um homem passar próximo ao posto de gasolina e se questiona se ele seria o Derlei, um conhecido.

O dono da casa que Juliana visita reconhece o seu cunhado rua, chama pelo homem, mas ele não o escuta. Nesse momento, os planos fixos sofrem uma leve alteração com um movimento de câmera que acompanha o homem que caminha na rua. Aqui, o movimento também evidencia o dispositivo para o espectador, pois não há corte. O enquadramento se mantém até o final da cena com os dois conversando sobre o que estão vendo, aproximando a experiência do curta-metragem *Fantasma*. Novamente, retomamos a ideia do relato como forma de transformar um *lugar* em um *espaço*. Além de abrir o espaço para outras experiências estéticas a partir de um gesto geopoético.

Os personagens agem enquanto observam, mas são deixados fora de quadro. Apesar de estar conectado com o que está acontecendo na cena, não é o ponto central do desenvolvimento já que cada momento narra um ponto diferente da trama. Essa relação fortalece ainda mais a ideia de que a paisagem é uma construção do olhar.

Ambos os filmes constroem a paisagem a partir de estratégias de decupagem diferentes. A aposta de *Fantasma* é no uso do plano-sequência, que ao longo de sua duração, ganha novas camadas de significado à medida que o próprio dispositivo cinematográfico é revelado como parte essencial da cena. Já em *Temporada* há uma decupagem dessa paisagem, fragmentando-a de modo que percebemos a diversidade de formas de ocupação daquele espaço. O que aproxima os dois filmes é o uso das vozes dos personagens que narram por cinema da paisagem, construindo uma relação dialética entre o que se vê e o que se escuta (Figura 48).





Figura 48 - Vídeo-Ensaio "Espaço, paisagem e narrativa"

O encontro entre os dois filmes e as falas de cada personagens criam uma teia complexidade de temporalidade, que dialoga com uma característica da paisagem no cinema já que ela é duplamente temporalizada (ibidem). A relação entre o tempo do filme – a duração do plano, a percepção de tempo pelas ações internas e proporção do enquadramento – e o tempo do espectador apontaria para a própria autonomia da paisagem. Porém, seria possível pensar que a paisagem no cinema é completamente autônoma? Para ela ser autônoma basta se desvincular de uma função narrativa? Para a nossa análise, a paisagem é autônoma quando faz parte da própria forma fílmica, como costura central para a encenação. Quando ela nos faz consciente de que estamos olhando. “Em outras palavras, é precisamente, porque eu sou sensível à paisagem na arte e porque eu sei as convenções que estou inclinado ao espaço em questão do valor da paisagem” (ibidem, p.30)

O ensaio audiovisual finaliza com o momento final de *Fantasma* em que a câmera transforma o plano geral em um plano fechado de um carro a partir do uso de um *zoom* brusco. Pensar o rosto como uma paisagem, é uma forma de romper com a sua função primeira. Assim, concluímos o ensaio com uma ampliação da ideia na própria forma fílmica. Martin Lefebvre comenta que a paisagem no cinema é “impura” (ibidem, p. 48) já que cabe ao espectador observá-la no decorrer da ação de uma cena. Descolocar o próprio olhar do drama. A câmera em *Fantasma* não seria ela mesma uma espectadora que também desloca o seu olhar? (Figura 49)



Figura 49 - Vídeo-Ensaio "Espaço, paisagem e narrativa"

O plano é peça fundamental analisar a relação da paisagem no campo cinematográfico. Para isso, fez-se necessário que analisemos como o quadro cinematográfico constrói narrativas e, principalmente, fabula as paisagens. André Novais Oliveira filma as paisagens como forma de se fazer ver a cidade por uma janela simbólica, que é o próprio filme. Essa paisagem disposta e articulada com outras imagens articula o comum ao mesmo tempo que constrói uma comunidade. Ela articula um espaço, desestabiliza os lugares. Como vimos na cena de *Temporada*, a paisagem não são só as casas alinhadas uma ao lado da outra ou o céu azul com nuvens bem desenhadas. Para percebermos a paisagem é importante que tomemos um passo para trás e a observemos. Denilson Lopes (2007, p. 134) afirma que “pensar a paisagem implica um posicionamento diante do mundo”. A paisagem se constitui e se transforma com a chegada das pessoas, que carregam consigo diversas narrativas.

3 A CASA É UMA ARQUIPÉLAGO

3.1 Casa habitada, casa encenada

Fui feita com esmero, contaram os ventos, antes que eu mesma dessa verdade tomasse tento. Meu embasamento, desde as pedras brutas quebradas pelos homens a marrão aos baldrames ensamblados nos esteios, deu-me solidez. As madeiras de lei duras e pesadas com que me construíram até a cumeeira têm o cerne de ferro, de veios escuros, violáceos e algumas mal podiam ser lavradas. Todas elas foram cortadas na lua minguante para não virem a apodrecer e resistirem, mesmo expostas ao tempo: o estipe das carnaúbas, os troncos do jucá, os da ibiraúna, a braúna, a madeira preta dos índios fechada à umidade por ser impregnada de resinas e tanino. (*Natércia Campos*)

A sala de jantar da casa em que Zezé e Norberto moram em Contagem tem as paredes verdes. Zezé está sentada à mesa com o *notebook* ligado procurando uma música para escutar da qual não consegue se recordar o título. Sentado no sofá está Norberto, que assiste à televisão sem prestar muito atenção no que está sendo exibido. Os ambientes da sala são divididos por fronteiras desenhadas pela disposição dos móveis. A sala é um lugar de permanência, mas também de passagem como se percebe a partir das portas que dão acesso ao quarto de casal e à cozinha.

O silêncio entre Zezé e Norberto é preenchido pela música que soa da televisão – um ritmo cômico e nostálgico de um programa antigo. Cada um dos dois está concentrado em uma atividade distinta, mantendo-os distanciados até que Zezé interpela o marido. “Eu tô aqui procurando uma música que eu lembrei hoje de manhã. E eu fiquei o dia inteiro doida para ouvir. É do Roberto Carlos.”. Sem se levantar, mantendo-se diante da televisão, Norberto conversa com ela na tentativa de ajudá-la. Zezé lembra de um trecho da música que diz “você tem todas as coisas que um dia sonhei para mim”. No embalo, Norberto começa a cantar a música e diz que se chama *Olha*. O silêncio retorna entre os dois enquanto Zezé procura na internet a música para escutá-la.

Ao som da canção, saindo das caixas de som do *notebook*, ela diz que “é essa mesma, é essa mesma”. A voz de Roberto Carlos ressoa pelo cômodo, encobrindo o som da televisão. Os dois reagem à canção, elogiando-a, lembrando tempos passados. “Essa música é boa para dançar”, comenta Norberto em seguida. Mesmo com a relação em crise, a música acende um momento de afeto entre os dois. Depois de um pouco de convencimento, Norberto se levanta, vai até Zezé e a tira para dançar ali mesmo na sala de casa. Eles se posicionam diante da televisão entre os sofás, que funcionam como fronteira no cômodo. Dançam devagar colados um no outro. Ainda há uma resistência de Zezé, que justifica não saber dançar. No compasso dos pés, ela se deixa levar pelo ritmo da música romântica.

Esta cena de *Ela Volta na quinta* (2014) marca o gesto de direção realizado por André Novais Oliveira de filmar a própria casa com seus familiares atuando nos papéis principais. Todas as ações descritas acima são decupadas em um único plano com Zezé e Norberto compondo a *mise en scène* ao mesmo tempo, carregando ritmos distintos. O plano sequência nesse momento nos interessa mais pela constituição de uma permanência do que por uma construção estética realista (Figura 50).



Figura 50 - "*Ela Volta na Quinta*" (2014, dir. André Novais Oliveira)

Desejamos nos aproximar da casa, assim como fizemos com a paisagem, compreendendo-a como um gesto inventivo. Olharemos especificamente para questões que nos ajudem colocar em tensão – e em relação – o *habitar* e o *encenar*, pois acreditamos que seja um ponto de inflexão fundamental para a análise dos gestos de direção realizados por André Novais Oliveira.

Neste capítulo nos concentraremos em dois filmes do diretor mineiro: *Ela Volta na Quinta* (2014) e *Quintal* (2015), ambos filmados na casa de seus pais, onde Novais Oliveira

residia à época. O primeiro vídeo-ensaio se chama *Casa Habitada, Casa Encenada*.

A casa em questão está localizada na cidade de Contagem, na Rua Coronel Antônio de Cássio – antigamente chamada de Rua Ataléia. O lugar foi onde Novais Oliveira viveu sua vida até se mudar para um apartamento em Belo Horizonte, que aparece tanto em *Pouco Mais de um Mês* quanto em *Ela Volta na Quinta*. Já no início do filme percebemos uma pista dessa sua relação com o espaço na fotografia de Zezé grávida no quintal. A casa não foi a primeira morada de Zezé e Norberto, que moraram em São Paulo e também em Belo Horizonte antes de se mudarem para Contagem em 1983 – um ano antes do aniversário de Novais Oliveira. Em entrevista realizada com Novais Oliveira, ele comentou que “essa casa aqui, por incrível que pareça, é tipo um condomínio de duas casas. Tem uma casa idêntica em frente e essa aqui no fundo. Se não me engano, é uma casa pré-fabricada, não é tijolo normal” (NOVAIS OLIVEIRA, 2021a).

A casa não passou por mudanças estruturais desde a sua construção, mantendo-se parecida com o projeto original. Somente a garagem foi reformada e o quarto de Renato Novais, irmão mais velho de Novais Oliveira. O cômodo fica no andar de cima e foi construído posteriormente. A casa compõe uma espécie de condomínio com outras semelhantes. Curioso pensar essa relação de duplicidade, pois abre-se um diálogo com os filmes que iremos analisar. Apesar da casa ser a mesma, seria a mesma casa que está sendo encenada? A casa é uma construção (Figura 51).



Figura 51 - "Ela Volta na Quinta" (2014, dir. André Novais Oliveira)

Perguntado sobre quando entendeu que seria possível fazer filmes em sua própria casa, Novais Oliveira comenta sobre a influência de outras produções do cinema brasileiro contemporâneo daquele período, principalmente aquelas exibidas durante a Mostra de Cinema

de Tiradentes.

Por volta de 2009, 2010, principalmente em Tiradentes, que era o festival que a gente frequentava mais, essa coisa dessa certa liberdade que a gente via nos filmes daqueles anos. Eu até comentei do “Flash Happy Society”, do Guto [Parente], como um filme assim, que mostra a liberdade que o cinema pode ter, em termos de cinema brasileiro. Então, eu acho que esse caminho de buscar fazer um filme com a família veio de uma forma natural e vem muito dessas influências desses filmes também (NOVAIS OLIVEIRA, 2021a).

Além dessas experiências, ele também comentou sobre os filmes mineiros produzidos na época, principalmente, o *Filme de Sábado* (2009, dir. Gabriel Martins), que foi filmado na própria casa do diretor e com Maurílio Martins como um dos protagonistas – ambos também são os personagens principais de *Fantasma*, filme de André Novais Oliveira analisado no primeiro capítulo (Figura 52). Outro curta-metragem desse período, que também foi citado se chama *Minha Avó Comemora Aniversário Com Suas Amigas de Hidroginástica* (2009, dir. Leo Amaral) (Figura 53). O filme é protagonizado pela avó do diretor, que espera em sua casa as colegas para uma comemoração (NOVAIS OLIVEIRA, 2021a).



Figura 52 – “Filme de Sábado” (2009, dir. Gabriel Martins)



Figura 53 – “Minha Avó Comemora Aniversário Com Suas Amigas de Hidroginástica” (2009, dir. Leo Amaral)

A construção do olhar para a casa como gesto criativo é fruto de uma movimentação do próprio cinema brasileiro contemporâneo – aqui o cinema mineiro em especial – que procurava outras maneiras de produzir filmes e narrar histórias. André Novais Oliveira tem uma singularidade no gesto de direção, mas que faz parte de um contexto específico da produção audiovisual brasileira.

Para entendermos a aproximação entre a casa e o cinema, iniciaremos um diálogo com o pesquisador Érico Araújo Lima, que em sua tese de doutorado, *Casa e Vizinhança: Modos de Engajamento – Cinema brasileiro contemporâneo e práticas moradoras*, estudou como a questão da morada encontrava-se entre a forma cinematográfica, os processos criativos e os lugares habitados. Para ele, os filmes propõem um *avizinhamento* a partir da “articulação expressiva que poderia emergir numa experiência concreta de imagem e som, a partir de uma tessitura que trabalha para construir a proximidade, desde a posição de um realizador diante do bairro em que mora” (LIMA, 2019, p. 115). Avizinhar-se pode ser tema dos filmes, mas também pressupõe um processo criativo e escolhas formais. Para Lima, é necessário compreender como os territórios, as fronteiras, colocam-se em contato mais do que observá-los separadamente. Em seu artigo *Quando o Cinema se Faz Vizinho* (2016), comenta que:

Esse gesto pressupõe um avizinhamento, um esgueirar-se para estar próximo, um princípio articulador dos heterogêneos, para tornar possível a relação entre mundos antes não colocados em coexistência. Avizinhar-se, então, é uma dessas faces que pode estar contida quando invocamos a investigação de formas da vizinhança. Trata-se, poderíamos dizer, de um possível gesto constituinte da vida coletiva, e que queríamos, mais especificamente, explorar como um operador da escritura fílmica, dos seus procedimentos de *mise-en-scène* e de montagem (LIMA, 2016, p. 3).

O espaço da casa se torna um elemento central em sua análise, pois o gesto de se

avizinhar se dá pelo encontro das singularidades de cada filme, de cada casa. Nas análises feitas, Lima pensa em uma proposta conceitual que nos interessa: as práticas moradoras. Essa concepção de prática, dialoga com o posicionamento que temos de que a teoria constitui práticas e o fazer também fomenta conceitos. Como Lima (2019, p. 31) nos diz, “o morar é um gesto bastante empírico”.

As práticas moradoras partem de uma aposta central “de que a íntima experiência do espaço pode dar forma e contagiar a elaboração cinematográfica, a partir de uma espécie de flexão de noções espaciais, arquiteturais e geográficas – a casa, a vizinhança – em práticas de cinema, que se tornam entremeadas por ações que as transbordam” (ibidem, 2019, p. 20). Aproximar esses conceitos dos processos e das formas cinematográficas não os reduzem a discussão meramente estética ou formal, mas amplia o olhar para se pensar as dimensões éticas dessas escolhas. As casas analisadas por Lima também constituem as identidades de seus realizadores, fazem parte de quem eles são. Para Lima (2019, p. 43), uma casa é um espaço “que se ergue com bases materiais (...), e é também inseparavelmente, uma noção mais ampla, capaz de mobilizar um conjunto de proposições a respeito de práticas moradoras”.

Entre os filmes analisados por Lima, encontram-se também *Ela Volta na Quinta e Quintal*. Sua justificativa de construção desse díptico é que “vistos em conjunto, eles nos ajudam a perceber a inventividade de um método imaginativo, feito a partir de uma casa” (ibidem, 2019, p. 92). Nota-se a importância desses dois trabalhos como alicerces para as discussões que desejamos desenvolver sobre o espaço.

Entendemos a casa no cinema como elemento central para a compreensão das práticas moradoras, que constituem abordagens e formas fílmicas singulares. Mas, afinal, como podemos definir o espaço da casa? A casa da família de Novais Oliveira nos interessa por colocar em contato o espaço representado e o espaço vivido. Ao descrever a própria casa durante a nossa entrevista, percebe-se como o processo criativo está atravessado pelas experiências de ocupação e deslocamento que Novais Oliveira estava vivenciando.

São dois quartos, sala, cozinha, banheiro e depois que tiveram essa ideia de construir o quarto do meu irmão em cima da garagem. Mas eu tive essa coisa de ter mudado para morar com a Élide, mas na verdade eu morei aqui a minha vida toda. Foi só esse rolê de mudar para a casa da Élide, depois morar 2 anos sozinho e depois voltar para cá (NOVAIS OLIVEIRA, 2021a).

Mas antes de conceituarmos a casa como elemento espacial, é necessário precisar o que desejamos falar sobre o espaço representado e espaço vivido. Ao pensar a noção de espaço vivido (“*espace vécu*”), Antoine Gaudin (2015, p. 58, *tradução nossa*) dirá que:

antes, constitui uma experiência permanente de entrelaçamento com o material existente, que mobiliza a presença substancial das coisas e o poder de sua conexão (...), e que envolve nosso corpo em um sentimento primordial de vazio e abertura, movimento contínuo, de acordo com nossos movimentos reais ou virtuais (...).⁴⁴

As análises de Gaudin se propõem a pensar um filme como “fenômenos espaciais nele mesmo” (ibidem, 2015, p. 63). Daí, a importância de estender a ideia de espaço vivido também para o espectador, compreender as suas “dimensões proprioceptivas” (ibidem, 2015, p. 58). Os filmes, em sua maioria, são construídos a partir de uma imagem bidimensional, mas o espectador experimenta aquele espaço, traduzindo-o para a tridimensionalidade. Além disso “na nossa vida cotidiana, nosso campo de visão não é decupado, ele não é um fragmento enquadrado como são as imagens” (ibidem, p. 61, *tradução nossa*)⁴⁵.

Gaudin (2015, p. 65) pontua que para entendermos essas diferenças é preciso mudar as perguntas sobre o espaço de “Que espaço o cinema representa?” para “Qual espaço vivemos no cinema?”⁴⁶. Desse modo, existiria também uma diferença entre o espaço representado e o espaço inscrito no corpo do filme. Ele diz que o espaço representado é:

o espaço-objeto, concreto, reconhecido e *habitável* que nós somos culturalmente educados a perceber. Nós estamos *a priori de frente para* este espaço, em uma relação de identificação-projeção encorajado pela impressão de realidade própria do meio (ibidem, 2015, p. 66, *tradução nossa*)⁴⁷

O que estabelecerá essa relação entre o espaço vivido e o espaço representado está ligado à forma como a *mise en scène* e a montagem do filme constroem esse espaço. Como nos diz Gaudin (2015, p. 67) cada mudança de plano, de enquadramento ou de foco constitui uma variação espacial. As massas visuais inscritas no interior do plano darão a dimensão e densidade do espaço cinematográfico.

Desejamos estudar a casa como uma forma estética para além das suas regras arquitetônicas para que seja possível compreendê-la como uma imagem-espaço. Essa abertura do espaço para além de suas barreiras física está em consonância com alguns autores que propõem uma observação da casa a partir de uma relação de maneiras de ser.

⁴⁴ Do original: “il constitue plutôt une expérience permanente d’entrelacement à l’existant matériel, qui mobilise la présence substantielle des choses et la puissance de leur connexion (...), et qui engage notre corps dans une sensation primordiale de vide et d’ouverture, continuellement mouvante, en fonction de nos déplacements effectifs ou virtuels (...)”.

⁴⁵ Do original: “Dans la vie courante, notre champ visuel n’est pas découpé, il n’est pas un fragment à bords francs comme le sont les images”.

⁴⁶ No original as perguntas apresentadas por Antoine Gaudin são “Quel espace le cinéma représente-t-il?” e “Quel espace vivons-nous au cinéma?”.

⁴⁷ Do original: “l’espace-objet, concret reconnaissable et <<habitable>> que nous sommes culturellement éduqués à percevoir. Nous sommes *a priori face à* cete space, dans un rapport d’identification-projection encourage par l’impression de réalité propre au médium”.

O arquiteto Benoît Goetz em seu livro *Théorie des Maisons: L'habitation, la surprise* discute o espaço da casa partir de uma aproximação da ideia de habitar e do gesto para pensar um desvio nas concepções geométricas da arquitetura. “Eu chamo então aqui ‘casa’ uma maneira de ser no espaço, ou, para falar como os fenomenólogos, uma forma para configurar um mundo” (GOETZ, 2011, p. 17, *tradução nossa*).⁴⁸

O próprio conceito de Teoria das Casas surge a partir de casas de diversos autores e filósofos (ibidem, 2011, p. 19) – entre eles Gilles Deleuze e Emmanuel Levinas. A casa é um mobilizador de pensamento do mesmo modo que para Novais Oliveira o espaço é um vetor de criação de processos e formas filmicas. “As casas são feitas de materiais e de pensamentos, de arquitetura e filosofia, mas também de comportamentos e gestos” (ibidem, 2011, p. 104, *tradução nossa*)⁴⁹.

A casa é um ritmo (ibidem, 2011, p. 106) estabelecido por coreografias internas, por partidas e chegadas. “Uma casa é então integridade que constitui seu arranjo interno. Ela é um *intervalo*, um coro” (ibidem, 2011, p. 113, *tradução nossa*)⁵⁰. Os movimentos internos da casa, para Goetz, são marcados pelo *Poros* e pelo *Oikos*, que pontuam uma relação dialética entre o externo e interno do ambiente. Esse arranjo conceitual nos ajuda a observar como a casa se articula.

A ideia de *Poros* está ligada às passagens, às aberturas. O termo vem de Platão a partir da figura mitológica de um deus homônimo. Para Goetz, não é a dimensão do mito que o interessa, mas como ele perpassa o pensamento de construção da casa. O *Poros* seria a indefinição da arquitetura. “Uma arquitetura porosa é uma arquitetura que deixa a vida e as ações dos homens cruzá-la e brincar com ela. Por seus poros, os edifícios respiram” (ibidem, 2011, p. 119, *tradução nossa*)⁵¹.

Já o *Oikos* seria a própria casa, no seu sentido de habitar. Ambos são inseparáveis, como também aponta Érico Araújo Lima (2019, p. 43). Goetz diz que uma casa “é uma armadilha, mas é também um problema” (GOETZ, 2011, p. 121, *tradução nossa*)⁵². Precisamos olhar para ela como elemento em movimento e não como algo estagnado. Para isso, o conceito

⁴⁸ Do original: “J’appelle donc ici <<maison>> une manière d’être à l’espace, ou pour parler comme les phénoménologues, une manière pour l’être-là un monde”

⁴⁹ Do original: “Les maisons sont faites de matériels et de pensées, d’architecture et de philosophies, mais aussi de compartements et des gestes”.

⁵⁰ Do original: “Une maison est donc une entièreseté que constitue son arrangement interne. Elle est un *intervalle*, un choeur”.

⁵¹ Do original: “Une architecture poreuse est une architecture qui laisse la vie et les actions des hommes la traverser et jouer avec elle. Au travers de ses pores, les édifices respirent”.

⁵² Do original: “La maison est un piège mais c’est aussi une issue”.

de habitar é fundamental. “Saber habitar efetivamente supõe um abandono da postura teórica, isto é, contemplativa, e também um depoimento da soberania da vista” (ibidem, 2011, p. 121, *tradução nossa*)⁵³.

A casa é vista como um espaço poético pelo filósofo Gaston Bachelard em seu livro *A Poética do Espaço* no qual investiga como o espaço da casa é trabalhado nos textos poéticos a partir de uma abordagem fenomenológica para entender a experiência vivida que habita àqueles escritos. Essa topoanálise feita por Bachelard abre a possibilidade de valorizar a imaginação na percepção espacial. “O espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão geométrica. É um espaço vivido” (BACHELARD, 1998, p. 19).

Bachelard defende que para se analisar e experimentar o espaço da casa não é preciso estar presente em seu espaço físico. Já que a articulação poética teria essa capacidade de nos deslocar para as casas descritas. Vale reforçar que as análises feitas pelo filósofo partem de diferentes textos poéticos, do mesmo modo que as análises fílmicas que realizamos partem da própria materialidade da obra audiovisual. Por isso, Bachelard define que o devaneio se torna elemento fundamental para se experimentar o espaço. “Nessas condições, se nos perguntassem qual o benefício mais precioso da casa, diríamos: a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz” (ibidem, 1998, p. 26). Escrever e experimentar a casa como espaço poético, apontaria para a nossa primeira casa.

Mas, para além, das lembranças, a casa natal está fisicamente inserida em nós. Ela é um grupo de hábitos orgânicos. (...) Todo o ser da casa se desdobraria, fiel ao nosso ser. Empurraríamos com o mesmo gesto a porta que range, iríamos sem luz ao sótão distante. O menor dos trincos ficou em nossas mãos (ibidem, 1998, p. 34)

O devaneio para Bachelard é um método de apreensão da experiência e, por isso, ele diferencia o devaneio poético do devaneio de sonolência, pois o que o interessa é entender como a casa nos coloca em um outro estado de consciência. “O devaneio poético, ao contrário do devaneio de sonolência, não adormece jamais. Sempre lhes é preciso, a partir da mais simples imagem, irradiar ondas de imaginação” (ibidem, 1998, p. 52).

A casa seria um abrigo para o tempo comprimido – principalmente, da memória das experiências vividas. “É essa a função do espaço”, nos diz Bachelard (1998 p. 28). A referência de moradia para Bachelard são de casas europeias de modo que há uma certa concepção de um

⁵³ Do original: “Savoir habiter suppose effectivement un abandon de la posture théorique, c'est-à-dire contemplative, et aussi une déposition de la souveraineté de la vue”.

espaço verticalizado em que se valoriza o *sótão* e o *porão*. Essa concepção dualista se reflete também em sua análise, pois o sótão estaria ligado a uma ideia de segurança (ibidem, 1998, p. 36). Já o porão seria o “*ser obscuro* da casa, o ser que participa das potências subterrâneas” (ibidem, 1998, p. 36-37).

Vale pontuar, que o pensamento construído por Bachelard acerca do espaço poético da casa parte de textos europeus e a partir de uma relação com uma arquitetura também europeia, principalmente de lugar onde há um forte inverno. Por isso, a sua descrição destaca tanto o espaço do sótão e do porão, ambiente que não, necessariamente, farão parte do estilo arquitetônico brasileiro, mas que, mesmo assim, ocupam o nosso imaginário.

A casa em si é um universo. Ela existe a partir de uma dinâmica, um movimento. “A casa vivida não é uma caixa inerte. O espaço habitado transcende o espaço geométrico” (ibidem, p. 1998, p. 62). Para Bachelard (1998, p. 21), só habita com intensidade a casa aquele que consegue se encolher no espaço.

Ao aproximarmos os conceitos de casa com a forma fílmica, dialogamos com o pensamento de Antoine Gaudin acerca da *imagem-espaço*. Por isso, as análises dos elementos da *mise en scène* apontariam para uma compressão dessa relação no campo estético. “Um cinema da imagem-espaço seria um cinema dentro do qual o problema do espaço como experiência permite ao espectador reconectar-se ao tema central do próprio filme” (GAUDIN, 2016, p. 73, *tradução nossa*)⁵⁴.

Gaudin divide a análise em três diferentes categorias de espaço. A primeira seria o *l'espace cinéplastique* – o espaço cineplástico -, que estaria mais ligado a uma composição fotográfica da imagem a partir de uma lógica de fragmentação do movimento do plano cinematográfico (ibidem, 2016, p. 78-79). A segunda categoria é *l'espace-agencement* – o espaço-agenciamento -, que compõe a unidade de um filme ou de uma sequência, construindo uma arquitetura rítmica de cada obra (ibidem, 2016, p. 79). A terceira, e última categoria, é *l'espace audio-visuel* – o espaço audiovisual -, que existe a partir do reconhecimento da contribuição cinematográfica da obra para pensar o espaço a partir de sua construção visual e sonora.

Onde se encontraria, então, a questão do habitar dentro dessas análises? Para categorizar a sua análise da *imagem-espaço*, Gaudin propõe que cada plano cinematográfico tem uma *valência espacial*. Esse conceito será trabalhado em seu livro com um olhar concreto

⁵⁴ Do original: “Un cinema de l'image-espace serait un cinema au sein duquel le problème de l'espace comme expérience effectuée par le spectateur rejoindrait celui de l'espace comme sujet profond du film lui-même”.

para os elementos da linguagem cinematográfica. Gaudin (2016, p. 80, *tradução nossa*) afirma que a noção de valência espacial é composta por:

a presença, a habitabilidade e grandeza do espaço *representado*, tais quais são *buscado conscientemente*; e a repartição abstrata dos volumes de cheios e vazios *inscritos* dentro da imagem tal qual *sentida primordialmente* (a valência sendo proporcional ao volume vazio).⁵⁵

Gaudin observa, nos filmes, os planos como uma porção de *espaço-tempo* (ibidem, 2016, p. 81), atentando-se às massas visuais, volumes de vazio e ações espacializantes. Desse modo, a valência espacial não se caracteriza como uma medida, mas como uma experiência (ibidem, 2016, p. 80). Essa noção está em diálogo direto com o conceito de habitar já que Gaudin pontua que dentro da valência espacial deve ser levada em consideração a habitabilidade dessa imagem. Do mesmo modo que não existe apenas uma forma de habitar, encenar também não é uma via de mão única.

A porosidade da casa é levada ao extremo no curta-metragem *Quintal* quando um portal interdimensional aparece no quintal da casa de Zezé e Norberto. A própria casa, em sua estrutura, e nos elementos dramáticos e estéticos que a atravessam, abrem-se para o fantástico. A mesma casa de *Ela volta na Quinta*, que tem uma *mise en scène* com planos longos e que valorizam a permanência do corpo no espaço como forma de construção estética do cotidiano, é composta de maneira distinta em *Quintal*. Durante nossa entrevista, Novais Oliveira comentou que:

Eu acho que o *Quintal* tem mais um desejo de ter um certo controle sobre as coisas. Eu lembro que, claro que não é uma diferença muito grande, mas, ao invés de um plano, eu queria muito filmar as cenas com mais de um plano. (...) Decupar a cena e, também, no caso do *Quintal*, ele tem mais ação. Acho que tem uma coisa mais *mise en scène*, não é elaborada, mas uma coisa que acontece mais ação (NOVAIS OLIVEIRA, 2021a).

A casa é palco para o drama encenado e também é poro não só para a vida, mas para o fantástico. Entender a articulação da encenação é central para vermos como um espaço habitado pode carregar em si diferentes formas filmicas. O que desejamos nessa análise a seguir é observar como o gesto de direção se constitui a partir de olhares distintos para o espaço da casa. Cada filme propõe uma experiência singular. Observemos a sequência do filme *Quintal*, que dura desde a aparição do portal no quintal da casa até Norberto entrar na fissura interdimensional e ser teletransportado (Figura 54).

⁵⁵ Do original: “...la presence, l’habitabilité et la grandeur de l’espace représenté, telles qu’elles sont perçues consciemment ; et la répartition abstraite des volumes de plein et de vide inscrite au sein de l’image, telle qu’elle est sentie primordialement (la valence étant proportionnelle au volume de vide)”.





Figura 54 - "Quintal" (2015, dir. André Novais Oliveira)

A sequência se constrói em três espaços principais, que aos poucos vão se desmembrando: a sala de televisão, a cozinha e o quintal. Cada um deles é um palco onde se articulam elementos, montado de forma paralela para a criação do humor e do mistério que rodeia o filme. O pai que assiste pornografia na sala de casa enquanto come um saco de peta, a mãe que faz as unhas na cozinha até que descobre pelo jornal a prisão do filho após uma acusação de corrupção e o portal, que funciona como um metrônomo da progressão narrativa à medida que aumenta de tamanho. Os elementos citados funcionam mais como fissuras narrativas do que como objetos dramáticos, pois não movimentam a narrativa e nem constroem conflitos aos quais os protagonistas precisam superar. São essas fissuras, que tornam *Quintal* peculiar para se entender como a casa pode ser pensada como um gesto de criação.

O título do filme evoca a relação espacial que se constrói ao longo da obra, mas parece-nos que as suas escolhas de encenação caminham para outras abordagens, que são mais próximas do pensamento geodiegético. O espaço está em função da narrativa. O deslocamento que *Quintal* traz para a experiência espacial está nas inversões de expectativa acerca do que se espera do espaço. E essas mudanças afetam diretamente a forma como a presença dos pais é desenvolvida ao longo das cenas.

Felipe Maciel Xavier Diniz em sua tese de doutorado *Desenquadramentos no Novíssimo Cinema Brasileiro - O Fora de Campo como Dobra da Mise-en-Scène nos filmes de André Novais* analisa os filmes de Novais Oliveira a partir de um diálogo com o filósofo francês Gilles Deleuze para entender as relações entre fora de campo e *mise en scène*. Ao analisar o curta-metragem *Quintal*, comenta de como o cotidiano de Zezé e Norberto não é abalado pela aparição do sobrenatural, dialogando com escritor mineiro de literatura fanástica Murilo Rubião. Como se a *mise en scène* se reconfigurasse, mas o modo como eles habitam a casa se mantivesse. “O filme, assim, parece apontar para a força do comum que não se deixa abalar. O comportamento dos personagens, ainda que afrontado por uma força extra, permanece absorvido pela repetição dos afazeres domésticos” (DINIZ, 2018, p. 134).

Para observarmos essas relações entre *Ela volta na quinta* e *Quintal*, desenvolvemos o vídeo-ensaio *Casa Habitada, Casa Encenada*⁵⁶, que é composto por cenas que acontecem, majoritariamente, na sala e na cozinha dos dois filmes. O interesse do filme-ensaio é estabelecer formalmente o conceito da casa a partir dos gestos de direção e de *mise en scène* de cada filme.

Ao pensarmos o filme pela sua abordagem geodiegético, é necessário conceituar como a *mise en scène* se estabelece como um conceito de análise e também de direção. O pesquisador Luis Carlos Oliveira Jr. (2013, p. 206) na conclusão de seu livro *A Mise en Scène no Cinema: Do clássico ao cinema de fluxo* define a *mise en scène* como “a forma como cada diretor encontra essa abordagem, ou seja, a forma como se interpreta a linguagem singular de um espaço, de um ator ou de qualquer aspecto da realidade, convertendo essa interpretação num conjunto de dados sensíveis que se imprimem na matéria do filme”. Já o crítico australiano Adrian Martin em seu livro *Mise en Scène and Film Style* diz que a concepção clássica de encenação propõe uma economia ideal que sobrepõe o assunto ao estilo. “Em essência, de acordo com o classicismo, o estilo existe para servir ao assunto ou história. Essa é uma

⁵⁶ Link para acesso ao vídeo-ensaio: <https://youtu.be/gZ8lVu2Exis>

economia expressiva: o estilo expressa o assunto” (MARTIN, 2014, p. 39, *tradução nossa*)⁵⁷. Assim, nos filmes aqui analisados podemos pensar que o espaço serve ao assunto. Já que a casa reflete a separação dos pais e a casa é o portal para a viagem interdimensional.

O ensaio audiovisual *Casa Habitada, Casa Encenada* se inicia com duas cenas de *Ela Volta na Quinta* e *Quintal*, que ocorrem na cozinha com a presença de Norberto e Zezé realizando uma das refeições do dia. Ambas se constroem um único plano, aproximando-se de uma *mise en scène* de planos únicos e que valoriza as ações cotidianas. Percebemos, que ainda assim, cada uma delas carrega consigo outros elementos. Em *Ela Volta na Quinta*, a duração do plano é mais longa em comparação à *Quintal* e a cena estabelece em si o conflito central da relação entre o casal. Já a outra cena, que não tem diálogos, constrói o seu cotidiano para apresentar o sobrenatural dentro da casa de forma muito sutil. Compõe a cena, no mesmo plano geral, a pia da cozinha, que, sem explicação, liga sozinha e jorra água. Uma situação que pode ser vista como banal se desdobrará no filme para ganhar camadas cada vez mais absurdas (Figura 55).

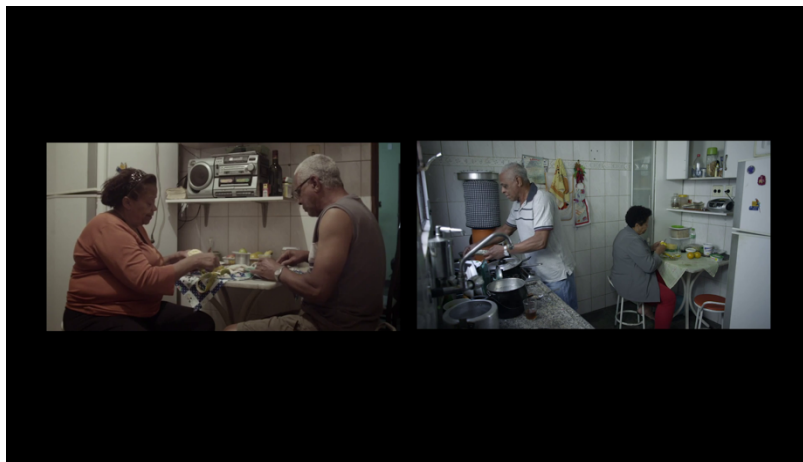


Figura 55 - Vídeo-Ensaio "Casa Habitada, Casa Encenada"

É interessante perceber que na cena de *Ela volta na quinta* o enquadramento escolhido para filmar a cena toda é um plano conjunto dos dois personagens principais. Assim, apesar da utilização da profundidade de campo, não temos acesso ao espaço da cozinha, pois ele é deixado em sua maioria fora de quadro. No lugar de vermos o espaço, sentimos o tempo do espaço. Essa relação é oposta na cena de *Quintal* na qual assistimos à cena em plano geral, possibilitando uma visualização mais ampla da cozinha.

⁵⁷ Do original: "In essence, according to classicism, style exists to serve the subject or story. This is and expressive economy: style express subject".

As relações temporais entre decupagem, cena e espaço ficam ainda mais nítidas quando a cena de *Ela volta na quinta* prossegue e colocamos em paralelo a sequência de Norberto assistindo ao filme pornográfico na sala simultaneamente à Zezé na cozinha enquanto o portal aumenta de diâmetro no quintal sem ninguém perceber. A progressão narrativa de cada uma das cenas é totalmente diferente na construção de *mise en scène*, ficando visível a vontade de Novais Oliveira em propor uma encenação com mais planos e mais ação dramática (Figura 56).



Figura 56 - Vídeo-Ensaio "Casa Habitada, Casa Encenada"

A sala e a cozinha são ocupadas pelas mesmas pessoas, mas ganham composições distintas a partir da temporalidade de cada cena. A permanência proposta por *Ela volta na quinta* estabelece uma relação espacial de surpresa com os desdobramentos da própria casa. Desdobrar os espaços estabelece um ritmo na casa, para retomar o pensamento de Benoît Goetz (2011, p. 106). Esses ritmos também são percebidos ao retomarmos às comparações entre as duas cenas das cozinhas, que são filmadas em ângulos muito similares.

A câmera é posicionada no quintal, enquadrando a cozinha por trás da porta, criando um efeito de quadro dentro do quadro. Em *Ela volta na quinta*, André conversa com Zezé, que está cozinhando, e com Norberto, que está fora de quadro. Já em *Quintal*, Norberto entra na cozinha para procurar algo para comer e retornar para o filme pornográfico que está assistindo na sala enquanto Zezé está lendo um jornal. Em *Ela volta na quinta*, há uma construção do acaso e das ações cotidianos, pautadas principalmente pelo ato de cozinhar. Em *Quintal*, a relação construída entre os dois personagens na cozinha é de alívio cômico pela ausência de reação de Zezé (Figura 57).



Figura 57 - Vídeo-Ensaio "Casa Habitada, Casa Encenada"

As duas cenas se transformam a partir de estratégias diferentes de encenação. Em *Quintal*, Novais Oliveira repete a utilização do plano detalhe para mostrar uma informação do jornal. Optando, assim, por uma construção narrativa clássica e dramática. Porém, o plano detalhe revela mais um dos absurdos trabalhado no filme. No jornal, há a informação de um político corrupto preso. Como vimos na análise anterior da sequência completa, Zezé liga para o político para entender o que está acontecendo (Figura 58).

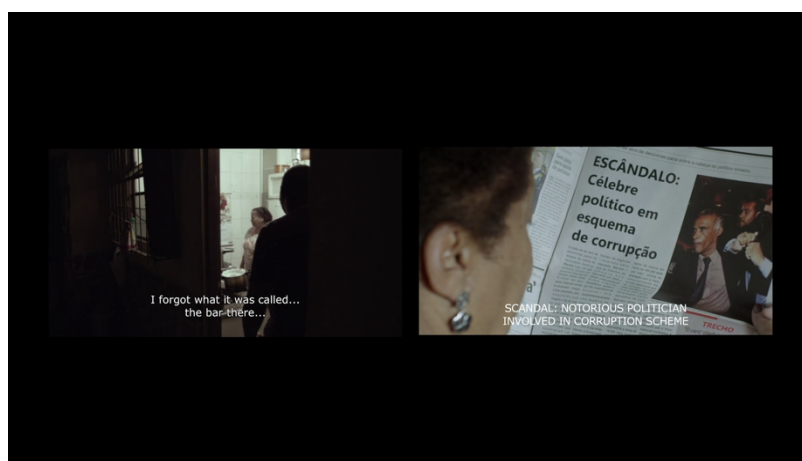


Figura 58 - Vídeo-Ensaio "Casa Habitada, Casa Encenada"

Ela volta na quinta mantém a proposta de construção das cenas em plano único e propõe uma coreografia de desdobramento espacial ao colocar André para sair da cozinha, atravessar o quintal andando e subir uma escada improvisada até o quarto de Renato, seu irmão mais velho, que localiza-se em cima da garagem. Até esse momento, toda a construção da casa

tinha se dado na sua horizontalidade, mas o filme nos revela com um gesto que ainda há muito mais para se descobrir sobre esse espaço (Figura 59).



Figura 59 - Vídeo-Ensaio "Casa Habitada, Casa Encenada"

Colocamos em diálogo, a cena de apresentação de Zezé em *Ela volta na quinta*⁵⁸ e a cena em que Norberto sai da sala de casa até o quintal onde se encontra o portal interdimensional, em *Quintal*. Aqui, as estratégias de *mise en scène* se invertem, pois em *Ela volta na quinta*, existe uma decupagem da situação para pontuar dramaticamente o que está se passando com Zezé. E, em *Quintal*, toda a situação acontece em um único plano. Parece-nos que essa inversão também modifica a relação que se tem com os espaços já que ao se preparar para o clímax do fantástico, *Quintal* se constrói com uma forma filmica que favorece o tempo dentro do plano (Figura 60).

⁵⁸ Esta mesma cena foi analisada no capítulo 1 pela perspectiva a partir dos estudos das janelas.

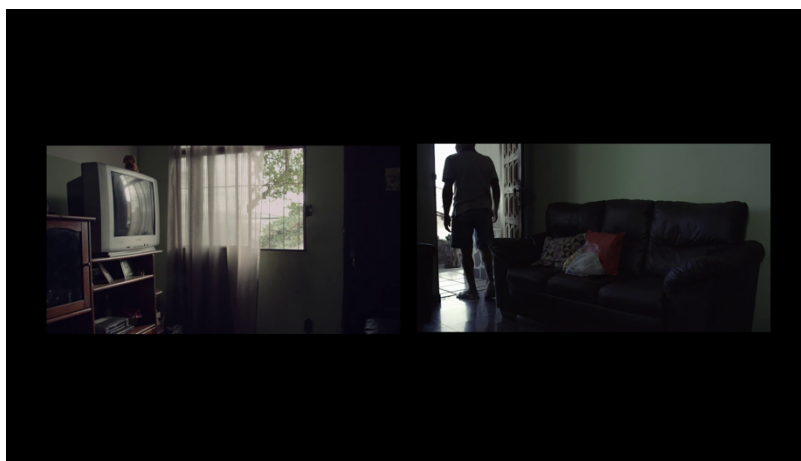


Figura 60 - Vídeo-Ensaio "Casa Habitada, Casa Encenada"

O filme-ensaio se conclui com a continuação do desaparecimento de Norberto pelo portal interdimensional, mas também se costura em seguida com as duas cenas em que Zezé e Norberto assistem televisão juntos na sala. Essas duas cenas encontram-se, respectivamente, no início e após o retorno de Norberto em *Quintal*. Em comparação, colocamos a cena em que Zezé e Norberto dançam juntos na sala de casa ao som da música *Olha*, de Roberto Carlos (Figura 61).



Figura 61 - Vídeo-Ensaio "Casa Habitada, Casa Encenada"

As cenas escolhidas para concluir o filme-ensaio abrem um universo de possibilidades dentro da casa. A casa é, então, ocupada por gestos. Benoît Goetz (2011, p. 145) lembra que a arquitetura também é feita por gestos. “Nós somos os chefes da orquestra dos espaços que atravessamos. Todo fragmento de espaço arquitetônico faz um gesto do qual podemos responder com outro”. Os gestos nos filmes de Novais Oliveira estão tanto nas escolhas de encenação como construção espacial dos filmes. As suas práticas moradoras, para retomarmos o conceito de Érico Araújo Lima, permitem que no espaço da casa habite um casal que dança e um portal para outra dimensão. As dimensões arquitetônicas do espaço são rompidas totalmente e o que resta é o afeto e a imaginação.

3.2 Duração do cotidiano

“Podemos agir de modo sofisticado e comum, mas acredito que nos sentimos mais seguros quando dentro de nós mesmos encontramos nossa casa, um lugar ao qual pertencemos e talvez o único que realmente criamos” (*Maya Angelou*).

Ao filmar sua própria casa, André Novais Oliveira por vezes permanece em um mesmo cômodo por muito tempo observando as relações estabelecidas entre os seus familiares e o espaço habitado. Ele rompe com a lógica de uma construção dramática da cena, desdobrando aquilo que assistimos para um outro campo da encenação.

Em *Ela volta na Quinta*, assistimos a duas cenas que possuem enquadramentos, movimentos e climas muito parecidos. Ambas se passam no quarto de Zezé e Norberto quando o casal se deita para dormir. A câmera é posicionada na altura da cama, centralizando-a, e enquadrando o pequeno espaço em um plano geral. Zezé se deita do lado esquerdo e Norberto do direito. As ações levam o tempo necessário sem a preocupação em ter significados ou motivações. Na penumbra o casal conversa e se mantém silêncio. Há uma tensão na falta de comunicação entre os dois. Apesar de terem essas semelhanças, existe uma diferença crucial. Na primeira cena (Figura 62), acompanhamos o casal conversar depois das luzes apagadas. A câmera filma a ausência de luz, mas não nega a presença das duas pessoas que estão deitadas na cama. O espaço do quarto é tomado pelas sombras, mas o prolongamento dos planos nos faz imergir ainda mais no cotidiano e na intimidade daquela família. Com o apagar das luzes somos convidados a entrar na casa e observar tudo com uma distância respeitosa (Figura 63).



Figura 62 – “Ela Volta na Quinta” (2014, dir. André Novais Oliveira)



Figura 63 - “Ela Volta na Quinta” (2014, dir. André Novais Oliveira)

O cotidiano existe também na duração do plano. Olhar para o cotidiano como uma construção formal é observar uma relação direta entre espaço e tempo. Para que possamos entender a duração em relação ao espaço cinematográfico, é preciso expandir o que se entende por *mise en scène*.

Jacques Aumont, ao concluir o seu livro *O Cinema e a Encenação*, lança a seguinte pergunta: “Será o fim da *mise en scène*?” (AUMONT, 2006, p. 175). O seu questionamento está ligado à percepção de alguns filmes contemporâneos⁵⁹, que lidavam com outras formas de construção narrativa para além da organização dramática da cena. Se os filmes já não se constroem mais a partir de uma concepção clássica de cena, ainda faria sentido falar em *mise en scène*? Aumont (2006, p. 180) nos diz que “a encenação, neste último cinema, tornou-se rara enquanto gestão de *cenar*; mantém-se enquanto gesto de escrita: a encenação é aquilo que resta quando se esqueceu tudo do teatro”. A repercussão desses filmes levou alguns críticos a

⁵⁹ Entre os filmes citados por Jacques Aumont está *O Intruso* (2004), dirigido por Claire Denis.

pensarem outros conceitos para agrupar essa produção. Entre eles, nos interessa discutir a *estética do fluxo*.

A *estética do fluxo* é um conceito que ganha força a partir do artigo *Plan contre Flux*, escrito por Stéphane Bouquet e publicado em 2002, pela revista francesa *Cahier du Cinéma*. A partir de filmes como *O Intruso* (2004, dir. Claire Denis), e *Elefante* (2003, dir. Gus Van Sant), Bouquet irá elaborar uma discussão acerca da construção cinematográfica contrapondo dois pensamentos: *o plano* e *o fluxo* (FIGURAS 64 e 65). Segundo Luis Carlos Olivera Jr., “a *mise en scène*, na estética do plano (...), consiste em organizar o inorganizado, estruturar o que por natureza é inestruturado, para ao fim construir um sentido ou uma emoção”. (OLIVEIRA JR., 2014, p. 144). Essa organização do mundo compreende uma concepção dramática da forma cinematográfica, pois organiza-se o mundo dentro do enquadramento.



Figura 64 - "O Intruso" (2004, dir. Claire Denis)



Figura 65 - "Elefante" (2003, dir. Gus Van Sant)

Os cineastas do plano, para Stéphane Bouquet (2002, p. 46), estariam mais ligados à razão e ao analítico. Por isso, estão mais próximos da concepção da *mise en scène* como um elemento norteador da organização do mundo. Para exemplificar o seu pensamento, Bouquet faz um paralelo com as artes pictóricas do século XVII a partir da contraposição que existia entre os defensores do desenho e os entusiastas da cor.

Desenhar não era, portanto, copiar a realidade, mas implementar conhecimento, lógica, ordem mundial. Podemos ver claramente como toda uma tradição cinematográfica (a mais numerosa) subscreveu e ainda subscreve esta ideia de que encenar (*mettre en scène*) é desenhar (seja um *storyboard* ou não) e, portanto, organizar o desorganizado, não formado, não estruturado no final pode construir um limiar ou uma emoção (ibidem, 2002, p. 46, *tradução nossa*)⁶⁰.

Já a *estética do fluxo* estaria mais próxima de uma busca por um desenvolvimento de uma relação com o mundo de forma menos racional a partir de um agenciamento das modulações temporais, evidenciando o ritmo que habita o mundo. “A tarefa do cineasta de fluxo consistiria não em organizar uma forma discursiva, mas em ‘intensificar zonas do real’, resguardando do mundo um estatuto aleatório, indeciso, movente” (OLIVEIRA JR., 2014, p. 144). Esta tarefa se transforma em evidenciar a desorganização do mundo mais do que tentar organizá-lo dentro de um recorte dramático. Mais do que pôr em cena, colocar em movimento (BOUQUET, 2002, p. 47).

Com a *estética do fluxo*, ocorre uma mudança na pergunta sobre as formas filmicas. Já não se está perguntando *o que é a mise en scène*, mas *o que é esse plano*. Esta última questão é o nome de um texto homônimo escrito em 2002 por Jean-Marc Lalanne intitulado *C’est quoi ce plan?* no qual retoma o conceito de fluxo de Stéphane Bouquet para pensar também a dimensão da duração dentro dessas produções contemporâneas. “A montagem é reduzida a um trabalho mínimo: trata-se simplesmente de juntar como vagões, imponentes planos-sequência, verdadeiros blocos de granito indivisíveis” (LALANNE, 2002, p. 26)⁶¹.

A *estética do fluxo* nos interessa para pensar a forma como André Novais Oliveira filma os espaços de sua casa com planos longos, permitindo um deslocamento do pensamento dramático da cena, no caso de *Ela Volta na Quinta* e uma desconstrução da racionalidade com a montagem em paralelo de *Quintal*, que desdobra os sentidos de cada construção novos significados à medida em que a narrativa avança. O tempo trabalhado a partir da *estética do*

⁶⁰ Do original: “Dessiner ce n’était donc pas copier le réel mais mettre en œuvre un savoir, une logique, un ordre du monde. On voit bien comme toute une tradition cinématographique (la plus nombreuse) s’est inscrit et s’inscrit encore dans cette idée que mettre en scène c’est dessiner (que l’on story-boardou pas) et donc organiser de l’inorganisé, de l’informe, de l’instructuré pour finalement construire au seuil ou une émotion”.

fluxo nos permite também compreender melhor como o cotidiano se transforma em uma forma cinematográfica para além de uma relação de identificação, mas por um acesso à “intensidade da experiência” (OLIVEIRA JR., 2014, p. 153).

Essa intensidade de experiência pode também ser pensada a partir de uma perspectiva da construção formal do cotidiano. Erly Vieira Jr. vai se atentar a essas construções do cinema de fluxo em seu livro *Realismo Sensorio no Cinema Contemporâneo* a partir de uma compreensão de uma parte do cinema contemporâneo que se pauta em um fluxo de micro acontecimentos do cotidiano a partir de uma atenção às “variedades de tempos e ritmos simultâneos da esfera cotidiana” (VIEIRA JR., 2020, p. 14).

Essas variedades temporais nos fazem experimentar o cotidiano e pautam as escolhas formais da encenação. A dilatação do tempo modifica o modo como percebemos o espaço cinematográfico já que nos é proporcionado um tempo mais alongado de observação do plano. Quando André, em *Ela Volta na Quinta*, sobe até o quarto de seu irmão, Renato, somos convidados acompanhar um momento de intimidade entre os dois. Esse é o único momento do filme em que o quarto de Renato aparece no filme (Figura 66).



Figura 66 - "Ela Volta na Quinta" (2014, dir. André Novais Oliveira)

Nesse espaço da casa, Novais Oliveira se utiliza de uma abordagem de direção, que nos interessa para entender o modo como cotidiano aparece em um jogo temporal. A cena se inicia com um plano conjunto de Renato, de costas, e André, de frente, sentados próximos ao computador. O ambiente aparenta ser pequeno pela proximidade entre a cama e a porta do quarto. Os dois irmãos assistem a vídeos de paródias de remontagens de programas de televisão americano e, em seguida, de uma série de outras remontagens com o som de uma cabra gritando editado junto de músicas famosas. O quarto nos é apresentado como esse espaço de intimidade

da relação entre os irmãos e também com um desvio à construção dramática da narrativa.

O reencontro dos irmãos é um ponto central para a construção da trama, mas Novais Oliveira busca nos deslocar para a experiência de estar no quarto na presença dos dois enquanto assistem a vídeo engraçados no computador. O quarto de Renato tem uma marca importante na história da casa de Contagem. Em nossa primeira entrevista realizada em 2021, Novais Oliveira comenta que o quarto foi construído depois quando Renato Novais tinha cerca de 18 anos.

O quarto surgiu porque, esse quarto que eu estou aqui, que é o quarto que era meu e do meu irmão, estava muito pequeno para nós dois. Ele adolescente e eu pré-adolescente e fizemos o quarto para ele ficar. É um quarto junto com um banheiro, tipo uma suíte. E tem uma varandinha também (NOVAIS OLIVEIRA, 2021a).

Quando um dos vídeos trava, por causa da internet, o filme estabelece uma mudança de enquadramento e temporalidade. É então que vamos para um *close up* de Renato no qual testemunhamos uma longa conversa entre André e o irmão mais velho. A mudança de plano na cena é acompanhada de um gesto de radicalidade, que rompe com as perspectivas clássicas de continuidade e transparência da decupagem. Essa radicalidade atua primeiro em uma quebra do eixo cinematográfico, que ocasiona de uma mudança da direção de olhar de Renato. A outra mudança notável é na valência espacial já que o novo plano tem pouca profundidade de campo, impossibilitando observarmos com detalhe o lado contrário do quarto. Porém, por mais, que exista essa radicalidade somos colocados em um estado de tempo pela duração, que aproxima o ritmo da conversa com o aguardo do vídeo que está carregando (Figura 67).



Figura 67 - "Ela Volta na Quinta" (2014, dir. André Novais Oliveira)

O espaço de intimidade construído por Novais Oliveira constrói o cotidiano nos gestos, que nos deslocam da transparência. A experiência do espaço, que nos é apresentada

inicialmente, é atravessada pela conversa, que ganha um ritmo próprio, uma vida que parece extrapolar qualquer controle. Parece que o tempo dissolve as barreiras espaciais. Aquilo que que era concreto – o quarto, os irmãos, a trama – esfacela-se à medida que permanecemos no diálogo entre os dois irmãos. Do mesmo modo que a conversa se inicia, ela termina com o carregamento do vídeo. A dramaturgia do que assistimos está entrelaçada à espera. Esperamos junto dos personagens. A imagem-espço aqui se dá na lógica circular dessa abordagem da qual retomamos ao mesmo enquadramento inicial, mas com as percepções de estarmos no quarto do irmão modificadas. A abordagem geopoética de Novais Oliveira se constitui em nos apresentar um *lugar*, codificado e estável, e praticá-lo com a própria encenação, *relatando um espaço* (Figura 68).



Figura 68 - "Ela Volta na Quinta" (2014, dir. André Novais Oliveira)

Para Erly Vieira Jr. (2020, p. 20), o cinema de fluxo se estabelece também nas diferenças espaciotemporais inerentes ao próprio ato de fluir como a volatilidade, a instabilidade e a efemeridade. Com isso, entendemos que o cinema de André Novais Oliveira encena esse cotidiano por uma perspectiva de colocá-lo em evidência mais do que organizá-lo. Os paralelos que estamos realizando entre *Ela Volta na Quinta* e *Quintal* revela como a esfera cotidiana mistura-se com os jogos ficcionais propostos pelo realizador para os seus familiares.

Além disso, o cotidiano também pode ser pensado, e percebido dentro da forma dos filmes, a partir de seus ritmos – seja o de assistir televisão, fazer as unhas ou tirar as roupas do varal – e também por suas repetições. O espaço e o tempo se confluem nesse fluxo de imagens, nesses blocos de movimento.

Fazer emergir, desse aparente não evento, uma espécie de alumbramento (no sentido empregado por Manuel Bandeira) quase sempre traduzido, nesse cinema do cotidiano,

em uma exaltação da delicadeza a partir da dilatação temporal do instante, do corriqueiro que se apresenta como novo ao ser privilegiado pelo ponto de vista da câmera, permitindo ao espectador uma macro-percepção do que nos é, quase sempre, banal e microscópico (ibidem, 2020, p. 54-55).

Compreendemos que a dilatação temporal trabalhada pela estética de fluxo, é uma das possibilidades de construção formal do cotidiano no cinema. Vieira Jr. destaca o cotidiano como conceito a partir de Maurice Blanchot, que pensará o cotidiano como uma instância inacessível, e por Michel de Certeau, por uma perspectiva de que o cotidiano seria um saber “não sabido” (ibidem, 2020, p. 51). Para nossa pesquisa, analisamos o cotidiano como uma categoria de movimento e não como ideia fixa, alienada das transformações políticas do mundo. Por isso, voltamos a dialogar com Michel de Certeau, que nos dois volumes de *A Invenção do Cotidiano* estudou a forma como o cotidiano é transformado pela ação direta das pessoas ordinárias e não apenas recebido de forma passiva. Ele parte da investigação sobre os consumidores, que, segundo a sua tese, não seriam apenas receptores, mas possuíam *táticas* de subversão da ordem vigente na tentativa de inverter as posições de poder. Essas táticas são também chamadas de *artes de fazer*.

Ela se formula essencialmente em ‘artes de fazer’ isto ou aquilo, isto é, em consumos combinatórios e utilitários. Essas práticas colocam em jogo uma *ratio* popular, uma maneira de pensar investida numa maneira de agir, uma arte de combinar indissociável de uma arte de utilizar (ibidem, 2014, p. 41)

Para Certeau, estudar apenas a estrutura opressora das grandes cidades ou dos grandes conglomerados não permite que se observe as resistências existentes no cotidiano. Ele exemplifica, inclusive, pensando como um trabalho das formigas. A sua compreensão vai para além das relações humanas. “O cotidiano se inventa com mil maneiras de *caça não autorizada*” (CERTEAU, 2014, p. 38).

Esse agenciamento nas transformações já havia aparecido no texto *Relatos de Espaços*, com o qual trabalhamos no primeiro capítulo e que fica explícita essa relação de *tática* no momento em que um espaço é praticado pelo transeunte. Aqui, percebe-se que essas *artes* são encontradas em diferentes gestos – seja o de habitar, cozinhar ou ler. Certeau aponta a importância da descrição dessas ações para entender o cotidiano, porque seria uma forma de descrever, sem capitalizar, práticas produzidas (ibidem, 2014, p. 47).

Para fazer suas análises a partir das práticas cotidianas, Certeau pensa dois conceitos importantes para diferenciar as instâncias de poder envolvidas: a *estratégia* e a *tática*. A estratégia partiria de um cálculo de força quando o querer e o poder de um sujeito é isolável do ambiente. “A estratégia postula um *lugar* suscetível de ser circunscrito como *algo próprio* e

ser a base de onde se podem gerir as relações com uma *exterioridade* de alvos ou ameaças (...)” (ibidem, 2014, p. 93). É importante lembrar que o conceito de *lugar*, trabalhado por Certeau, está ligado a um *a priori*, a uma instância que não foi praticada.⁶²

A estratégia divide o lugar para mantê-lo como está. É uma vitória do lugar sobre o tempo, como nos diz Certeau (2014, p. 94), possibilitando uma *prática panóptica*⁶³ pelo domínio dos lugares pela vista. Para Certeau, o *poder de saber* seria “essa capacidade de transformar as incertezas da história em espaços legíveis” (ibidem, 2014, p. 94). Em contraposição a esse pensamento, ele definirá a *tática* como *arte do fraco* (ibidem, 2014, p. 95). Isso se dá pelo fato da *tática* não constituir um próprio, mas se apropriar e jogar com aquilo que está disposto para ela.

A tática não tem lugar senão o do outro. E por isso deve jogar com o terreno que é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha. Não tem meios para se manter em si mesma, à distância, numa posição recuada, de previsão de convocação própria: a tática é movimento ‘dentro do campo de visão do inimigo’, como dizia Von Bellow (ibidem, 2014, p. 94)

Assim, a *tática* se determina por uma ausência de poder ao contrário da *estratégia*, que se organiza pela própria existência do poder (ibidem, 2014, p. 95). Entendemos que a *tática* funciona como uma resistência ao que é imposto e por isso é uma prática cotidiana, que rompe com algumas lógicas vigentes. Não à toa, a tese de Certeau nesta pesquisa parte da ideia de que os consumidores não seriam agentes meramente passivos, mas que também encontravam formas de resistir e habitar. Essa resistência seria encontrada dentro do próprio cotidiano. Ainda na relação do consumo, Certeau (2014, p. 97) diz que “as táticas apontam para uma hábil *utilização do tempo*, das ocasiões que apresenta e também dos jogos que introduz nas fundações de um poder”.

Como pensar essas *táticas* das práticas cotidianas no campo do Cinema? A partir dos elementos que já apresentamos e analisamos aqui nesta dissertação, desejamos destacar, dentro das abordagens de direção de André Novais Oliveira em *Ela Volta na Quinta* e *Quintal*, que essas resistências se encontram na forma filmica e nos processos escolhidos para a construção dos filmes. Do mesmo modo que apresentamos o conceito de *estética do fluxo*, entendemos ser essencial como ferramenta para a discussão do cotidiano para a linguagem cinematográfica. Isso não se dá por um preciosismo formal, mas por nos posicionar de que na

⁶² Este conceito foi trabalhado no tópico 1.2 do Capítulo 1 desta dissertação.

⁶³ Michel de Certeau dedicará parte do livro para falar sobre o pensamento do historiador francês Michel Foucault. O panóptico é um conceito central para exemplificar o que seria o poder para o Foucault. O conceito é trabalhado no livro “Vigiar e Punir” (Buscar referências).

forma filmica conseguimos visualizar criticamente as abordagens espaciais das obras.

Denilson Lopes em seu texto *O sublime no banal* parte do questionamento sobre o lugar do cotidiano na sociedade contemporânea quando se vive uma experiência multimidiática (LOPES, 2007, p. 39). A sua discussão propõe um gesto de observar o sublime como uma categoria de análise e, principalmente, invertendo a perspectiva de que o sublime estaria ligado a uma ideia de grandeza. Lopes (2007, 40) comenta que existe uma tradição também de pensar o sublime a partir de uma fisionomia do comum. Será a partir desse ponto de vista que ele desenvolverá sua discussão para entender o lugar do cotidiano, em tom menor, dos personagens comuns (ibidem, 2007, p. 42).

O jogo estabelecido pelo sublime no banal seria o de tensões entre a “contemplação e o olhar distraído, a rapidez e a lentidão” (ibidem, 2007, p. 43). É nessa duplicidade, nessa suspensão que se encontra a análise de Denilson Lopes. Com isso, desejamos apresentar as tensões existentes na composição dos filmes de André Novais Oliveira assim como nos filmes da estética do fluxo, que se constroem nesse lugar da ambiguidade. Esse campo ambíguo também é próprio do sublime, que como nos lembra Lopes (2007, p. 39) “seria a experiência entre horror e prazer, experiência de fascínio diante de uma paisagem, uma pessoa ou uma obra-de-arte”. Entende-se, então, que para perceber o cotidiano num mundo repleto de imagens e espetacularizado seria preciso construirmos um processo de reencantamento. “Nada de grandioso, transcendental, mas menor, banal, cotidiano, concreto, material” (ibidem, 2007, p. 45).

Pensar o cotidiano no cinema, é se reposicionar diante do mundo e da própria forma cinematográfica para se compreender como os espaços habitados são filmados e construídos esteticamente. Mas, é importante ressaltar que a relação entre cinema e cotidiano não surge apenas com o debate sobre a *estética do fluxo*. No final do século XIX, por exemplo, os Irmãos Lumière já realizavam filmes que retratavam práticas cotidianas das pessoas ordinárias no lugar de narrativas épicas. Um grande exemplo é o filme *Le Repas de Bébé* (1895), de Louis Lumière, que no início do cinema se propunha a filmar Auguste Lumière, seu irmão e sócio, alimentando um bebê em um jardim (Figura 69). O plano com duração de cerca de um minuto mostra uma ação banal, filmada em plano conjunto com as folhas das árvores ao fundo balançando com o sopro do vento. Outros exemplos de trabalhos que lidavam com o cotidiano são os filmes-diários de Jonas Mekas, David Perlov ou Agnès Varda, que constroem formas de fazer documentário ligados ao próprio ritmo da vida como se a imagem produzida tornasse visível

alguns vislumbres de beleza⁶⁴ do dia a dia.

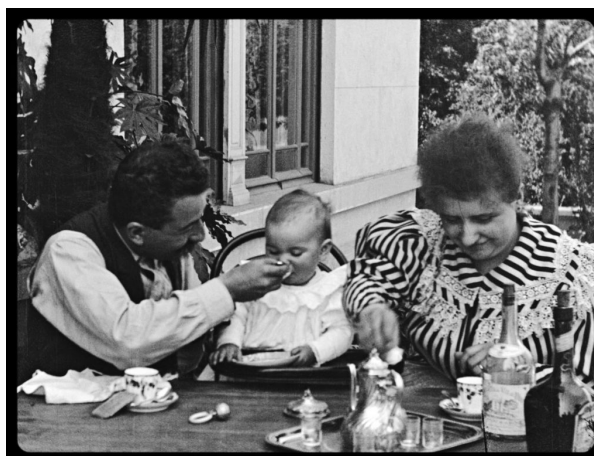


Figura 69 - "Le Repas de Bébé" (1895), de Louis Lumière

Para além das táticas de resistência, ao pensarmos o cotidiano no cinema somos remetidos a uma forma de narrar onde não existe uma construção dramática com grandes conflitos, mas que estaríamos dentro de um campo realista e com um olhar para o tempo dos pequenos acontecimentos. Dentro dessa perspectiva a pesquisadora Ivone Marguiles, pensa em um cinema onde *nada acontece* para analisar os filmes da diretora belga Chantal Akerman. Interessa-nos aqui o movimento que Marguiles faz de retomar a criação da estética realista no pós-guerra para entender como o cotidiano ganhou importância no campo cinematográfico. “Nada acontece: essa definição do cotidiano é frequentemente associada aos filmes e à literatura nos quais o conteúdo da representação parece incompatível com a duração concedida a ele” (MARGUILES, 2016, p. 81).

Na Europa pós-guerra, o cotidiano ganha força nessa sociedade devastada pelos conflitos. Isso fica evidente com o neorealismo italiano, que constrói suas narrativas nas locações marcadas pelos bombardeios, com heróis anônimos, urbanos e de classe média baixa. O cotidiano pauta esses dramas mais do que uma discussão existencialista de alguns filmes dos anos 60 como *Crônicas de um verão* (1960, dir. Edgar Morin e Jean Rouch) em que transeuntes são interpelados a refletirem sobre sua própria vida mesmo estando totalmente inseridos no ritmo do dia a dia. Marguiles (2016, p. 81) está mais interessada em entender como os cineastas lidam com o banal e o cotidiano, no campo político, para apresentar diferentes abordagens da vida cotidiana.

⁶⁴ Ao falarmos “vislumbres de beleza” estamos fazendo referência ao filme-diário “As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty” (2000), de Jonas Mekas.

Junto com a duração prolongada, o cotidiano é sem dúvida o significado por excelência do impulso realista. A possibilidade de cobrir os eventos evocados pela noção de cotidiano é, como veremos, o maior atrativo do desejo realista (ibidem, 2016, p. 83).

Entre as estratégias desse período para “fazer do cotidiano e da realidade material o significante do real” (ibidem, 2016, p. 83) estariam na equalização dos tempos entre os acontecimentos significantes e insignificantes, valorização da materialidade e da concretude visual, o uso de atores não-profissionais, reencenações de experiências particulares, uso de um tempo real dos eventos.

Entendemos, então, que pensar o cotidiano está muito mais próximo de discutir a forma e o processo do que a narrativa em si. O cotidiano no cinema surge nas próprias abordagens de cada filme, no modo como articula-se corpos, espaços e tempos. Em diálogo com Maurice Blanchot, Marguiles (2016, p. 84) diz que *a priori* o cotidiano não tem uma função narrativa. A princípio, o cotidiano é descrito de forma negativa pela ausência de valor narrativo. Essa concepção dialoga com o pensamento de Michel de Certeau, que comenta que as *artes de fazer* do cotidiano não possuem valor de consumo.

É exatamente nesse ponto que desejamos construir a intersecção entre a *estética do fluxo* e o cotidiano no cinema, pois os filmes pensados a partir do fluxo não estabelecem uma relação narrativa clássica de disposição dos planos, mas criam um fluxo de imagens, sensações e experiências. Somos convocados pelos filmes a experimentar o tempo e o espaço ali estabelecido. Não existe uma exigência de uma determinação das formas e dos modos de contar. Se há um impulso realista na *estética do fluxo* é menos pela lógica da representação universal desse real e mais por estar imerso na própria ambiguidade de sua construção.

O cotidiano significa, então, tanto a realidade material quanto a impossibilidade de explicá-la ou representá-la completamente. Assim, o desejo de representar concretamente a materialidade, por meio da exacerbação dos elementos cinematográficos, ou tematicamente por meio da inscrição dos signos dessa realidade (eventos banais, gestos mundanos, ações irrelevantes para o enredo), torna-se a marca registrada de um impulso realista (ibidem, 2016, p. 86).

E, por isso, é preciso estar atento, ao analisar o cotidiano, não buscar uma verdade essencial a ser representada, mas estudar a forma e os processos para evidenciar as *táticas* utilizadas nas abordagens espaciais para a invenção desse cotidiano dentro do campo cinematográfico.

Para entender a importância do cotidiano nos filmes de André Novais Oliveira, é fundamental observarmos a importância política dessa construção. Apesar de falar da sua

família, de sua casa, Novais Oliveira abre essa experiência para nos reposicionarmos diante das imagens que são produzidas de famílias negras no cinema hegemônico. Janaína Oliveira, no texto *With the Alma no olho: notes on contemporary black cinema*, escreve cinco notas sobre o cinema negro brasileiro a partir de um diálogo com o filme *Alma no Olho* (1973, dir. Zózimo Bulbul). Na quarta nota, Oliveira defende a importância da construção de imaginários a partir do cotidiano das pessoas negras. Romper com as representações racistas do cinema é exatamente o que propõe bell hooks ao falar sobre o *olhar opositivo*. No cinema de André Novais Oliveira, filmar a sua casa e as relações estabelecidas nesses espaços ou passar cerca de dez minutos escutando o seu irmão falar enquanto fuma um cigarro são gestos políticos de direção. Esses gestos nos fazem experimentar não só o espaço, mas tudo que o habita.

A ideia central de “Ordinário e Negro” (*Ordinarily and Black*) é que o cotidiano, a rotina, o não-extraordinário, deve ser possibilitado na tela para as pessoas negras as quais “apenas são” (*just being*) – sem atitudes heroicas ou redentoras, sem ter que morrer ou lutar contra ou sobreviver ao racismo – apenas estar lá e ter sentimentos complexos e multifacetados, é um gesto revolucionário (OLIVEIRA, 2021, p. 36, *tradução nossa*).⁶⁵

Essa relação da importância de olhar para o cotidiano para a criação de novos imaginários também é apontada pela pesquisadora Kênia Freitas em seu artigo *Cinema Negro Brasileiro: Uma potência de expansão infinita* no qual discute a construção e as presenças das pessoas negras no cinema brasileiro, traçando uma trajetória desde “o fim do sujeito negro essencial” (FREITAS, 2018, p. 162) até uma relação com a intimidade como gesto de rompimento com as representações hegemônicas. Isso nos mostra que assim como o cotidiano, a experiência negra não tem como ser reduzida a uma experiência universal. Para nós, essa impossibilidade de uma verdade totalizante encontra-se também na forma como os espaços são ocupados, habitados e encenados. Freitas nos diz que (2018, p. 163):

O crescente número destes filmes que se voltam para o espaço íntimo familiar negro nos parece indício de uma construção de olhar sobre e para si. (...) Recorrente, este espaço não é idealizado em uma representação única, mas é múltiplo e recortado pelas intersecções de gênero, classe, religiosidade, etc.⁶⁶

⁶⁵ Do original: “The central idea of “Ordinarily and Black” is that the everyday, the routine, the not-extraordinary, must be made possible on the screen for Black people for whom “just being”—without heroic or redemptive attitudes, without having to die or fight against or survive racism—just being there and having complex and multifaceted feelings, is a revolutionary gesture”.

⁶⁶ Entre os filmes citados por Kênia Freitas estão “O Dia de Jerusa (Viviane Ferreira, 2014), Quintal (André Novais de Oliveira, 2015), La Santa Cena (Everlane Moraes, 2015), Chico (Irmãos Carvalho, 2016), O Som do Silêncio (David Aynan, 2017), Deus (Vinicius Silva, 2017), Nada (Gabriel Martins, 2017), Travessia (Safira Moreira, 2017) e Pontes sobre Abismos (Aline Motta, 2017)”.

Com o vídeo-ensaio *Duração do Cotidiano*⁶⁷, buscamos observar como as temporalidades atravessam o espaço da casa e constituem um cotidiano, intrincado à forma cinematográfica. Aproximamos as cenas de *Quintal* e *Ela Volta na Quinta* para observar como essa relação espaciotemporal se articula dentro do próprio filme. Sem uma regra específica, as temporalidades abrem um caminho para uma experiência tanto sensorial quanto corporal. Em nossa entrevista, André Novais Oliveira comentou um pouco sobre a duração dos planos de *Ela Volta na Quinta*.

Eu acho que o ritmo se deu muito por causa dos diálogos mesmo. E por essa vontade de fazer só um plano por cena. Que eu acho que foi até um problema em alguns momentos, no caso, não ter como cortar, sacou? Porque, às vezes, meio que passou do controle, talvez. Essa vontade de querer cortar e não ter jeito. Não ter outra opção de montagem (NOVAIS OLIVEIRA, 2021a).

Apesar de terem ritmos distintos tanto de decupagem como de movimentação interna do plano, *Quintal* e *Ela Volta na Quinta* possuem uma cena, que é muito similar: Zezé arruma as malas no quarto para sair de casa. Estas foram as cenas escolhidas para colocarmos em paralelo no início do ensaio. Em *Ela Volta na Quinta*, à esquerda da imagem, ela se prepara para passar um tempo fora de casa. A cena tem uma duração um pouco mais alongada e, por isso, aparece sozinha inicialmente. Em *Quintal*, à direita da imagem, ela se arruma para ir para a academia depois do desaparecimento do marido. A cena funciona como uma de reação absurda à situação que acabamos de presenciar e esse estranhamento se constrói pela cena ter o mesmo ritmo interno da cena de *Ela Volta na Quinta* (Figura 70).



Figura 70 - Vídeo-Ensaio "Duração do Cotidiano"

⁶⁷ Link para o ensaio: <https://youtu.be/c6YH77g59pg>

As cenas constroem um espelhamento interessante por tornar possível as agências do tempo sobre o espaço. O tempo encontra-se na duração dos movimentos, mas também nas mudanças de cortina do quarto, no corte de cabelo de Zezé. Esse espelho se fortalece também quando olhamos com detalhe para as blusas penduradas no guarda-roupa. Novais Oliveira (2021a) comenta que “Parece uma coisa de brincadeira, mas de certa forma, para mim, não tinha outro jeito de filmar aquele espaço a não ser aquele”. Esta constatação denota um posicionamento ético diante da imagem, que estrutura uma abordagem espacial de direção de uma valorização maior dos gestos do que de um traço estilístico.

A variação ou a repetição das temporalidades podem ser observadas dentro de um mesmo filme. Ao colocarmos cenas distintas de *Ela Volta na Quinta* em paralelo percebemos, que existe um desdobramento do espaço, que passa pela duração e pelas ações das pessoas que habitam aquele ambiente. Experimentamos colocar as duas cenas em paralelo em que Zezé e Norberto vão dormir, sincronizando o momento exato em que a luz do abajur, que está na cômoda ao lado, é apagada. Essa escolha nos revelou que o ritmo de ambas as cenas é muito parecido e que o que as diferencia é a duração da primeira cena, à esquerda, que tem uma duração mais alongada. Em ambas, o enquadramento se repete com a cama de casal tomando quase todo o quadro. A parede branca não possui muitos detalhes – apenas alguns quadros pendurados. A ausência de objetos nos espaços faz com que a gente se concentre totalmente nos gestos, que ocupam a cama: arrumar o lençol, deitar-se, cobrir-se com o cobertor, virar o corpo para o lado (Figura 71 e 72).

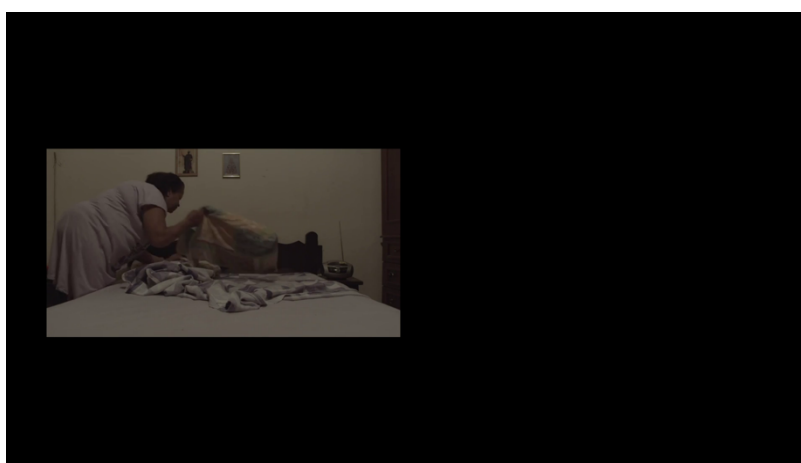


Figura 71 - Vídeo-Ensaio "Duração do Cotidiano"

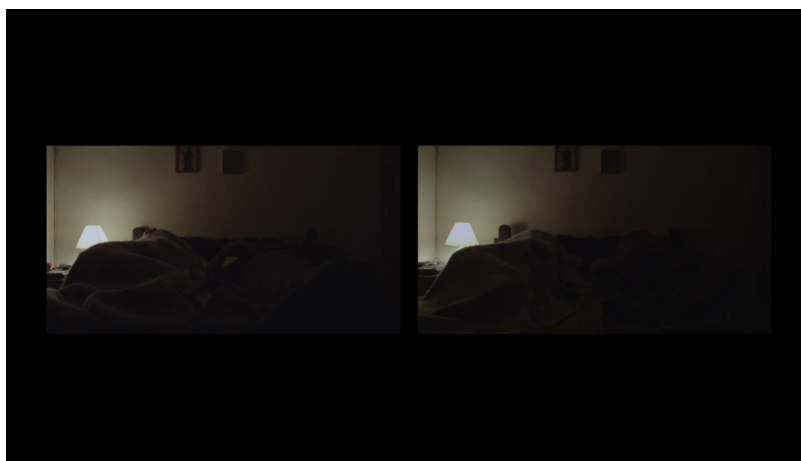


Figura 72 - Vídeo-Ensaio "Duração do Cotidiano"

A ideia de propor uma cena em que se passa em um quarto no momento em que os protagonistas se preparam para dormir já é uma abordagem de direção, que visa romper com as construções dramáticas. O espaço e a ação em si podem também ser desenhados de forma a construir conflitos e mobilizarem a narrativa. Um exemplo de um desenho de cena similar seria com o filme *Laços de Sangue* (1960, dir. Ida Lupino), que acompanha a vida de uma mãe que quer muito que a filha seja uma campeã de tênis. A abordagem espacial de Lupino é geodiegética no momento em que ela transforma os espaços em campos de disputa similares às estruturas das quadras. Isso fica evidente em um momento em que os pais vão dormir e a cama dos dois é formatada de modo com que eles fiquem deitados de costas um para o outro. O enquadramento frontal constrói uma divisão no meio da imagem como se fosse uma rede de tênis. Em *Laços de Sangue*, o casal também está em crise e também se prepara para dormir, mas todas as suas ações movimentam a narrativa e o espaço está em função dessa progressão, refletindo visualmente o conflito (Figura 73).



Figura 73 - "Laços de Sangue" (1960, dir. Ida Lupino)

Novais Oliveira nos proporciona um desaguar desses gestos cotidianos, que

ocupam o espaço e o tempo. O espaço, em *Ela Volta na Quinta*, não é apenas visto, mas ele é experimentado. Por isso, quando Novais Oliveira decide apagar as luzes do quarto. Nós continuamos acompanhando a conversa entre Zezé e Norberto mesmo sem vê-los, sabemos que eles estão habitando e encenando a casa. A diferença final entre a primeira e a segunda cena no quarto encontra-se na duração da luz apagada. Na primeira, à esquerda, a cena continua com a conversa entre os dois. Não os vemos, apenas os escutamos. Enquanto na segunda, à direita, a cena se encerra após o fechamento das luzes. Para esta, opta-se por torná-la um fragmento dramático da crise vivida pelos personagens principais enquanto aquela é sobre estar junto do espaço na presença de Zezé e Norberto (Figura 74 e 75)



Figura 74 - Vídeo-Ensaio "Duração do Cotidiano"



Figura 75 - Vídeo-Ensaio "Duração do Cotidiano"

Habitar o tempo e o espaço. Foi dessa duplicidade que entendemos onde o cotidiano encontra a encenação. Mais do que representar, habitar. Com isso, analisamos a duração dos planos longos e como eles proporcionam abordagens espaciais para pensar a direção. Por isso

nos dois últimos momentos do vídeo-ensaio *Duração do Cotidiano*, decidimos por não utilizar a estratégia do paralelismo, mas assistir às duas cenas isoladamente. Como já vimos ao longo deste tópico, analisar a duração do plano é uma função importante para o estudo do espaço cinematográfico.

Todo plano cinematográfico, portanto, impõe uma certa quantidade de tempo de exposição do espectador ao espaço representado. A valência espacial da imagem depende em parte desse tempo de exposição e da duração percebida que o acompanha: em geral, experimentamos, todos os parâmetros sendo estáveis, que *a valência espacial de uma tomada tende a aumentar em função de sua duração* (GAUDIN, 2016, p. 143, tradução nossa)⁶⁸.

Essas questões sublinham no plano cinematográfico a relação entre a duração e a habitabilidade do espaço pelo nosso corpo. Gaudin (2016, p. 144) aponta quatro pontos centrais para esse entendimento. O primeiro seria que essa duração escava no próprio corpo do filme uma espécie de vazio, uma lacuna, que estaria refletida no espaço. A segunda é sobre a pulverização das funções dramáticas do espaço, reduzindo as demandas utilitárias da narrativa. A terceira é o estabelecimento de tensão entre campo e fora-de-campo. Por fim, a quarta é a construção de expectativa no espectador, aprofundando as relações estabelecidas com o espaço.

Desse modo, a duração não estabelece somente um reforço no aspecto realista do filme, mas existe uma precisão na permanência que desloca o filme para um outro campo, extrapolando a estruturação dramática clássica. Por isso para Gaudin, o plano longo está ligado à imagem-espaço. “O plano longo constitui, portanto, um artefato no corpo móvel do filme, na medida em que impõe, no nível primordial, uma qualidade de abertura experimentada em um fluxo temporal: cava um vazio na "plenitude" ordinária da ficção” (ibidem, 2016, p. 145, tradução nossa)⁶⁹.

Nas duas cenas, temos uma organização da decupagem, que é muito similar, pois iniciamos em um plano conjunto dos respectivos quartos – primeiro, o quarto de Zezé e, depois, o quarto de Renato – para, em seguida, a cena mudar para um *close up* dos personagens com os quais André conversa. As duas conversas se transformam em pequenas entrevistas feita pelo personagem ou pelo diretor em cena, dependendo de como desejamos observar esse movimento (Figura 76). Novais Oliveira em nossa entrevista comentou sobre essa escolha.

⁶⁸ Do original: “Tout plan de cinéma impose donc au spectateur un certain temps d'exposition à l'espace représenté. De ce temps d'exposition, et de la durée ressentie qui l'accompagne, dépend en partie la valence spatiale de l'image : en général, nous éprouvons, tous paramètres stables par ailleurs, que *la valence spatiale d'un plan a tendance à s'accroître en fonction de sa durée*”.

⁶⁹ Do original: “Le plan long constitue donc un artefact dans le corps en mouvement du film, en ce qu'il impose, au niveau primordial, une qualité d'ouverture éprouvée dans un flux temporel : il creuse un vide dans la « plénitude » ordinaire de la fiction cinématographique”.

É muito uma relação da câmera que fica do lado. Na cena do meu irmão, por exemplo, é muito isso. Eu não apareço direito e dá a impressão de que eu estou fazendo uma cena de documentário com meu irmão. Essa relação deles com o texto foi uma coisa que eu queria muito colocar para eles para não decorarem. Isso eu colocava o tempo todo: “não decorem o texto, só decorem o que vocês vão falar”. Isso foi uma coisa que eu insisti bastante com eles (Novais Oliveira, 2021a).



Figura 76 - Vídeo-Ensaio "Duração do Cotidiano"

A longa duração altera nossa relação como espectador com o espaço, mas também desloca Novais Oliveira como diretor. “A longa duração sentida, portanto, atua tanto em nossa *compreensão* da estrutura agregativa do espaço, quanto melhora, no nível cinestésico, nossa *apreensão* sobre o volume de ar contido no plano” (GAUDIN, 2016, p 147, *tradução nossa*)⁷⁰.

O plano longo é como um farol. Ele aponta para onde devemos ir, mas sem nos indicar quais caminhos percorrer. O cotidiano também é um farol, que joga luz sobre nossas *táticas* e nos coloca em um outro ritmo. A duração do plano modifica os estados estáveis, que caracterizam o espaço como uma matéria estática e o tempo como uma matéria móvel. O cinema de Novais Oliveira propõe esse deslocamento para os espectadores, para os seus familiares e para ele mesmo quanto diretor. A sua abordagem direção para o cotidiano é uma prática espacial.

⁷⁰ Do original: “La longue durée ressentie agit donc à la fois sur notre compréhension de la structure agrégative de l’espace, et elle améliore, au niveau kinesthésique, notre préhension sur le volume d’air contenu dans le plan”.

3.3 Não se filma o mesmo quintal duas vezes

“Brotou
floresceu
murchou
caiu
nem sequer uma pessoa a viu”
(Abbas Kiarostami).

Entre os espaços inscritos nos filmes de André Novais Oliveira, o quintal de sua casa se destaca por ser onde o gesto de direção, que propõe uma relação entre o habitar e o encenar, concretiza suas diversas abordagens. Além do curta-metragem homônimo, ele também é pensado como elemento visual de divulgação dos filmes. Por exemplo, o pôster de *Ela Volta na Quinta* (figura 77), ilustrado pela artista visual Clara Moreira. Durante a entrevista que realizamos com Novais Oliveira (2021a), ele nos disse que seu pai, recentemente, estava pensando em reformar o quintal da casa.

Está tudo muito inscrito. E eu vejo o quintal do jeito que está e ele está do mesmo jeito, não mudou nada. E até teve uma coisa, um pouco antes da pandemia, que meu pai queria colocar um piso diferente no quintal, porque está no cimento. E eu pedi a ele para não fazer isso por causa das lembranças.



Figura 77 - Pôster de "Ela Volta na Quinta" (2014)

O quintal da casa de Novais Oliveira acumula as memórias e as cenas filmadas, como nos lembra Georges Perec (1974, p. 13) ao propor pensarmos um espaço como invenção e como inventário. O cinema registra o espaço por um momento do tempo, mas o espaço também grafa o cinema nele mesmo. O quintal como espaço cinematográfico é marcado pelas repetições. Novais Oliveira (2021a) comenta que “eu sinto como se fosse uma brincadeira de pensar que nessa casa o jeito de filmar tem que ser esse mesmo”. Observar as repetições nos

interessa para nos sensibilizarmos para as diferenças. Nos posicionamos nessa relação do quintal com a *mise en scène* para o analisarmos como gesto de ficção e fabulação do real. Possibilidade de perceber outros regimes de imagem a partir das abordagens espaciais construídas em *Ela Volta na Quinta e Quintal*.

Se seguirmos a proposta de Georges Perec (1974, p. 50)⁷¹ e observarmos o quintal dos filmes, tomando nota sobre o que o compõe, podemos descrever que ele é um ambiente externo à casa, estreito e em formato de L, percorrendo a lateral e a parte de trás do terreno. As cores cinzentas marcam o espaço devido ao chão e às paredes cimentadas. As poucas plantas e roupas, penduradas no varal, quebram com a monocromia do ambiente. Apesar de ser aberto, o muro alto constata a geografia da região e também a privacidade da casa. O quintal é o espaço de passagem pelas caminhadas de Zezé para tirar as roupas secas, de André para subir a escada até o quarto de seu irmão ou com a conversa de Norberto com a vizinha, que mora na parte mais alta do terreno ao lado.

Essa breve descrição do quintal parte da experiência de estarmos diante do espaço cinematográfico que está inscrito nos filmes. Desse modo, estamos diante de dois quintais distintos em cada um dos filmes. Aqui, a descrição funcionou como uma síntese desses dois espaços cinematográficos, fundidos em um *quintal*. Mas, o que nos interessa analisar são as relações estabelecidas em cada um deles, suas semelhanças e diferenças. Como as abordagens espaciais, constroem espaços cinematográficos diferentes mesmo partindo do mesmo *espaço vivido*.

Os paralelos que estamos propondo entre os quintais filmados por Novais Oliveira constitui um pensamento *arquipélago*, como conceitua o filósofo martinicano Édouard Glissant (2005, p. 54) ao estudar a relação entre a criação poética e o lugar. Os arquipélagos são ambíguos, fragmentados, diversos e singulares. Isso diferenciaria do pensamento *continente*, que é sistematizado, universal e generalizado. Essa proposta parte de um entendimento de que o mundo se constrói por *Relação*. Para ele, o continente, universaliza as experiências, tornando o espaço uma grande unidade. Enquanto o arquipélago estabeleceria as diferenças sem realizar uma síntese, uma dialética em suspenso. “Chamamos esse pensamento de pensamento

⁷¹ No livro *Species of Space and Other Pieces*, Georges Perec propõe uma dinâmica de sensibilização do olhar diante dos espaços: “Observe a rua, de tempos em tempos, com alguma preocupação pelo sistema talvez. Implicue-se. Tome seu tempo. Anote o lugar: o terraço do café perto de junção da Rue de Bac e o Boulevard Saint-Germain a hora: sete horas da noite a data: 15 de maio de 1973 o tempo: agradável. Anote aquilo que você vê: Qualquer coisa que vale a pena anotar. Você sabe como ver aquilo que vale a pena anotar? Existe algo que chame sua atenção? Nada chama sua atenção. Você não sabe como ver. Você deve se manter mais lento, quase estúpido. Force a si mesmo a escrever aquilo que não interessa, o que é o mais óbvio, mais comum, mais descolorido”

‘arquipélago’, ou seja, um pensamento não sistêmico, indutivo, que explora o imprevisto da totalidade-mundo, e que simboliza, harmoniza a escrita à localidade, e a oralidade à escrita” (ibidem, p. 54).

Para Glissant (2010, p. 131, *tradução nossa*)⁷² a *Relação* é “aquilo que se recusa em toda generalização de um absoluto, mesmo e especialmente algum absoluto segregado dentro dessa construção imaginária da *Relação*: isto é, a possibilidade de cada um a cada momento ser solidário e solitário ali”. A crítica feita por Glissant parte da poesia e do entendimento da importância de se entender o lugar do poeta para discutir processos coloniais a partir das transformações da linguagem, culminando no que ele chamará de uma *Poética da Relação*, que, segundo o autor, não é uma defesa do pensamento hegemônico (ibidem, p. 26). Por isso, Glissant também faz uma defesa pela *opacidade* em contraposição para a *transparência*.

A transparência não parece mais o fundo do espelho no qual a humanidade ocidental reflete o mundo à sua própria imagem. Há opacidade agora no fundo do espelho, todo uma aluvião depositada por populações, lodo que é fértil, mas, na verdade, indistinto e inexplorado até hoje, negado ou insultado na maioria das vezes, e com uma presença insistente de que somos incapazes de não experimentar (ibidem, p. 111, *tradução nossa*).⁷³

Como pensar a *opacidade* do quintal de Novais Oliveira? O *todo-mundo* de Novais Oliveira não é só a casa, como espaço concreto, mas a casa como espaço de ficção e fabulação. Entender com o quintal se constrói nas encenações em uma espécie de *mise en jeu*. Os *quintais* são colocados em *Relação* quando observamos as repetições. Glissant (2010, p. 45) nos diz que a repetição é um consentimento “com um infinitesimal *momentum*, uma adição talvez despercebida que teimosamente persiste no seu conhecimento”.

Olhar para o quintal pela sua opacidade nos proporciona uma análise da singularidade de sua construção formal do espaço cinematográfico. Novais Oliveira não filma apenas *um* quintal ou *o* quintal de sua casa. Ele filma diversos espaços inseridos do tecido fílmico, possibilitando, como vimos no tópico anterior, uma construção de ritmos e organizações dramáticas diferentes a depender de cada filme. O quintal não é transparente, ele não é universal e nem generalizante. Ele se transforma em um arquipélago composto pela

⁷² Do original: “The thing recused in every generalization of an absolute, even and specially some absolute secreted withing this imaginary construct of Relation: that is, the possibility foer each one at every moment to be both solidary and solitary there”.

⁷³ Do original: “Transparency no longer seems like the bottom of the mirror in which Western humanity reflected the world in its own image. There is opacity now at the bottom of the mirror, a whole alluvium deposited by populations, silt that is fertile but, in actual fact, indistinct and unexplored even today, denied or insulted more often than not, and with an insistent presence that we are incapable of not experiencing”.

intimidade da casa, a exterioridade do mundo, as amarras da ficção e as aberturas do real. O quintal é ponto de inflexão tanto na dimensão do espaço cinematográfico quanto da encenação. Ele é um fenômeno espacial em si mesmo.

Para entendermos o quintal como *imagem-espaço*, retornaremos a uma cena de *Ela Volta na Quinta* da qual já falamos em nossa dissertação. O gesto de retomar cenas a partir de outras perspectivas se mostrou fundamental para o desdobramento das análises espaciais. De noite, André conversa com sua mãe, que está na cozinando, e seu pai, que está fora de quadro. A conversa se encerra e André atravessa o quintal, subindo uma escada improvisada até o quarto do irmão. O quintal ainda é um lugar de passagem. (Figura 78).

A situação se estrutura espacialmente entre o quintal e a cozinha constituindo uma fronteira, que como nos lembra Michel de Certeau (2014, p. 194-195) é um paradoxo em si, pois “criados por contatos, pontos de diferenciação entre dois corpos são também pontos comuns”. Essa demarcação fronteira materializa uma demarcação (CERTEAU, 2014, p. 190), que cria um teatro de ações.

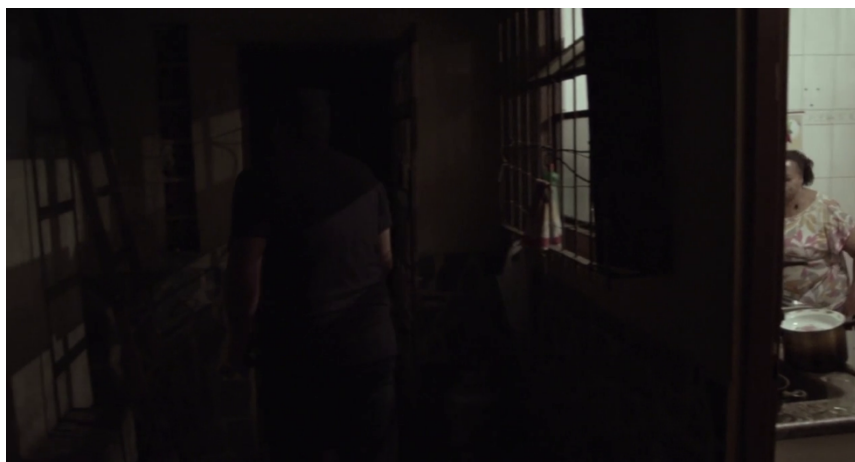


Figura 78 - "Ela Volta na Quinta" (2014, dir. André Novais Oliveira)

Com essa cena, conseguimos entender um pouco de como o quintal se desdobra horizontalmente e verticalmente. À direita temos a cozinha, ao fundo a área de serviço com a máquina de lavar roupa e, acima, o quarto de Renato. O espaço é praticado pela caminhada de André, que vai ao encontro do irmão. O contraste de luz provocado pelo foco luminoso principal da cozinha, recortando pela janela as paredes do quintal, torna o espaço ainda menos destacado na cena. O que nos interessa aqui é a fronteira.

O quintal como fronteira também pode ser percebido em uma das primeiras cenas do curta-metragem *Quintal* na qual Zezé e Norberto estão tirando alguns objetos da área de

serviço. É perceptível o espelhamento do enquadramento. A geografia da casa é a mesma, mas a organização cênica se modifica com a forma como Zezé e Norberto habitam aquele espaço. Se no filme anterior, André passa pelo quintal, pois ele mesmo está de passagem na casa, seus pais permanecem, sentam-se e caminham pelo espaço (Figura 79).



Figura 79 - "Quintal" (2015, dir. André Novais Oliveira)

Perceber o quintal como fronteira, é olhar para a forma como as abordagens espaciais de Novais Oliveira estabelecem uma relação intrínseca entre o espaço cinematográfico e a encenação. A defesa pela opacidade, feita por Glissant, também escoa para a discussão da encenação já que os filmes de Novais Oliveira se encontram também em um *entre*. Seria possível defini-los como ficção? Ou como documentário? Na verdade, são essas definições universalizantes que pautam o que seria a transparência. O *todo-mundo* (GLISSANT, 2005) de Novais Oliveira não é só a casa, como espaço concreto, mas a casa como espaço de ficção e fabulação.

O crítico e pesquisador Juliano Gomes questiona a tentativa de enquadrar os filmes de Novais Oliveira, e de outros realizadores negros brasileiros, em uma estética de representação da realidade que reduziria as experiências estéticas dos filmes. Gomes (2016), em sua crítica publicada na revista virtual *Cinética*⁷⁴, diz que:

De certa forma, o projeto estético parece apontar para onde ser direto e indireto se tornam a mesma coisa. O cinema de André Novais constrói um estranho jogo entre o concreto e abstrato, no qual os limites de cada um vão se perdendo em sua expansão no tempo, criando um espaço agudo e tênue, imanente e ambivalente.

⁷⁴ Link para acesso da crítica: <http://revistacinetica.com.br/home/ela-volta-na-quinta-de-andre-novais-oliveira-brasil-2015/>

A sua análise de *Ela Volta na Quinta* se baseia no entendimento da força estética e política do filme ao apresentar um dispositivo dramático, uma família em crise na qual a matriarca está doente, para a cada cena esvaziar o drama. Esse gesto de esvaziamento de sentido instaura novas perguntas sobre as funções narrativas dos espaços, dos tempos e das ações dos personagens. Proporcionando-nos na experiência de estar diante da presença de Zezé, Norberto, André e Renato habitando o espaço com seus gestos cotidianos. Não seria essa abordagem espacial uma *tática* diante das concepções funcionais do espaço cênico em relação à dramaturgia clássica? Não seria também uma forma de prática espacial? Nos filmes de Novais Oliveira, os personagens caminham pelo espaço com a mesma força de um portal, que surge misteriosamente no quintal.

Essa relação fica evidente quando observamos as cenas de ambos os filmes que Zezé interage com o varal amarrado no quintal. Em *Ela Volta na Quinta*, ela está tirando as roupas do varal pela noite e em *Quintal*, ela coloca as roupas pela manhã. Os gestos feitos por Zezé têm um ritmo similar em um primeiro momento. Um ponto de encontro entre as duas cenas além da ação e do espaço. O quintal para Novais Oliveira é uma construção geopoética, que busca proporcionar uma experiência estética para além das estruturas narrativas, e também aponta mais para a *estética do fluxo* do que para a *estética do plano* com uma fragmentação do espaço a partir de blocos de afetos.

O quintal é filmado em um único plano geral em *Ela Volta na Quinta*, estabelecendo uma abordagem espacial em que a protagonista é menor do que o espaço. Nós assistimos ao gesto completo de Zezé tirar as roupas e sair de quadro enquanto permanecemos por um tempo no espaço vazio. Além do tamanho do enquadramento, notamos também o uso da profundidade de campo, que apesar da pouca luminosidade da cena, consegue ampliar o campo de visão referente ao espaço. Esses são elementos fundamentais para analisarmos a *imagem-espaço*, que se constitui a partir da valência espacial do plano. Somos convidados a ficarmos um tempo no quintal, habitando-o com distância, mais do que entendendo o recorte espaciotemporal a partir de uma unidade dramática da narrativa (Figura 80).



Figura 80 - "Ela Volta na Quinta" (2014, dir. André Novais Oliveira)

Já em *Quintal* o mesmo espaço nos é apresentado de uma forma que estabelece uma outra abordagem espacial. Aqui, os códigos dramáticos da narrativa e da encenação são assumidos para que aos poucos sejamos surpreendidos com os elementos fantásticos que habitam o quintal. Em um *plano médio*, acompanhamos Zezé pendurar as roupas no varal até que uma forte ventania irrompe do campo. O que poderia ser um elemento natural, transforma-se em sobrenatural. Porém, o espaço continua incólume. O quintal, primeiramente, não se afeta com esse elemento, mas os códigos da encenação não são mais os mesmos. Se estávamos diante de uma proposta de encenação realista, agora já não sabemos em que terreno estamos caminhando.

A cena continua com a grande ventania e acontece um corte para um *plano detalhe* das roupas, que balançam no varal. Zezé segue até a janela, em *plano médio*, e se segura nas grades pra evitar que seja levada pelo vento. A grade enferrujada, que ocupava o espaço de forma despercebida, desdobra-se para um elemento central do efeito da cena. Zezé voa no quintal por um tempo enquanto se agarra nas barras de ferro. Do mesmo jeito que a ventania

invadiu o campo, ela desaparece. Zezé retorna ao chão e vai até o varal no qual as roupas já estão secas. O retorno de Zezé acontece em um *plano geral*, que inverte as relações entre corpo e espaço. Se antes, acompanhávamos de perto as ações de Zezé para que o caráter dramático inicial fosse desenvolvido, agora retomamos a um ritmo do cotidiano. Um novo terreno é estabelecido para que seja novamente rompido (Figura 81).



Figura 81 - "Quintal" (2015, dir. André Novais Oliveira)

O rompimento anunciado é o surgimento do portal no quintal da casa. Uma fissura no espaço cinematográfico, ampliando a sua concretude para um outro campo. Qual é o quintal que aparece em *Quintal*? (Figura 82). Jean-Louis Comolli diz que o cinema está muito mais próximo do engano do que da ilusão. A ilusão é a transparência, que não deseja que percebamos os artificios. Já o engano posiciona o espectador diante das articulações estéticas, mantendo-o em suspensão enquanto experimenta o filme. Na ilusão, o espectador vê para não saber (COMOLLI, 2015, p. 102). Já quando pensamos a partir do engano, ele comenta que:

O jogo do engano não pode escapar desse espectador que, quem sabe por alguns instantes, percebe como funciona o seu olhar. Esse espectador que, por uns instantes, se torna consciente do quadro, do fora de campo, do plano da tela, de seus próprios impulsos projetivos... Esse espectador reabre ou reatualiza o diálogo latente entre a consciência e a crença, joga-se com maior intensidade o 'já sei, mas ainda assim' que não deixa de rondar seu lugar (ibidem, p. 102, tradução nossa).⁷⁵

⁷⁵ Do original: "El juego del engaño no puede escapar a ese espectador que, quizá solo por unos instantes, mira cómo funciona su mirada. Ese espectador que, por unos instantes, se vuelve consciente del cuadro, del fuera de campo, del plano de la pantalla, de sus propios impulsos proyectivos... Ese espectador reabre o reactualiza el



Figura 82 - "Quintal" (2015, dir. André Novais Oliveira)

A questão trazida por Comolli é a relação entre os filmes e o mundo a partir de uma perspectiva de compreensão dos limites da representação pela linguagem cinematográfica. O próprio gesto de criação fílmica recorta o mundo, enquadra-o. Comolli detalha como “retirar, suprimir, quitar, distinguir, isso leva tempo e é também a responsabilidade de *abordar o mundo*, enquanto a adição se parece o gesto ‘positivo’ da criação, que preferimos crer que constituiu não em negar senão em afirmar” (ibidem, p. 81).

A representação, para Comolli (2015, p. 109), seria uma máquina de diferença mais do que de semelhança. Por isso, não nos interessa entender o quintal fora do filme, mas como esse espaço é construído cenicamente e como ele aponta para abordagens espaciais específicas da encenação. O quintal se transforma em um espaço onde a fabulação habita. Já não nos encontramos apenas em um campo de encontro entre o habitar e o encenar, como observamos ao discutirmos o conceito de casa. A opacidade do quintal se delineia pelo gesto poético de fabular.

Quando falamos em fabulação, não estamos aproximando o termo ao ato de narrar, mas o conceito pensado por Gilles Deleuze a partir dos estudos sobre o documentário no cinema moderno, em especial ao *cinema verité* em diálogo com cineastas como Jean Rouch e Pierre Perrault, que colocaram em questão nos seus filmes os limites representativos do fazer cinematográfico. Para Deleuze, o cinema não deveria ser dividido entre o real e a ficção, mas entre a ficção e a fabulação.

diálogo latent entre la consciencia y la creencia, hace jugar con mayor intensidad el <<ya lo sé pero aun así>> que no deja de rondar su lugar”.

Quando [Pierre] Perrault se dirige a suas personagens reais do Quebec, não é apenas para eliminar a ficção, mas para libertá-la do modelo de verdade que a penetra, e encontrar ao contrário a pura e simples *função de fabulação* que se opõe a esse modelo. O que se opõe à ficção não é o real, não é a verdade que é sempre a dos dominantes ou dos colonizadores, é a função fabuladora dos pobres, na medida em que dá ao falso a potência que faz deste uma memória, uma lenda, um monstro (DELEUZE, 2007, p. 183)

Para entender essa contraposição proposta, Deleuze estabelece a importância de se entender a *potência do falso* de um filme. Essa dimensão de pensamento aproxima-se do que discutimos anteriormente neste tópico acerca do *pensamento continente* e *pensamento arquipélago* já que a busca por uma verdade estaria ligada a uma unicidade enquanto o entendimento da potência do falso seria o múltiplo. Não é mais uma busca pela verdade, mas pela verdade do cinema (ibidem, p. 183).

Assim, a fabulação agiria no que se inscreve no filme e também em quem filma. O cineasta “se torna um outro, na medida em que toma personagens reais como intercessores, e substitui suas ficções pelas próprias fabulações deles, mas inversamente, dá a essas fabulações a figura de lendas, efetua a sua ‘acessão à legenda’” (ibidem, p. 185).

A relação entre os filmes de Novais Oliveira e a fabulação foi estabelecida também pelo crítico Bernardo Oliveira no texto *Fantasmagorias do Presente*⁷⁶, publicado na revista virtual Multiplot!. Ao analisar os aspectos, que atravessam os filmes do diretor mineiro, Oliveira traz o conceito de fabulação para compreender o gesto criativo de Novais Oliveira. Ele nos diz que: “o presente em relação ao qual atualizamos, com as ferramentas da fabulação, todo um conjunto de experiências que se desdobram na atualidade. Fabular, porém, é também abrir a imaginação como que por infusão, como a erva desprende seu princípio sob efeito da água escaldante” (OLIVEIRA, 2019).

Fabular para entender o presente, para construir o tempo presente. Essa forma de se pensar a encenação de Novais Oliveira estabelece alicerces para trabalharmos o espaço no campo concreto e também abstrato. O cinema de Novais Oliveira seria formado por uma “imagem-enigma” (OLIVEIRA, 2019).

E foi a partir desse enigma, que montamos o vídeo-ensaio *Não se filma o mesmo quintal duas vezes*⁷⁷, que materializou a complexidade de relações e repetições desenvolvidas por Novais Oliveira nas suas abordagens espaciais nos filmes *Ela Volta na Quinta* e *Quintal*. Os paralelos foram construídos a partir de cenas que acontecem no quintal na busca por

⁷⁶ Acesso no dia 28 de abril de 2021: <http://multiplotcinema.com.br/2019/03/fantasmagorias-do-presente/>

⁷⁷ Link para o ensaio: <https://youtu.be/kRwjLpGw2N0>

semelhanças, que acabaram evidenciando as diferenças entre os dois filmes.

Como já discutimos durante este capítulo, ambos os filmes se concentram principalmente no espaço da casa da família de Novais Oliveira com seus familiares, e o próprio diretor, nos papéis principais. Apesar dos elementos serem os mesmos, a organização dramática e estética de cada filme proporciona uma experiência distinta e singular seja pela duração dos planos, pelo tom de cada trama e, principalmente, pela construção do espaço cinematográfico.

Iniciamos o vídeo-ensaio com cenas de *Ela Volta na Quinta*, à esquerda, e a de *Quintal*, à direita, em que se passam na área do quintal, que se encontra ao lado da cozinha. O quintal, primeiramente, estabelece-se como espaço de passagem entre interior – a casa – e o exterior. As passagens são marcadas também pelas janelas e portas, que criam quadros dentro dos quadros. A menção de uma verticalidade no espaço da casa se encontra em ambas as cenas, mas somente em *Ela Volta na Quinta* a escada é utilizada como objeto cênico. Em *Quintal*, Novais Oliveira está mais interessado em estabelecer uma relação inicial de presença dos seus pais naquele espaço. Apesar da repetição do objeto, posicionado da mesma maneira, a função que tem em cada filme é singular (Figura 83).

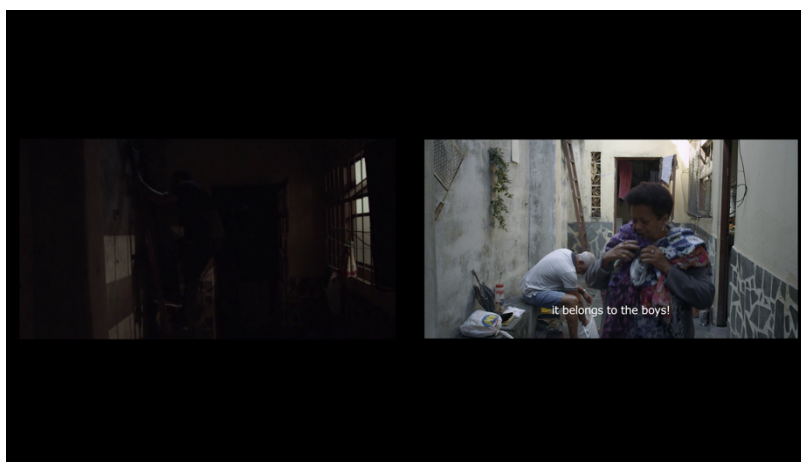


Figura 83 - Vídeo-Ensaio "Não Se Filma o Mesmo Quintal Duas Vezes"

Cada quintal é desdobrado de maneira distinta. Se em *Ela Volta na Quinta*, o corpo que atravessa o espaço revela sua amplitude, em *Quintal* a decupagem com a utilização de *planos médios* e *planos detalhes* nos levam para um espaço dramático, que está em função da narrativa, e, ao mesmo tempo, enigmático. Por mais que o espaço mantenha sua concretude representativa, mimética, ele está o tempo todo se implodindo para abrir para novos mundos. O fantástico em *Quintal* já se encontra nos detalhes antes da ventania ou do portal invadirem o campo (Figura 84).



Figura 84 - Video-Ensaio "Não Se Filma o Mesmo Quintal Duas Vezes"

Ao colocarmos as cenas dos filmes em paralelo, torna-se visível como o mesmo espaço se modifica a partir da compreensão de encenação, mas também pela forma como a decupagem o recorta. Nas duas cenas em que Zezé retira as roupas do varal, para além dos elementos fantásticos, há uma diferença de organização dos elementos espaciais dentro do quadro. Isso modifica diretamente a relação entre tempo e espaço (Figura 85). Como nos diz Comolli (2015, p. 99, *tradução nossa*), “a imagem detém tempo”⁷⁸.

As diferenças na decupagem de cada cena também constroem o quintal de *Ela Volta na Quinta* em uma abordagem espacial mais próxima da geopoética e em *Quintal* mais geodiegética. O espaço é o mesmo, mas o espaço cinematográfico não. Essa percepção rompe com a crença da representação no cinema a partir da mimese com a realidade. A experiência diante desse espaço cinematográfico é a experiência do espaço inscrito no filme. Para Comolli (2015, p. 85), pensar a representação é pensar na repetição, em recomeço.

⁷⁸ Do original: “La imagen detiene el tiempo”



Figura 85 - Vídeo-Ensaio "Não Se Filma o Mesmo Quintal Duas Vezes"

Não desejamos pensar no quintal como unidade espacial, nem como universal. Não buscamos analisar ou filmar o quintal verdadeiro. Seria possível pensarmos em espaços falsários? Espaços múltiplos, que escancarem os artificios do cinema para romper com a lógica da ilusão. Quintal que é arquipélago e não um continente. Por este motivo, discutir o espaço é entender a teia complexa que rege as escolhas de encenação do diretor.

Felipe Maciel Xavier Diniz (2018) pensará a relação entre o conceito de personagem falsário, a partir de Gilles Deleuze, para falar sobre o cinema brasileiro contemporâneo. Essa vertente de pensamento nos posiciona de outra forma diante do real já que não se tem a necessidade de distinção entre o que seria real e o que não seria real. Diniz chamará essas figuras de “personagens da recusa” (2018, p. 75), que são construídas a partir de operações minimalistas e desdramatizadas. “A adoção de tais procedimentos acerca dos dispositivos fílmicos e da mise-en-scène acaba por produzir personagens cujas dimensões singulares investem nas opacidades, e não nos efeitos de verdade” (ibidem, p. 82).

A construção do cotidiano, a partir de um olhar do sublime no banal, encontra-

se em ambos os filmes analisados. Em *Ela Volta na Quinta*, a forma como as relações de gestos se constrói no espaço aponta para o que se esperaria de uma ação cotidiano. Já em *Quintal*, as regras do universo diegético se transformam a cada momento de modo que a banalidade com o qual o fantástico aparece na cena, é a mesma com a que se esvai. A lógica de verossimilhança se pulveriza também com a reação indiferente de Zezé à ventania que assola sua casa (Figura 86).

Novamente, a duração produz um espaço que expressa sentido pelos objetos inchados, que parecem exceder seus limites. Não é um excesso de informação, é um excesso de banalidade, um excesso de comum, ideia apresentada em sua literalidade quando, em plano detalhe, no momento da fantasia, vemos os pés exageradamente inchados de Zezé, apertados na sandália (DINIZ, 2018, p. 134)



Figura 86 - Vídeo-Ensaio "Não Se Filma o Mesmo Quintal Duas Vezes"

Os quintais estão sempre em um movimento de abertura para as operações da encenação e para a sua própria geografia. Novais Oliveira faz questão de filmar o espaço de diferentes ângulos e com uma variedade de enquadramentos. Não existe só uma forma de se filmar o quintal, porque não existe somente um quintal. Mesmo em *Ela Volta na Quinta*, que

estabelece uma regra estética de cenas construídas em planos longos somos apresentados a outros corredores do espaço, que só aparecem uma única vez (Figura 87).

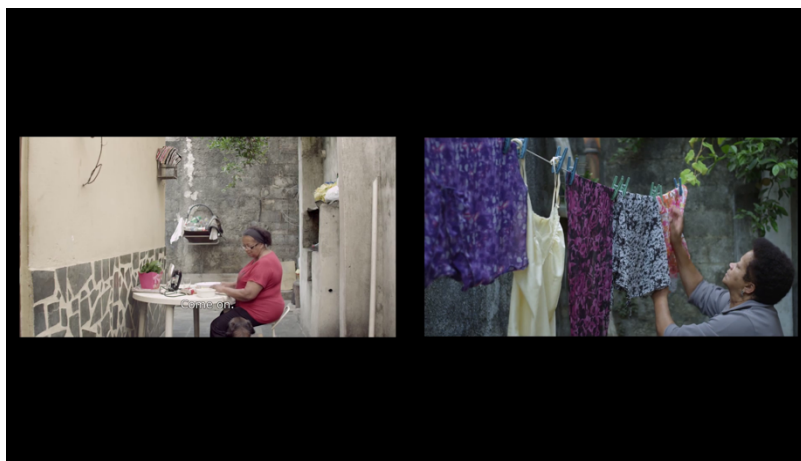


Figura 87 - Video-Ensaio "Não Se Filma o Mesmo Quintal Duas Vezes"

Como já apresentamos com os *planos detalhes*, o quintal não é ocupado somente pelos humanos. Novais Oliveira faz um breve desvio em ambos os filmes para mostrar o espaço ocupado por Dila, o cachorro família, e também o quintal vazio no momento em que o portal surge misteriosamente. O espaço existe narrativamente antes das presenças das personagens (Figura 88).

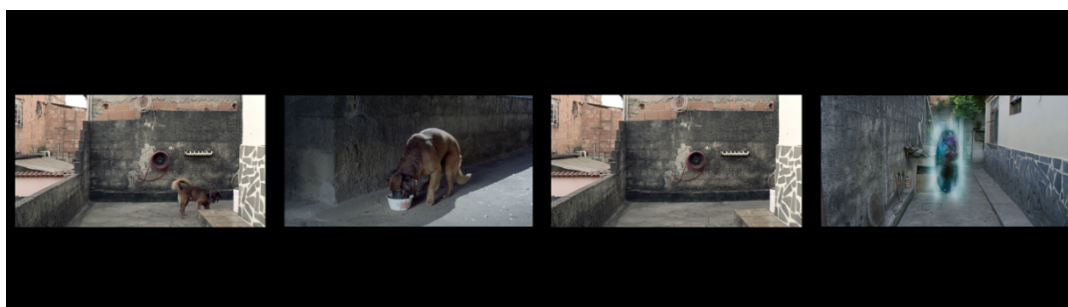


Figura 88 - Video-Ensaio "Não Se Filma o Mesmo Quintal Duas Vezes"

O vídeo-ensaio é concluído com duas cenas de Norberto no quintal, uma de cada filme analisado. É interessante perceber que a sua presença no quintal está ligada a momentos de desestabilização dos filmes. Em *Ela Volta na Quinta*, Norberto varre o chão enquanto conversa com uma vizinha, que mora em uma casa numa área elevada do terreno. Esse é um dos poucos momentos no qual o filme eleva o posicionamento de câmera enquadrando o espaço em *contra-plongée*. Com Norberto, descobrimos outra verticalização do espaço e outros

elementos que ocupam as paredes como é o caso da cesta de basquete. Em *Quintal*, ele se dirige ao espaço para averiguar a origem do estranho barulho, que está atrapalhando a sua experiência ao assistir a um filme pornográfico na sala de casa. A cena tem uma encenação que valoriza um humor corporal pela forma como Norberto se posiciona atrás da parede e de estranhamento com o uso de um *travelling in* para acompanhar a caminhada do personagem até a descoberta do portal. Do mesmo modo que Zezé, Norberto não reage e apenas segue caminhando até entrar e desaparecer na fenda interdimensional (Figura 89).

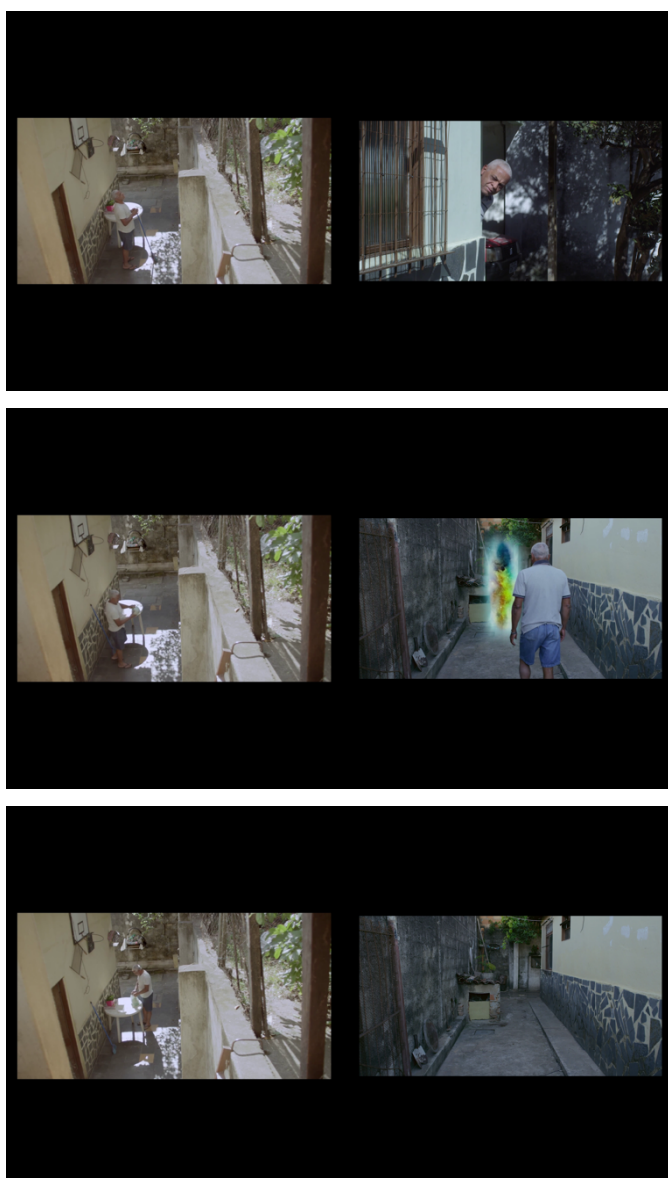


Figura 89 - Video-Ensaio "Não Se Filma o Mesmo Quintal Duas Vezes"

Ao assistirmos *Ela Volta na Quinta* e *Quintal*, não estamos experimentando o espaço da casa de Novais Oliveira, mas o espaço que se inscreve no filme. Esse espaço

construído entre o espaço habitado e o espaço encenado. O gesto de Novais Oliveira, ao filmar o quintal de sua casa, remete-nos à Paul Cézanne e a necessidade contínua de pintar a montanha de Saint Victoire. A cada pincelada na tela, o espaço se torna cada vez mais abstrato. A cada novo posicionamento de câmera um novo espaço se inscreve diante da objetiva. Não se filma o mesmo quintal duas vezes.

4 A CIDADE É UMA COREOGRAFIA

4.1 A cidade-cinema de Juliana e Russão

“De manhã, saiu para caminhar no centro. As ruas abriam-se largas e intermináveis, vazias de carro e desertas; as fachadas das casas, da sebe cinzenta das portas de correr abaixadas até as infinitas varetas de aço, estavam fechadas como anteparos de fortificações. Marcovaldo sonhara o ano inteiro em poder usar as ruas como ruas, isto é, caminhar no meio delas: agora podia fazê-lo, e também podia passar os semáforos no vermelho, e atravessar em diagonal, e parar no meio das praças. Mas entendeu que o prazer não era tanto o de fazer essas coisas insólitas quanto o de ver tudo de um outro modo: as ruas como fundos de vale ou leitos de rios secos, as casas como blocos de montanhas íngremes, ou paredes de escolhos (*Ítalo Calvino*)

Nossa última discussão acerca do espaço cinematográfico nos filmes de André Novais Oliveira parte da investigação de como a cidade é encenada em suas obras. Como já analisamos no primeiro capítulo, as paisagens urbanas de Novais Oliveira se constroem pelos olhares dos personagens, que estabelecem uma relação com a própria história do cinema, buscando propor uma autonomia para esse espaço. O olhar para Novais Oliveira é uma forma de prática espacial, que constrói narrativas sobre aquelas paisagens e espaços. No longa-metragem *Temporada* (2018), os personagens são colocados para andar pela cidade seja pelo seu trabalho ou para resolver problemas pessoais. Com essa percepção, desejamos analisar como *Contagem* se transforma em cinema pelos passos de dois personagens: Juliana e Russão.

Antes de apresentarmos nossos personagens caminhantes, é preciso estabelecer alguns dos conceitos que nos interessam sobre o cruzamento entre o cinema e a cidade. Durante o século XIX e início do XX, a vida urbana transformou-se com o advento de novas invenções: os trens, a máquina fotográfica, a energia elétrica. Estas transformações modificaram as relações de espaço e tempo do sujeito moderno, que viu a sua vida cotidiana ganhar um movimento mais acelerado.

O cinematógrafo, equipamento desenvolvido pelos Irmãos Lumière, destaca-se, principalmente, por ser uma tecnologia que inscreve o próprio movimento no celuloide a partir da sensibilidade da luz. A *cinética* como os estudos do movimento e a *grafia* como a própria escrita. Essa escrita, em um primeiro momento, distante e observadora tenta dar conta das transformações que ocorrem diante da objetiva. Porém, o próprio cinema, aos poucos, compreende que há nele uma capacidade de traduzir a experiência das cidades modernas em matéria fílmica. Jean-Louis Comolli sistematizou algumas das relações entre o cinema e a cidade. Para pensar sobre o início do cinema em diálogo com Irmãos Lumière, ele dirá que os filmes constituíam uma *cidade-tempo*.

Deste modo, a cidade é dotada pelo cinema de um fora de quadro. Os transeuntes

passam, aparecem no quadro em certo instante, o atravessam mais ou menos rapidamente (o fator da distância da lente e de sua própria velocidade) e desaparecem pela outra borda em outro ponto do tempo. O que não se pode ver, deste modo, torna-se sensível. A cidade invisível está na borda do quadro (COMOLLI, 2015, p. 188, *tradução nossa*)⁷⁹.

Tornar visível essas cidades invisíveis será um marco para um dos movimentos do início do século XX conhecido como *sinfonia das cidades*, que ecoou em diversos países, mas sempre com um objetivo similar de evidenciar o movimento, o progresso e o ritmo das metrópoles urbanas, utilizando-se de ferramentas de montagem comuns aos filmes de vanguarda.

Filmes como *Berlim: Sinfonia de uma cidade grande* (1927, dir. Walter Ruttmann), *São Paulo Sinfonia de uma Metrópole* (1929, dir. Rudolf Rex Lustig e Adalberto Kemeny) e *A propósito de Nice* (1930, dir. Jean Vigo) são exemplos de filmes sinfônicos, que filmavam respectivamente Berlim, São Paulo e Nice com uma perspectiva de registrar “um dia na vida” de cada uma dessas cidades e, ao mesmo tempo, exaltar os movimentos e transformações do espaço urbano. As sinfonias da cidade não são apenas filmes urbanos, mas uma orquestração cinematográfica da experiência urbana. Ao refletirem sobre a relação do capitalismo tardio e as sinfonias da cidade, Luis Flores e César Guimarães comentam que:

A perspectiva industrial da cidade – tão marcante nas sinfonias da metrópole de [Dziga] Vertov e [Walter] Ruttmann – depende da dinâmica de uma realidade primordialmente externa, registrada nas intervenções dos corpos humanos no espaço ou nas suas interações com as máquinas. São exemplos desses movimentos as rotinas mecanizadas dos trabalhadores, o trânsito das multidões nas ruas ou nos meios de transportes, os deslocamentos das máquinas, os saltos dos atletas olímpicos (FLORES, GUIMARÃES, 2020, p. 25-26).

Podemos pensar que as relações iniciais do cinema com as cidades se desenvolvem junto da compreensão do próprio espaço urbano – seja pelo desenvolvimento dos meios de transporte, como já vimos no primeiro capítulo com a criação dos trens relatado por Jacques Aumont (2004), ou pelas discussões sobre o direito à cidade. O direito à cidade será pensado pelo pesquisador Henri Lefebvre que, a partir de uma abordagem marxista das relações espaciais, defende a importância de entender criticamente o crescimento do espaço urbano e como ele atende às necessidades da população. Lefebvre (2001, p. 105-106), então, lança as seguintes questões: “As necessidades urbanas não seriam necessidades de lugares de simultaneidade e de encontros, lugares onde a troca não seria tomada pelo valor de troca, pelo

⁷⁹ Do original: “De este modo, la ciudad es dotada por el cine de un *fuera de campo*. Los transeúntes [*passants*] pasan, aparecen en el cuadro en cierto instante, lo atraviesan más o menos rápidamente (el factor de la distancia a la lente y de su propia velocidad) y desaparecen por el otro borde en otro punto del tiempo. Lo que no puede verse, de este modo, es vuelto sensible. La ciudad invisible está en el borde del cuadro”.

comércio e pelo lucro? Não seria também a necessidade de um tempo desses encontros, dessas trocas?”.

Em sua perspectiva, os estudos das cidades partem da *práxis* da sociedade urbana. “A *ciência da cidade* tem a cidade como objeto” (ibidem, p. 106). Essa ciência não busca uma síntese a partir da análise já que o estudo em si parte de uma fragmentação do espaço, “porque o objeto, a cidade, enquanto realidade acabada, se decompõem. O conhecimento tem diante de si, a fim de decupá-la e recompô-la a partir de fragmentos, a cidade histórica já modificada” (ibidem, p. 106). Para Lefebvre (ibidem, p. 106), a cidade para quem a estuda já está morta, pois a cidade histórica já não pode mais ser apreendida pela prática, mas o urbano permanece. Sendo assim, “o direito à cidade não pode ser concebido como um simples direito de visita ou de retorno às cidades tradicionais. Só pode ser formulado como direito à vida urbana, transformada, renovada” (ibidem, p. 118).

O pensamento sobre a cidade no cinema brasileiro contemporâneo foi feito pela pesquisadora Ana Caroline de Almeida em sua tese de doutorado na qual ela irá pensar “cidades-gestos” (ALMEIDA, 2020) a partir das abordagens espaciais das obras analisadas – entre elas está *Temporada*.

As cidades que se projetaram a partir da produção autoral e alternativa do cinema brasileiro realizado na década de 2010 são cidades que poucas pessoas, muito poucas, conhecem. Não se fala aqui, naturalmente, dos espaços físicos capturados pela engenharia de reprodução de imagens do real, afinal de contas, uma coisa é morar ou visitar cidades como Rio de Janeiro, São Paulo, Recife, Brasília, Belo Horizonte ou mesmo cidades menos conhecidas como São José dos Campos, Contagem e Ceilândia (Ibidem, p. 26).

Jean-Louis Comolli irá propor um pensamento sobre a aproximação entre cidade e cinema para o que ele chamará de *cidade-cinema* (2015, p. 197). Essa seria uma das cidades invisíveis do cinema. Para ele, a *cidade-cinema* parte de uma proposição da experiência do cinema se pensada em relação ao espaço urbano, principalmente a partir da lógica da fragmentação.

A cidade filmada – a cidade-filme – vem assim a destruir desde dentro, desarticular e desfazer o princípio de uma continuidade cinematográfica de uma continuidade do mundo e da história, como se não houvessem tido lugar as rupturas e os desmoronamentos que destruíram toda possibilidade, tanto para o homem como para a cidade, de se pensar e ser pensado como um *continuum* (ibidem, p. 198, *tradução nossa*)⁸⁰.

⁸⁰ Do original: “La ciudad filmada – la ciudad-pelicula – viene así a destruir desde adentro, desarticular y deshacer el principio de una continuidad cinematográfica de una continuidad del mundo y de la historia, como si no hubiesen tenido lugar las rupturas y los demoronamientos que destruyeron toda posibilidad, tanto para el hombre como para la ciudad, de pensarse y ser pensado como *continuum*”.

O seu pensamento sobre a cidade e o cinema se desdobra também na tentativa de compreensão do lugar do espectador diante dessas imagens do mundo e como o cinema opera uma articulação do espaço atravessado pelas experiências de quem filma e quem assiste aos filmes. Comolli (2015, p. 199) nos diz que o “cinema atravessa, não decodifica”.

Quando é que um cidadão se converte em um espectador? Para Comolli (2015, p. 200), a marca do cidadão seria exatamente a figura do transeunte (*passante*), que se desloca pela cidade. Para se transportar ao lugar do espectador, seria necessário renunciar a série de deslocamentos espaciais para dar lugar a um posicionamento corporal que favorece outros sentidos – como a visão e a audição. A cidade filmada também se transforma. Ela deixa de ser a mesma cidade quando é enquadrada, pois passa a ser construída pelo ponto de vista único da câmera e da *mise en scène*, perdendo a sua fragmentação e não-linearidade.

No cinema, a cidade vive na cidade. Se decompõe e se recompõe em uma série de estratos, de planos de leitura, de níveis de sentido, de *collages*, de fragmentos e de momentos que fazem dela um texto ou, melhor ainda, uma sucessão, uma adição de textos superpostos – um *palimpsesto* (ibidem, p. 205, *tradução nossa*).⁸¹

Em *Temporada*, a cidade é apresentada junto dos personagens. Não existe um plano de apresentação do espaço como vimos em *Ela Volta na Quinta* e *Quintal*. A Contagem do filme é a cidade enquadrada, mas também praticada pelas caminhadas dos personagens. Já na primeira cena somos apresentados a um dos personagens principais do filme. Russão é um dos funcionários mais antigos da divisão de combates a endemias onde Juliana, a protagonista, irá trabalhar. É muito conhecido pela comunidade, que nutre um carinho por ele. O filme inicia com a câmera posicionada em cima da calçada, enquadrando a rua ensolarada à esquerda e as portas das casas à direita. De uma delas, Russão se despede do morador e sai em direção à objetiva (Figura 90).

⁸¹ Do original: “En el cine, la ciudad vive en la ciudad. Se decompone y se recompone en una serie de estratos, de planos de lectura, de niveles de sentido, de *collages*, de fragmentos y momentos que hacen de ella un texto o, mejor aún, una sucesión, una adición de textos superpuestos – un *palimpsesto*”.



Figura 90 - "Temporada" (2018, dir. André Novais Oliveira)

A sua caminhada pela calçada aos poucos altera a relação estabelecida entre corpo e espaço, pois Russão ganha destaque no enquadramento ao mesmo tempo em que os vazios dos espaços se reduzem pela alteração de profundidade de campo. Sem alterar o enquadramento, Novais Oliveira destaca que o interesse do filme está a relação entre os personagens e a cidade a partir da mudança de valência espacial do plano cinematográfico. A movimentação também reforça o cansaço do personagem já que ele conclui sua caminhada escorando-se no muro. Ao fundo, um jovem de bicicleta pedala subindo a rua, olha para o homem e fala “Tá de ressaca, hein, Russão?”. A presença dos personagens está atravessada pelas experiências de pertencimento naquele espaço, mas também pelo ritmo do trabalho do qual encontrarão brechas para viverem a vida (Figura 91).



Figura 91 - "Temporada" (2018, dir. André Novais Oliveira)

Se Russão é apresentado junto da cidade, Juliana, a protagonista do filme, surge pela primeira vez deslocada do espaço urbano, mas inserida no ambiente de trabalho. Após o retorno da equipe a uma escola pública, que funciona como base para a divisão de combate a endemias, o grupo conhece Juliana, que é a nova funcionária do setor. Ela está sentada em uma cadeira, vestindo uma roupa vermelha e responde aos cumprimentos de forma tímida. Ela se destaca, mas está um pouco perdida já que nunca trabalhara na área e nem mora naquela região, pois era residente de Itaúna (Figura 92).



Figura 92 - "Temporada" (2018, dir. André Novais Oliveira)

A relação de Juliana com a cidade também atravessa suas caminhadas pelo espaço. Ao retornar para casa, ela sobe uma enorme ladeira. É notável o cansaço em seu corpo à medida em que anda pela rua. Novais Oliveira filma o retorno de Juliana em um *plano geral* amplo em que a geografia urbana é valorizada em comparação à personagem, pois a cena nos revela o

desajuste de Juliana com aquele espaço. Ela erra o caminho e acaba dobrando à direita. Para por um momento, concentra-se e retoma os passos na rua principal, subindo novamente a ladeira. A movimentação interna do plano parte da descoberta do espaço da cidade junto de Juliana. As ações da protagonista são acompanhadas por um *panorâmica*, que observa Juliana se perder no trajeto e retomar o rumo. Com isso, mudamos as valências espaciais estabelecidas em cada enquadramento do plano já que iniciamos com um olhar distanciado da cidade, com uma paisagem urbana noturna, passando para o cruzamento das ruas ainda mantendo a distância até finalizarmos com um enquadramento mais próximo da personagem após encontrar o caminho correto para casa. Na duração do plano, a relação com o espaço modifica-se da contemplação do ato de caminhar para a ação de voltar para casa (Figura 93).





Figura 93 - "Temporada" (2018, dir. André Novais Oliveira)

Percebe-se que a forma como Novais Oliveira encena os seus personagens nos espaços dialoga com o modo como eles ocupam e habitam a cidade. Não à toa que existe uma decisão consciente de construção estética e dramática para que os personagens caminhem mais do que se desloquem com outros meios de transporte. Se compararmos com outro filme aqui analisado, é notável essa mudança. Em *Ela Volta na Quinta*, há uma forte presença dos carros e dos ônibus, que estabelecem uma movimentação e uma compressão na relação espacial urbana, pois o filme está interessado nas relações estabelecidas entre os espaços das casas da família e os espaços de trabalho. Em *Temporada*, a cidade se faz cinema enquanto se caminha por ela. A cidade é uma para Russão e outra para Juliana.

As caminhadas de Juliana pela cidade são marcadas por momentos do trabalho, pequenos trechos de um deslocamento ou com um objetivo de chegar em algum lugar específico. Em outro momento, Juliana caminha enquanto conversa ao telefone e conhecemos um pouco mais da sua relação com o marido, que ainda está em Itaúna se organizando para ir morar com ela na nova cidade. A cena é rápida e poderia ser considerada uma cena de passagem, mas Novais Oliveira desdobra esse breve momento colocando uma informação dramática, construindo um momento paradoxal entre o fugaz e o essencial. Essa cena se encontra nesse estado de um *entre-lugar* da caminhada, pois não há um objetivo definido para o trajeto traçado. É o ato de caminhar que é o centro da cena. Novais Oliveira mantém a mesma abordagem espacial para a encenação de quando trabalhou com o movimento de panorâmica, reestabelecendo na duração do plano as relações entre corpo e espaço (Figura 94).



Figura 94 - "Temporada" (2018, dir. André Novais Oliveira)

A experiência de Juliana pelas cidades nos proporciona também uma espécie de “*flânerie* imaginária”, como nos diz Cecília Antakly Mello ao analisar a relação entre a cidade e o cinema nos filmes do diretor taiwanês Tsai Ming-Liang (MELLO, 2013, p. 265). Para ela, seria uma forma de pensar o cinema como arte afinada com o espaço urbano (ibidem, p. 265). Estaríamos aqui retornando à discussão sobre o lugar do espaço cinematográfico, que se estabelece a partir do espaço inscrito no filme e do espaço experimentado no cinema. As caminhadas de Juliana nos mostram a cidade, que se revela para nós espectadores à medida que o filme avança. Pensando sua experiência como espectadora, Mello (ibidem, p. 266) nos diz que “através dessa forma imaginária de *flânerie*, passei a conhecer e reconhecer as avenidas, os mercados noturnos, as ruas cheias de motocicletas, um cinema, a passarela de pedestres, um apartamento, e vários banheiros públicos”.

Entre as importâncias dessa aproximação com a cidade, Mello pensa o cinema a partir do seu “impulso arqueológico” (ibidem, p. 270). Esse seu entendimento se desdobra nas análises de dois filmes de Tsai, *Que horas são aí?* (2001) e *A Passarela se foi* (2002) (Figura 95 e 96), nos quais entre as filmagens de uma produção e outra uma passarela é derrubada. A ausência desse elemento urbanístico motiva o filme e a presença dele se mantém apenas no cinema. “Assim é que, diante de um espaço instável, o cinema é capaz de preservar diferentes camadas da realidade, tomadas em tempos diferentes, e que por sua vez serão percebidas e vivenciadas em outros tempos” (ibidem, p. 270).



Figura 95 - "Que horas são aí?" (2001, dir. Tsai Ming-Liang)



Figura 96 - "A Passarela se foi" (2002, dir. Tsai Ming-Liang)

Com *Temporada*, Novais Oliveira se aventura pelas ruas de Contagem de forma mais imersiva do que nos filmes anteriores. Contagem era vista distante, pelas janelas das casas ou carros. O filme é um registro da cidade do mesmo modo que as paisagens são um impulso arqueológico em relação às imagens urbanas. Mais que deixar a cidade inscrita no filme, Novais Oliveira está interessado em guardar os encontros que acontecem no espaço, principalmente entre Juliana e Russão.

O encontro entre os dois personagens estabelece ritmos e tons distintos nas relações espaciais. Apesar do filme ter um roteiro bem delineado e estruturado, Novais Oliveira parece abrir o filme para a presença dos atores e do que eles podem trazer para aquele momento. Essa escolha de direção equilibra momentos narrativos e momentos de suspensão, que muitas vezes se misturam nas mesmas cenas. É perceptível também que cada personagem conhece mais ou menos da cidade.

O trabalho como ponto central da relação espacial já nos é apresentado no primeiro dia de trabalho de Juliana antes de partir para a rua. Diante de um mapa colado na parede,

Russão e a sua gerente explicam para Juliana como funciona a divisão de trabalho por região. Eles explicam as marcações e acabam se desentendendo sobre o nome de cada espaço. Novais Oliveira retoma o impulso arqueológico ao apresentar as mudanças de nomenclatura para as diferentes partes da cidade. Assume-se que a cidade está em transformação mesmo para aqueles que caminham por elas todos os dias. Como nos lembra Michel de Certeau (2014, p. 186), os mapas também são narrativas (Figura 97).



Figura 97 - "Temporada" (2018, dir. André Novais Oliveira)

As cenas de Juliana e Russão constroem uma outra cidade-cinema, que impulsiona uma relação de intimidade que está em processo de desenvolvimento em momentos de trabalho e lazer. Desejamos destacar três momentos nos quais observamos as dinâmicas de relação entre os personagens e o espaço da cidade.

O primeiro deles se pauta no entendimento de Juliana sobre algumas dinâmicas de trabalho. O seu ofício consiste em caminhar pela rua, seguindo uma determinada rota enquanto visita todas as casas que precisam ser averiguadas para evitar focos de dengue. No início da labuta, ela é acompanhada por Russão que a aconselha sobre os procedimentos e abordagens com a vizinhança. Se fôssemos analisar dramaticamente, Russão funciona como um *mentor* – arquétipo responsável por auxiliar a protagonista em sua jornada. Mas qual é de fato a jornada de Juliana? Ela espera o marido enquanto aprende sobre a nova cidade, sobre o novo emprego e sobre construir novos relacionamentos.

Durante um desses momentos de trabalho, Juliana descobre que visitou mais casas do que seria necessário em um dia. O problema é que ela não pode retornar para casa, pois precisa cumprir com a carga horária da sua função. Russão explica que ela tem duas escolhas: voltar para a escola e esperar até o fim do turno ou acompanhá-lo até sua casa para jogar

videogame enquanto esperam o tempo passar. Apesar da situação não gerar nenhum conflito dramático, com exceção de um estranhamento de Juliana acerca do convite, ele não deixa de ser surpreendente. As relações estabelecidas por Novais Oliveira se desdobram para caminhos inesperados, principalmente nos encontros entre Juliana e Russão (Figura 98).



Figura 98 - "Temporada" (2018, dir. André Novais Oliveira)

A relação dos dois personagens está sempre em diálogo com a cidade, permeada por suas ruas, calçadas e muros. E são nessas áreas externas que a intimidade entre eles também se desenvolve. Como é o caso da apresentação de um conflito vivido por Russão de acreditar que é pai de uma criança de uma moça com a qual se relacionou há um tempo. A cena começa em um *plano geral* com uma conversa mais focada entre Russão e Hélio, outro colega do departamento. Juliana escuta tudo em silêncio. Ao fundo temos a cidade desfocada com os movimentos dos carros e pontos de luzes, construindo uma profundidade. Eles reclamam da forma como a gerente conduziu uma possível situação de conflito durante uma visita de fiscalização que estavam fazendo. Hélio se despede e vai para casa. Nós acompanhamos a sua

caminhada em outro *plano geral*, que é interpelado pela voz de Russão no fora de quadro, que brinca com o colega de trabalho. Juliana e Russão ficam sozinhos no banco, mas dessa vez enquadrados em *plano conjunto*. Novais Oliveira faz uma escolha dramática de decupagem, nesse momento, ao reduzir o espaço no enquadramento e se aproximar dos personagens. Russão confessa para a Juliana, que acredita que será pai. Russão não sabe, mas Juliana também lida com a perda de um bebê. Há uma relação de amizade entre os dois, cada um no seu ritmo e tom, mas que sempre mantém uma leve distância (Figura 99).



Figura 99 - "Temporada" (2018, dir. André Novais Oliveira)

O filho de Russão aparece também pela primeira vez no espaço da rua, novamente estabelecendo uma relação com a cidade. Juliana e Russão saem do trabalho, a decupagem corta para um *plano geral*, enquadra uma mulher com uma criança. Russão corre em direção aos dois com os braços abertos como se fosse um avião. Juliana assiste tudo de longe. Ela, em um

primeiro momento, fica de costas para a câmera. A situação é filmada do seu ponto de vista. A decupagem corta para um *close up* de Juliana, que continua a contemplar a relação de pai e filho. Ela caminha e sai de quadro. A situação descrita é a penúltima sequência do filme e marca uma independência de Juliana na sua caminhada pela cidade. Russão segue sua vida e Juliana também. A cidade permanece independente da vida dos dois (Figura 100).



Figura 100 - "Temporada" (2018, dir. André Novais Oliveira)

Novais Oliveira comenta que a escolha da profissão de Juliana e dos colegas se deu pelo próprio cotidiano de Contagem onde há muitos surtos de dengue e a presença dos fiscais de controle de endemias são comuns. “Então, essa coisa de outras pessoas ou outros serviços tentar adentrar as casas assim é bem comum, sabe? E isso é umas das características de Contagem, mas acaba que a maiorias das periferias tem muito, também assim” (NOVAIS OLIVEIRA, 2021b). Para Novais Oliveira (2021b), a profissão também funcionava como um dispositivo para caminhar pela cidade além de Juliana que carrega um olhar forasteiro para aquelas relações com o espaço.

Comolli (2015, p. 207, *tradução nossa*)⁸² nos diz que o cinema “trata a cidade como um objeto temporal mais que espacial. Uma palpitação do tempo, pestanejos. Passagens. Retornos. Extratos. Montagens”. Com essa perspectiva, realizamos o vídeo-ensaio *A Cidade-*

⁸² Do original: “El cine trata a la ciudad como um objeto temporal más que especial. Una palpitación del tipo, parpadeos. Pasajes. Retornos. Extractos. Montajes”

*Cinema de Juliana e Russão*⁸³ a partir de cenas de cada personagem sozinho no espaço e de alguns momentos de encontro entre os dois, que ressaltavam as diferenças de ritmos e temporalidades que imprimiam.

O vídeo-ensaio se estrutura a partir das relações entre os dois personagens, mas também entre as diferentes formas de habitar os espaços estabelecidos entre cada um deles. Isso nos permitiu perceber pequenas variações na forma em que cada um deles caminhava, sentava-se e retornava para suas casas ao longo do filme. A cidade-palimpsesto é formada pela sobreposição de experiências de Juliana e Russão.

Iniciamos o vídeo-ensaio com o paralelo entre um dia de trabalho de Russão e a primeira vez que Juliana retorna para a sua casa. Ambos se deslocam do fundo da imagem para próximo da câmera, alterando a relação corpo e espaço no plano cinematográfico. Com Russão, não temos muito acesso à cidade já que o quadro valoriza mais a calçada e os portões da casa. Juliana se perde na amplitude do enquadramento para que aos poucos possa encontrar o caminho que deve seguir. O espaço cinematográfico se constrói a partir de uma percepção da personagem acerca dos diferentes cruzamentos ali presentes (Figura 101).

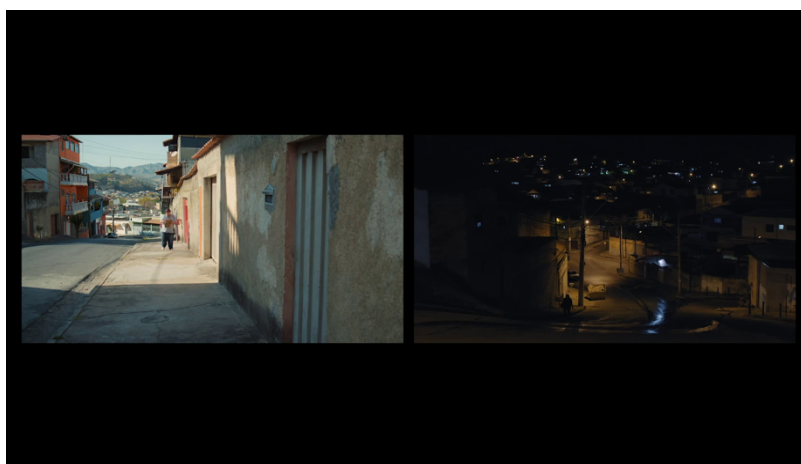


Figura 101 - Vídeo-Ensaio "A Cidade-Cinema de Juliana e Russão"

Apostamos, em seguida, em um paralelo entre dois momentos de Juliana. À esquerda, ela caminha enquanto envia um áudio para o seu marido, que está se organizando para viajar ao seu encontro. Já a cena da direita é o momento em que Juliana decide retornar para a cidade de Itaúna ao estranhar a demora do marido. As duas cenas desenvolvem a personagem na forma como ela encara os seus conflitos. Se em um primeiro momento, ela tenta

⁸³ Link para acesso do vídeo-ensaio: https://youtu.be/sc_MspKG6qw

mediar a ausência do marido depois ela decide viajar para descobrir por ela mesma o que aconteceu.

As cenas se diferenciam pela escolha do horário de filmagem. À esquerda, a cidade é vista de dia enquanto à direita à noite. Da mesma forma, o espaço também é distinto, porque Juliana caminha falando ao celular em uma geografia similar da qual a acompanhamos no seu trabalho junto de seus colegas. Já para esperar o ônibus intermunicipal, ela precisa se deslocar para uma região de grande movimento de carros, uma avenida ou rodovia que parece não ter começo e nem fim. Mais do que ver Juliana na cidade, o plano a coloca no meio do movimento da vida urbana. As luzes cortam o quadro e recortam sua silhueta. Ela fica parada até o ônibus para Itaúna se aproximar da parada para que ela possa subir e viajar (Figura 102).

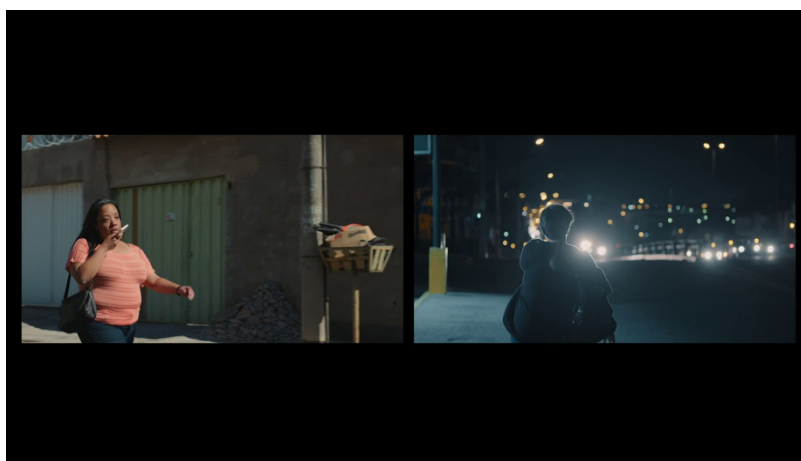


Figura 102 - Vídeo-Ensaio "A Cidade-Cinema de Juliana e Russão"

Juliana segue até o ônibus para partir em busca do marido. A imagem se mantém no paralelo, mas à esquerda vemos agora ela no trabalho antes de descobrir que fiscalizou mais casas do que o necessário. Se, de um lado, temos uma tomada de decisão da personagem, que a desloca para outra cidade. Na nova cena que surge, Juliana está aprendendo sobre como atuar no território (Figura 103). Essa construção acerca do conhecimento e reconhecimento do funcionamento do espaço também aparece na nova cena que surge à direita com a discussão acerca do mapa da cidade. Se com Russão, à esquerda, ela aprende outras camadas sobre o uso do tempo na rotina de trabalho. Diante do mapa, ela vê como a autoridade desenha zonas de trabalho que devem ser seguidas. A cidade-cinema de Juliana e Russão é composta por tensões entre temporalidades, ritmos e funções do espaço (Figura 104).

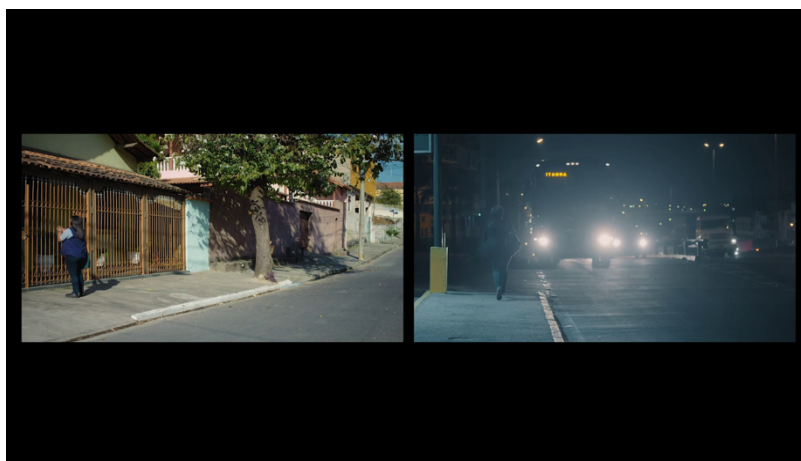


Figura 103 - Vídeo-Ensaio "A Cidade-Cinema de Juliana e Russão"

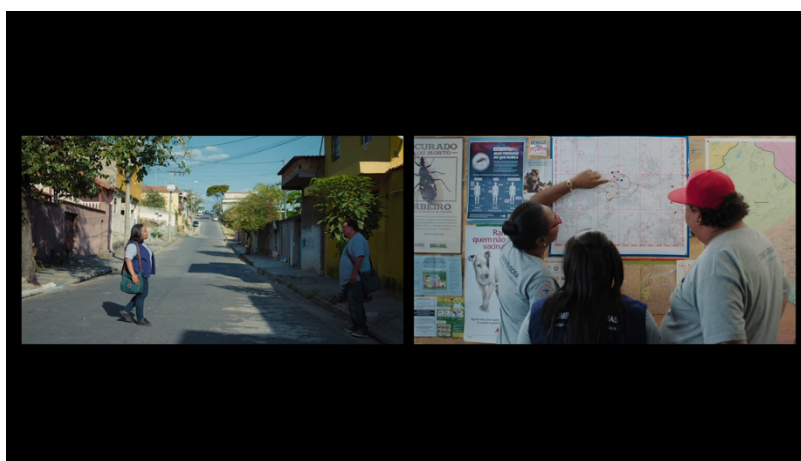


Figura 104 - Vídeo-Ensaio "A Cidade-Cinema de Juliana e Russão"

São nessas composições que a cidade e o cinema de Novais Oliveira aos poucos costumam outras relações para além das geográficas. A cidade é espaço para a amizade, para o afeto e para a descoberta. Ela está presente nos personagens e nas relações interpessoais que estabelecem. Está na forma como eles se sentam nos bancos e se mantêm em silêncio. A cidade rodeia, mas também é palco para essas relações. Ela nos permite conhecer um pouco de quem são Juliana e Russão. A forma como os personagens são encenados por Novais Oliveira também é uma abordagem espacial (Figura 105).

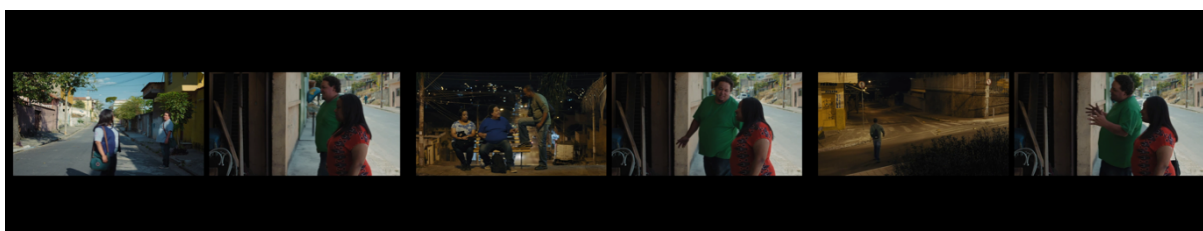




Figura 105 - Vídeo-Ensaio "A Cidade-Cinema de Juliana e Russão"

Decidimos por concluir o filme-ensaio com parte da sequência de Juliana em Itaúna sem colocá-la em paralelo com nenhuma outra cena, mas apostando que o acúmulo de paralelos anteriores abrisse outras reflexões sobre esse momento do filme. Esse é o primeiro momento dentro do filme em que Juliana se desloca para outra cidade. O filme a acompanha nessa viagem, que é pautada com o objetivo específico de descobrir onde está o seu marido. Mas, esse objetivo inicial aos poucos se dissolve e a viagem passa a ser sobre o próprio passado de Juliana, que entra em sua antiga casa. O ambiente se encontra vazio e sem iluminação. A encenação do espaço se assemelha com a do novo trabalho de Juliana, com a fachada da casa em *plano geral* e Juliana entrando em quadro para abrir o portão. Porém, a área interna da casa é o oposto do que acompanhamos ao longo do filme. Já que as casas das pessoas são sempre iluminadas e a de Juliana está tomada por um breu. Por mais que estejamos dentro de um espaço do passado da personagem, a experiência não permite que o vejamos por completo. A imagem-espço da casa antiga de Juliana mantém o mistério que a personagem carrega (Figura 106).



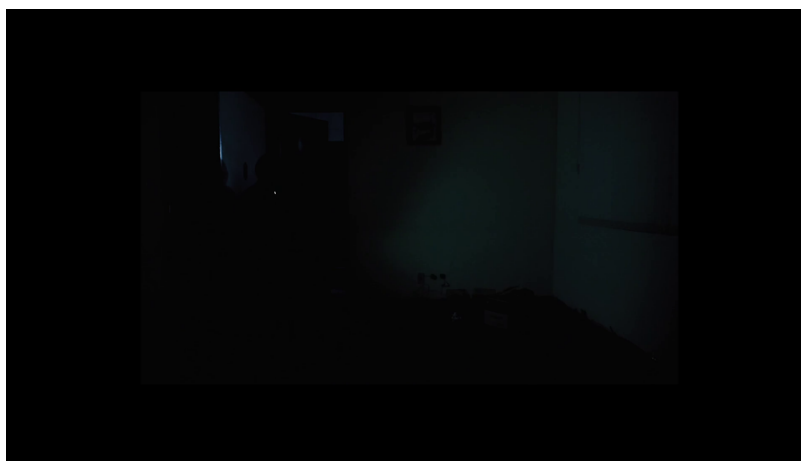


Figura 106 - Vídeo-Ensaio "A Cidade-Cinema de Juliana e Russão"

Juliana segue sua caminhada por Itaúna pelas ruas vazias da cidade. Novamente, pontos de luz podem ser visto na profundidade do plano com um enquadramento que valoriza a amplitude do espaço mais do que a presença da personagem na sua antiga cidade. Juliana se perde na cidade mesmo em Itaúna. O enquadramento aqui escolhido fortalece a ideia de que as funções dramáticas da presença de Juliana naquele espaço dão lugar a uma outra experiência. De um distanciamento próprio de sua viagem, da forma como ela se relaciona com as cidades que habita e habitou (Figura 107).



Figura 107 - Vídeo-Ensaio "A Cidade-Cinema de Juliana e Russão"

A andança de Juliana a leva para outra casa da qual nós não sabemos quem é o dono. Sem cerimônia, ela entra no espaço, caminha pela cozinha. O ambiente é desenhado apenas por um bafo de luz vindo de fora, que destaca o azulejo na parede. Juliana passa por uma porta e segue até o quintal. Como em *Quintal* e *Ela Volta na Quinta*, é nesse espaço onde somos

apresentados a tensões nas abordagens espaciais por Novais Oliveira. Ainda sem entendermos para onde Juliana foi, a decupagem revela um homem negro e idoso vestido com roupas de frio em pé diante de uma fogueira improvisada. A presença desse personagem desestabiliza a progressão de construção da personagem e também o seu objetivo inicial na viagem para a nova cidade. Eles se encaram por um tempo e descobrimos que aquele homem é o pai de Juliana. As ruas de Itaúna estão vazias e o que descobrimos sobre ela estava no quintal de casa esse tempo todo (Figura 108).



Figura 108 - Vídeo-Ensaio "A Cidade-Cinema de Juliana e Russão"

Essa sequência que acabamos de descrever não se passa nas ruas da cidade, mas entendemos que a sua importância está exatamente na relação em que a viagem de Juliana estabelece entre espaços internos e externos e como essa tensão desdobra questões relativas à personagem. A cena em si não dá a ver o espaço da casa, como em outros filmes de Novais Oliveira. Nós acompanhamos Juliana, que revisita esse espaço após a experiência de deslocamento para outra cidade.

A escolha de Itaúna se deu por ser uma cidade grande do interior de Minas Gerais, mas que Novais Oliveira possui uma relação de proximidade e conhecido. Não existe uma relação direta entre Contagem e Itaúna, mas a escolha das cidades para o filme cria uma ponte as experiências de Juliana e do diretor.

Eu pensei em Itaúna porque é uma cidade que eu já conhecia por ter parentes morando

perto, sabe? Tenho amigos também que são de lá. Até a Juliana Antunes⁸⁴ é de lá. (...). Mas é isso, eu ia pra lá quando eu era pequeno. Meu irmão ia quando era adolescente. Então esses lugares que a gente fala, principalmente o personagem do meu irmão⁸⁵ fala, esses lugares foram muito importantes, principalmente para adolescência do meu irmão (...) (ibidem, 2021b).

O vídeo-ensaio conclui com o retorno de Juliana para sua nova casa em Contagem. À esquerda, ela está dentro do ônibus, acompanhando a paisagem urbana passar pela janela, como em uma espécie de espelho de Zezé na volta para casa em *Ela Volta na Quinta*. E, à direita, Juliana chega em Contagem para a casa que está morando agora. Durante as cenas, há um silêncio tanto da cidade como de Juliana. Um silêncio de quem começa a entender o lugar que deseja ocupar (Figura 109).

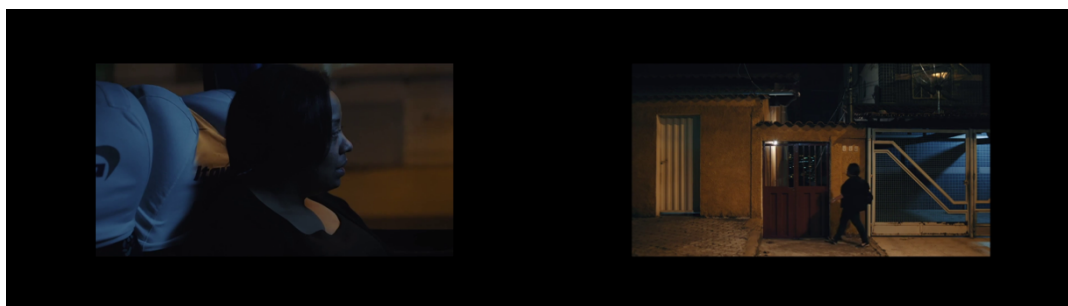


Figura 109 - Vídeo-Ensaio "A Cidade-Cinema de Juliana e Russão"

A abordagem espacial de Novais Oliveira para a construção da cidade em *Temporada* entrelaça os personagens ao espaço urbano. Eles não são uma metáfora um do outro. Coexistem em relação. Personagem e cidade constituem cidades-cinemas a partir de suas presenças, caminhadas e deslocamentos. A cidade para Novais Oliveira está inserida nas temporalidades, nas temporadas em que as pessoas a vivenciam. Contagem se inscreve no filme como a construção de Zobeide, uma das cidades fabuladas por Ítalo Calvino (1990, p. 45) em *As Cidades Invisíveis*, construída a partir dos sonhos de homens de diversas nacionalidades, mas que sonharam com uma mesma mulher e traçaram os caminhos e rotas a partir dessa busca. A cidade também é quem a habita.

4.2 Caminhadas coletivas

Uma vez me perdi. Tinha seis ou sete anos. Vinha distraído e de repente não vi mais meus pais. Me assustei, mas logo retomei o caminho e cheguei em casa antes deles –

⁸⁴ Juliana Antunes é a diretora mineira conhecida pelo longa-metragem *Baronesa* (2018), premiado na Mostra Autora da Mostra de Cinema de Tiradentes.

⁸⁵ Renato Novais interpreta o personagem Jairo, em *Temporada*. O personagem se relaciona com Juliana durante o filme e ambos conversam sobre Itaúna.

continuavam me procurando, desesperados, mas naquela tarde achei que tinham se perdido. Que eu sabia voltar para casa e eles não. (*Alejandro Zambra*)

Uma música tocada por um clarinete embala o fim do expediente na divisão de controle de endemias de Contagem. A trilha sonora não-diegética cria uma espécie de sinfonia do trabalho ao proporcionar um outro ritmo para o que se tem no imaginário de um fim de expediente. Junto dos créditos iniciais do filme, Russão e os seus colegas de profissão se encontram na rua enquanto caminham na mesma passada, seguindo a mesma direção até a escola pública onde se localiza a base da repartição (Figura 110).



Figura 110 - "Temporada" (2018, dir. André Novais Oliveira)

A saída dos trabalhadores é uma das imagens mais marcantes da criação do cinema desde os Irmãos Lumière. Harun Farocki, em seu filme-ensaio *A Saída dos Operários da Fábrica* (1995), fez um resgate de diversas imagens que ocupam tanto o cinema como o âmbito das imagens técnicas para pensar como a reprodução exaustiva dessas imagens também possuem um caráter de controle. Em *Temporada*, porém, os trabalhadores estão retornando ao escritório, caminhando juntos. Eles não chegam a entoar um coro como os carvoeiros, descendo a ladeira até suas casas em *Como Era Verde o Nosso Vale* (1941, dir. John Ford), mas parecem seguir uma mesma partitura (Figura 111). A rua é o lugar de trabalho, a casa dos vizinhos também. A escola é o escritório dos funcionários. Em *Temporada*, os espaços estão sempre atravessados pelo trabalho e o trabalho está atravessado pelas relações estabelecida naqueles recortes espaciais.



Figura 111 - *Como Era Verde o Nosso Vale* (1941, dir. John Ford)

Temporada é um filme que se passa entre a rua e as casas da vizinhança de Contagem. É um filme feito no asfalto quente, no rastro da sombra delineadas nas calçadas irregulares de cimento. É um filme sobre se deslocar e se transformar nessa jornada. Juliana caminha durante o filme. Às vezes acompanhada pelos colegas de trabalho, às vezes sozinha. Já discutimos como essa cidade se apresenta e se constrói pela presença de sua protagonista. Interessamos ampliar a discussão para observar como essa percepção acerca da cidade no cinema se modifica quando nos deparamos com cenas coletivas de ocupação do espaço urbano.

É inegável que Juliana seja a protagonista de *Temporada*, mas o filme não reduz a sua experiência a uma síntese dramática das transformações da personagem. Ela é o centro do filme, mas é o tempo inteiro deslocada dessa centralidade narrativa seja pelos enquadramentos em planos abertos ou a presença de outros personagens em cena. Além da relação entre ela e os colegas de trabalho, podemos observar também esse movimento em relação aos espaços. O que é centro e o que é periferia em *Temporada*?

Para respondermos essa pergunta, gostaríamos de um abrir um diálogo com a artista mineira Ana Pi, que em seu trabalho *Nós Somos o Centro* (2018) discute o que são esses conceitos de centro e periferia, atravessando o urbanismo, a dança e as imagens. O filme é parte do projeto *Périphérie & Périphériques* e se desenvolve a partir da montagem de imagens de arquivo de diferentes origens acompanhada de uma música de *funk*. As imagens, em sua maioria, destacam a coletividade, o movimento e a intervenção no espaço urbano. Durante a obra, Pi nos lança uma série de provocações com a intenção de nos deslocarmos da passividade diante das imagens, dos conceitos e da realidade (Figura 112).



Figura 112 - Nós Somos o Centro (2018, dir. Ana Pi)

O título da obra nos aparece em uma cartela de fundo preto com a frase “nós somos o centro”. Que centro Ana Pi está falando? Aos poucos entendemos que a dimensão geográfica é também estética e política. O uso de imagens de diferentes fontes – desde mapas até clipes musicais – reforça o caráter de multiplicidade para debater essas questões. Iniciando com uma perspectiva focada em Belo Horizonte aos poucos expande para outras cidades e países. Cada um com sua singularidade no deslocamento do que seria centro e do que seria periferia. Cada um com uma escrita periférica, uma topografia da margem, que a evidencia e a desloca para o centro.

Convocamos esse trabalho de Ana Pi, que dura apenas três minutos e onze segundos, para que possamos visualizar como as questões ligadas a um olhar crítico sobre o espaço da cidade se dá também nas presenças dos corpos que ocupam e se deslocam pelo espaço. A cidade é fragmentada e organizada. A sua organização, o seu planejamento urbano, ainda remete a uma forma de olhar e perceber o mundo com heranças coloniais (Figura 113).



Figura 113 - Nós Somos o Centro (2018, dir. Ana Pi)

O planejamento urbano também é pautado pelos deslocamentos. Novais Oliveira repete a caminhada dos funcionários com a diferença de que nesse novo momento eles precisam mudar de sede, saindo da escola para a Associação de Moradores do Bairro Amazonas. A mesma trilha sonora dá o tom da caminhada, que se destaca pelo fato de Juliana, Russão e os colegas de trabalho estarem carregando cadeiras, armários e caixas pela rua. O retorno ao deslocamento do grupo revela a própria precariedade do trabalho, mas também sua potência coletiva. Percebe-se também que o trajeto feito é mais curto do que o do início do filme apesar da mudança espacial ser maior. Nessa repetição, Novais Oliveira também escreve os caminhos e, na própria encenação, localiza de forma específica o filme (Figura 114).





Figura 114 - "Temporada" (2018, dir. André Novais Oliveira)

O professor e pesquisador Muniz Sodré em seu livro *O Terreiro e a Cidade: A forma social negro-brasileira* nos apresenta uma discussão acerca de como o tecido urbano brasileiro se desenvolveu a partir de prerrogativas europeias, que impunham formas de existências para a população. Desse modo, definindo também o que seria centro e o que seria a periferia.

A espacialidade – ou a territorialidade – enseja falar-se de um tipo de relação, a *relação espacial*, inapreensível pelas estruturas clássicas de ação e de representação, mas ininteligível como um princípio de coexistência da diversidade e como um conjunto de virtualidades infinitas de coexistência ou de comunicação (SODRÉ, 2002, p. 20).

Para Sodré, o espaço também é construído socialmente e por isso está vinculado às múltiplas existências. A necessidade de entender a cidade a partir de seu aspecto comunicação faz com que Sodré se questione sobre a própria ontologia do conceito de espaço, que não existia no grego por exemplo, pois o que encontraríamos seria o conceito de *topos* – um lugar marcado (ibidem, p. 21).

Nesse entendimento, estaria inscrita na história de uma cidade como a maneira que “os habitantes ordenaram as suas relações com a terra, o céu, a água e os outros homens” (ibidem, p. 23). Sodré diz que é no território que se estabelece um jogo de sistemas de regras dos movimentos humanos de um grupo como forma de proporcionar um relacionamento com real (ibidem, p. 23). As cidades se construíram a partir dessas regras, que foram pautadas em sua maioria por tomadas de terras. Não só a tomada no sentido da propriedade privada, mas no seu delineamento. Em uma proposição universal de medições e de fronteiras, que delimitariam os territórios.

Essa perspectiva europeia de percepção dos territórios abre para Sodré uma reflexão sobre a relação entre as cidades e a colonização. Segundo Sodré (2002, p. 31-32), a

territorialidade colonial tem como função a dramatização da natureza, “fabricar as aparências da modernidade e universalizar toda uma economia da construção”. O ato de dramatizar é próximo do ato de montar um plano ao se organizar dramaticamente o mundo. Sodré comenta que um dos aspectos do controle colonial estava também na organização espacial.

Nos tempos coloniais, a Europa apresentava-se como um cenário a ser reproduzido abaixo do Equador. O assemelhamento de espaços reforçava o direito de ocupação das terras colonizadas, justificando o *nomos* europeu. O que realmente importava eram as aparências do espaço metropolitano (ibidem, p. 34-35).

O pesquisador Victor Zan (2020, p. 13), ao estudar a relação espaço, lugar e território em relação ao cinema comenta que “o território não deve ser confundido com a terra. Um realizador pode se interessar profundamente pelo motivo ou os efeitos da terra, sem interrogá-los sob o prisma do território”. Por isso é importante estar atento ao modo como o cinema carrega uma forte influência das estruturas narrativas e escolhas estéticas europeia, mas ele pode ser uma ferramenta artística para um deslocamento de quem produz ou assiste aos filmes para se reposicionar diante da cidade. Em *Temporada*, André Novais Oliveira nos proporciona essa experiência com as caminhadas coletivas, que rompe com pontos de vistas fixos de uma cena, esvazia as funções dramáticas das cenas e constrói o trabalho dentro de outra temporalidade. Antes de entrarmos nos aspectos estéticos e formais das caminhadas, é preciso continuarmos na cidade imersa no cinema.

Novais Oliveira não exime o filme de pensar os contrastes sociais existente no espaço. O espaço cinematográfico de *Temporada* é um espaço atravessado por questões de classe, de raça e também afetivas. Em uma das cenas do filme, o grupo de funcionários se desloca de carro até uma área mais afastada e de classe social mais baixa do que a dos personagens. Novais Oliveira escolhe por construir esse deslocamento a partir de um veículo, desenvolvendo o contraste social já no próprio trajeto. A paisagem da região é de muitas casas, construídas próximas a um morro. As ruas são estreitas e com muito desnível. Para acessar o espaço, o grupo desce uma longa escada de madeira. É a caminhada que revela a paisagem (Figura 115).



Figura 115 - "Temporada" (2018, dir. André Novais Oliveira)

O espaço estabelece uma outra dinâmica de trabalho para o grupo, pois eles se deslocam juntos para realizarem as vistorias. No meio do trabalho, Juliana e Hélio conversam enquanto esperam serem atendidos por uma das casas. Ele a convida para o seu aniversário. É na rua estreita, que eles se aproximam. Porém, Novais Oliveira também faz uma crítica sobre como o poder público percebe o cotidiano de regiões mais vulneráveis da cidade. Quando o grupo está se reencontrando ao final do dia de trabalho, a chefe aproxima-se angustiada, porque escutou sirenes de polícia e teme que possa ocorrer um tiroteio, que colocaria a equipe em risco. Ela informa que já solicitou o retorno do carro para buscá-los. A forma como a situação foi lidada não é bem recebida por todos do grupo, que acreditam que ocorreu uma reação exagerada. A cidade nunca é vista e nem experimentada de uma só maneira (Figura 116).

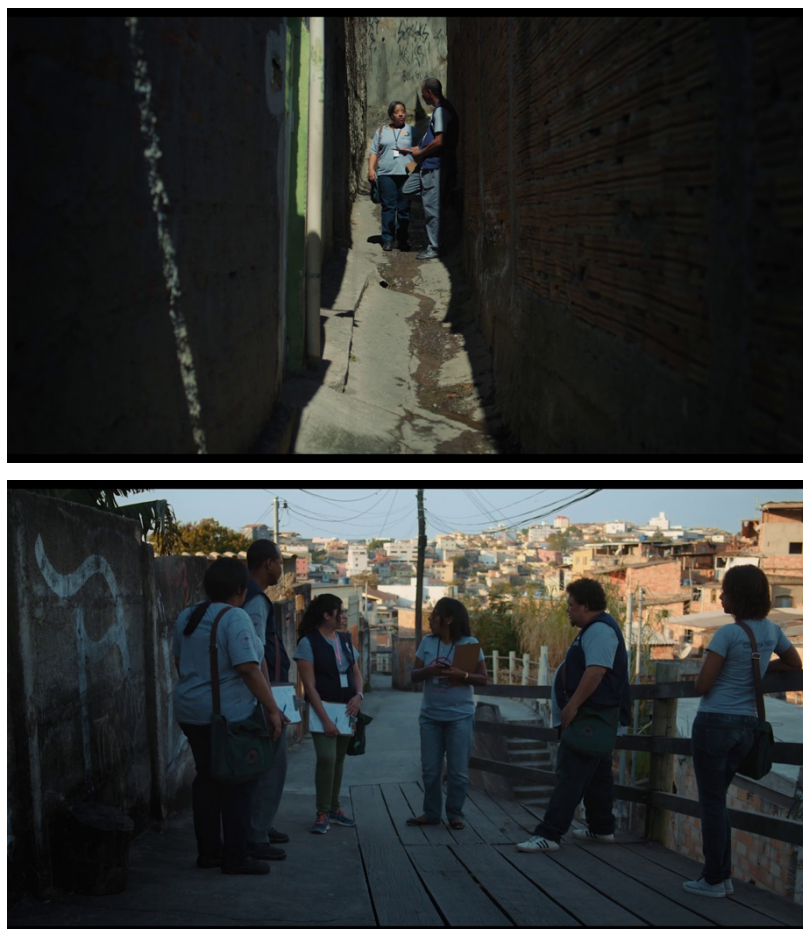


Figura 116 - "Temporada" (2018, dir. André Novais Oliveira)

O imaginário urbano moderno se constitui também pela forma como o cinema constrói as cidades. Essa dimensão não está apenas no tecido fílmico, mas também nos processos de redescoberta das locações por movimentos como o Neorealismo Italiano e a *Nouvelle Vague* francesa. No livro *Cine-Spaces: Cinematic Spaces in Architecture and Cities*, Richard Koeck se pergunta no que consistiria essa noção de cidade cinematográfica. Para ele (2013, p. 6), nós vivemos em uma era na qual o cinema é o enquadramento de referência da nossa existência urbana.

Koeck nos convoca a olhar para a cidade pelas lentes do cinema para observar o que o espaço urbano tem de semelhança com a linguagem cinematográfica. Entender a cidade como elemento cinético, perceber seus movimentos de luz e de corpo (ibidem, p. 6). O movimento feito pelo pesquisador de entender a cidade como espaço cinemático promove uma percepção da cidade como elemento temporal. “Isso sugere uma afinidade natural do arquitetural e dos estudos urbanos, onde cidades têm sido não somente espaciais, mas também,

crucialmente, constructos temporais” (ibidem, p. 40, *tradução nossa*)⁸⁶.

Com isso, Koeck analisa as aproximações entre cinema e cidade a partir do aspecto da montagem. Essa proposta nos interessa, pois possibilita observar como os elementos estéticos de uma obra audiovisual influenciam nas percepções e construções espaciais do mesmo modo que a experiência no espaço desenvolve também linguagem e técnicas artísticas. Koeck (2013, p. 69) inicia sua discussão pensando cinco aspectos da montagem: Edição Espacial (*Spatial Editing*), Continuidade Urbana (*Urban Continuity*), Montagem Urbana (*Urban Montage*), Cortes Urbanos (*Urban Cuts*) e Fusões Urbanas (*Urban Dissolves*).

A partir do pensamento de Walter Benjamin, Koeck busca entender o que seria essa edição espacial. Para ele, a figura do *flâneur* é central para esse entendimento, porque a edição seria feita no próprio ato de caminhar, proporcionando uma nova perspectiva. Além disso, ele destaca também a última obra do filósofo alemão, *As Passagens*, que se constrói como um gesto de montagem no próprio texto, permitindo também entender a cidade como montagem.

Desde o reconhecimento de Benjamin que a câmera é um poderoso meio pelo qual podemos conquistar uma nova perspectiva na arquitetura e nos espaços urbanos, a pergunta natural é se as imagens em movimentos são particularmente pertinentes para capturar a ‘aura’ ou espírito dos lugares e cidades (KOECK, 2013, p. 72, *tradução nossa*)⁸⁷.

Essa primeira relação com a montagem se apresenta, principalmente, por uma lógica moderna da fragmentação. Seja pela alteração de velocidade pelos meios de transportes ou até mesmo pela própria forma como os prédios e ruas se agrupavam no espaço urbano. Porém, também podemos entender a montagem a partir da sua continuidade, em diálogo com uma dimensão mais clássica de pensamento estético. Koeck (2013, p. 75) comenta que a montagem invisível era construída a partir de uma estratégia de cortes com motivações seja pelo movimento, pela reação de um personagem ou pelo encontro de olhares. Para pensar a cidade, também é possível fazer paralelos.

Quando aplicado para cidades, o termo “edição contínua” (*continuity edit*) não é entendido como um espaço urbano que apenas permite o crescimento em uma direção. Em vez disso, essas cidades consistem em muitos fragmentos diferentes - sólidos e vazios que foram construídos, demolidos e substituídos ao longo do tempo (ibidem,

⁸⁶ Do original: “This suggests a natural affinity to architectural and urban studies, where cities have long been as not only spatial, but also, crucially, temporal constructs”.

⁸⁷ Do original: “Since Benjamin recognized that the camera is a powerful means which we can gain a new perspective on architectural and urban spaces, the natural question is whether moving images are particularly pertinent to capture the ‘aura’ of spirit of places and cities”.

p. 75, tradução nossa)⁸⁸.

Aqui, estamos pensando a cidade e a montagem a partir dos movimentos das transformações urbanas, dos olhares ou das pessoas. Koeck expande essas relações para entender a partir da montagem analítica como a montagem do espaço também constitui um sentido. Como referência, ele traz os experimentos feitos pelo pesquisador e realizador Lev Kuleshov, em 1918, que ao montar o plano de um mesmo homem com outras imagens – uma criança, um caixão, uma mulher e um prato de comida – constituíam um novo sentido para a imagem do homem. Esse experimento ficou conhecido como Efeito Kuleshov.

Koeck (2013, p. 77) nos diz que a identidade de uma cidade está em sua montagem. Um prédio isolado pode ser visto como um elemento estranho para o espaço urbano, mas ao colocá-lo em diálogo com outras edificações, poderá ganhar um novo significado. Do mesmo modo como apresentamos com o Efeito Kuleshov, a aproximação dos espaços constitui novos sentidos. É nessa montagem urbana, que podemos entender esteticamente uma cidade. É com ela que também é possível propor conflitos espaciais (ibidem, p. 78) a partir de intervenções urbanas ou até mesmo pela produção de um filme, que interfere no sentido inicial do espaço. Além disso, também é possível identificar no espaço urbano elementos de cortes e fusões, que são também típicas do processo de montagem. “Cortes nos termos arquiteturais urbanos pode, obviamente, ser visto como a junção material entre dois prédios adjacentes ou distritos” (ibidem, p. 80).

Koeck em seu livro destaca a importância das caminhadas na compreensão da cidade como uma arte sequencial. Se no cinema temos as sequências narrativas, nas cidades teríamos as jornadas e rotas por exemplos (ibidem, p. 84). Além dessa dimensão narrativa, a caminhada também dialoga com a importância do movimento na história do cinema. Se pensarmos do ponto de vista urbanístico, o movimento interno de um plano se contrapõe aos edifícios estáticos.

O movimento oferece um contraste com os elementos mais estáticos do quadro, como edifícios, e abre uma lacuna em nossa percepção que amplia o espaço na tela. Esse fascínio pelo movimento não foi apenas reconhecido como uma quintessência por excelência do filme antigo, mas também na arquitetura (KOECK, 2013, p. 92, tradução nossa)⁸⁹.

A análise feita por Koeck divide-se em entender as qualidades narrativas, óticas,

⁸⁸ Do original: “When applied to cities, the term ‘continuity edit’ is not understood as an urban space that only allows for one-directional growth. Rather, such cities consist of many different fragments – solids and voids that have been built, demolished and replaced over time”.

⁸⁹ Do original: “Movement offers a contrast to the more static elements in the frame, such as buildings, and opens a gap in our perception that widens the space on the screen. This fascination with movement was not only recognised as a quintessential currency of early film, but also in architecture”.

espectatoriais e temporais do espaço. Quando pensa a relação com as caminhadas, propõe-se a entender a qualidade espetatorial, que tende a criar uma “consciência maior do corpo no espaço” (ibidem, p. 110). Essa presença está sempre conectada ao movimento do corpo no espaço seja pelas caminhadas (*walking*), em diálogo com o pensamento de Michel de Certeau, ou pelo vagar (*drifting*), em diálogo com Guy Debord, que estão ligadas diretamente à percepção fílmica e cinematográfica do espaço.

Espaços com qualidades de espectador estão frequentemente ligados à atividade, na forma de movimento corporal (por exemplo, caminhar, dirigir) e / ou em nossos pensamentos. Esses espaços tornam-se protagonistas, no sentido de que inspiram uma pessoa a atuar ou atuar em um espaço, o que é novamente uma referência às qualidades teatrais e fílmicas dos espaços mencionadas ao longo deste texto (ibidem, p. 110-111, *tradução nossa*)⁹⁰.

As caminhadas também instauram geografias afetivas como nos aponta Irene Depetris Chauvin. Ao estabelecer um diálogo com o arquiteto Francesco Careri, autor do livro *Walkscapes: O Caminhar Como Prática Estética* (2013), constata que o caminhar proporcionou um outro entendimento da cidade. Aquilo que era visto como vazio estava cheio de pegadas. A cidade é criada pelo movimento orgânico da caminhada (CHAUVIN, 2020, p. 141).

Ao considerar o “caminhar” como o começo da arquitetura, Careri propõe outra história do “habitar”, que não são os assentamentos, as cidades e os edifícios senão melhor, aquela dos movimentos, dos deslocamentos e dos fluxos. Uma arquitetura, uma forma do habitar, que considera o espaço não como algo contido por paredes senão desenhador a partir de rotas, caminhos e relações (ibidem, p. 141, *tradução nossa*)⁹¹.

Por constituir uma outra abordagem para o espaço, as caminhadas proporcionam as geografias afetivas, que para Chauvin (2020, p. 143) se definem como “um modo de redefinir os vínculos entre o eu e o outro, entre o referencial e o textual, entre percepções e significados”.

É interessante perceber que para analisar a dimensão na caminhada, Chauvin estabelece um diálogo com o cineasta mineiro Cao Guimarães a partir de seu longa-metragem *Andarilho* (2007), que acompanha a experiência de três andarilhos entre as cidades de Pedra Azul e Montes Claros, percebendo a singularidade de como cada um experimenta o mundo.

⁹⁰ Do original: “Spaces with spectator qualities are often linked to activity, in the form of bodily movement (e.g. walking, driving) and/or in our thoughts. These spaces become protagonists, in the sense that they inspire a person to act or perform in a space, which is again a reference to the theatrical and filmic qualities of spaces mentioned throughout this text”.

⁹¹ Do original: “Al considerar el “caminar” como el comienzo de la arquitectura, Careri propone otra historia del “habitar”, que no es la de los asentamientos, las ciudades y los edificios sino, más bien, aquella de los movimientos, los desplazamientos y los flujos. Una arquitectura, una forma del habitar, que considera el espacio no como algo contenido por paredes sino dibujado a partir de rutas, caminos y relaciones”.

Para Chauvin (2020, p. 144), o gesto de Guimarães seria “uma poética do deslocamento que situa o espectador nos espaços e tempos simultaneamente cotidianos e desconhecidos”. A lógica do andarilho estabelece uma relação direta entre a experiência de caminhar e a constituição de sua identidade. Ele caminha para manter a sua existência. “No caminhar, o presente, o passado e o futuro não são mais que meras virtualidades que se atualizam em um ponto convergente: o passo” (ibidem, p. 148, *tradução nossa*)⁹² (Figura 117).



Figura 117 - Andarilho (2007, dir. Cao Guimarães)

Decidimos dialogar neste tópico com outros filmes mineiros para que pudéssemos perceber as estratégias pensadas por Novais Oliveira em *Temporada*, principalmente no que consiste nas caminhadas coletivas existentes nos filmes. O ato de caminhar para Novais Oliveira está mais próximo de uma ideia de deslocamento do que de progressão narrativa. Não importa até onde os personagens vão, mas o que esse trajeto desenvolve. Caminhar não limita a experiência espacial a uma única forma de perceber, mas várias – como nos lembra Ana Pi em *Nós somos o centro*. A caminhada em *Temporada* é antes de tudo uma estética do afeto. “Um olhar que não busca organizar o espaço narrativamente ou descritivamente, senão que se deixa levar por ele, pelo afeto, como si a mediação com o mundo e com a imagem passasse mais pelo sensível do que pelo racional” (ibidem, p. 153).

Novais Oliveira (2021b) comenta que os deslocamentos entre Contagem e Belo Horizonte para ele não se pautam por grandes caminhadas devido à localização do ponto de ônibus, que fica próximo à sua casa. Por isso, ele decidiu buscar por outros bairros e outras ruas que abrissem a experiência de Contagem para além dos trajetos que ele está acostumado a fazer.

⁹² Do original: “Em el caminar, el presente, el pasado y el futuro no on más que meras virtualidades que se actualizan em um punto convergente: el passo”.

Os deslocamentos feito pelo diretor transbordam nas caminhadas realizadas pelos personagens.

O caso dessa ida da Juliana para os bairros, para as casas queria que fosse uma coisa mais solar, que o sol pegasse mais a rua. E também que fosse uma coisa mais aberta. Que teria a ver com a mudança de ritmo, e mudança de perspectiva da Juliana em relação àquele momento que ela estava passando. Então, eu lembro assim de ir ao bairro aqui próximo que é o Tirol e ver. Tem uma coisa assim das casas que a gente procurava casas mais coloridas, sabe? (NOVAIS OLIVEIRA, 2021b)

O ato de caminhar em *Temporada* é acompanhado por mais de uma pessoa. Por isso, nosso vídeo-ensaio se chama *Caminhadas Coletivas*⁹³. Ao aproximarmos as cenas de caminhadas, percebemos a característica coletiva desses momentos, constituindo um pensamento de direção acerca da relação entre corpo e espaço, que reverbera em toda a obra. Poderíamos novamente evocar a imagem do arquipélago, pois o coletivo para Novais Oliveira não é uma massa homogênea de pessoas, mas composta por presenças singulares.

É importante ressaltar que a caminhada é ação, mas também pode ser pensado como método. Ana Caroline de Almeida em sua tese de doutorado propõe uma análise das cidades dos filmes a partir do que ela chama de “métodos de caminhadas” (ALMEIDA, 2020, p. 26). Deslocar-se pelas cidades dos filmes por meio de suas cenas seria para ela um método de análise. “Esses exercícios, por sua vez, só existem enquanto desdobramentos dos afetos do viver urbano já dispostos pela caminhada inicial em cada uma das cidades imaginadas” (ibidem, p. 30).

O vídeo-ensaio inicia com os créditos iniciais do filme, que registra o fim do expediente da repartição com a caminhada dos funcionários até a escola pública onde fica o escritório onde trabalham. Decidimos colocar em paralelo a cena na qual os funcionários precisam mudar de sede e fazer uma caminhada – carregando os materiais de escritório – da escola até a Associação de Moradores do Bairro Amazonas. A encenação das duas se assemelham pela utilização das panorâmicas, que enquadram o grupo em sua caminhada pelas ruas e calçadas de Contagem. Porém, na cena da direita, percebemos que a presença de Juliana junto ao grupo cria diferenças em relação ao que a câmera decide centralizar no plano. Por mais coletivo que seja, com a entrada de Juliana no filme, ela se mistura junto dos funcionários ao mesmo tempo em que carrega o drama do filme. Apesar da *mise en scène* valorizar a sua presença em cena, a situação em si não é dramática para a personagem, mas sim para o grupo, que precisa mudar de ambiente de trabalho para um espaço mais improvisado. Esse primeiro paralelo se encerra com os personagens nas duas cenas entrando nos respectivos portões. *Temporada* se constrói entre o drama particular de sua protagonista e o drama coletivo dos

⁹³ Link para acessar ao vídeo-ensaio: <https://youtu.be/jU0bFTYeVLE>

funcionários, colocando-os sempre em relação (Figura 118).

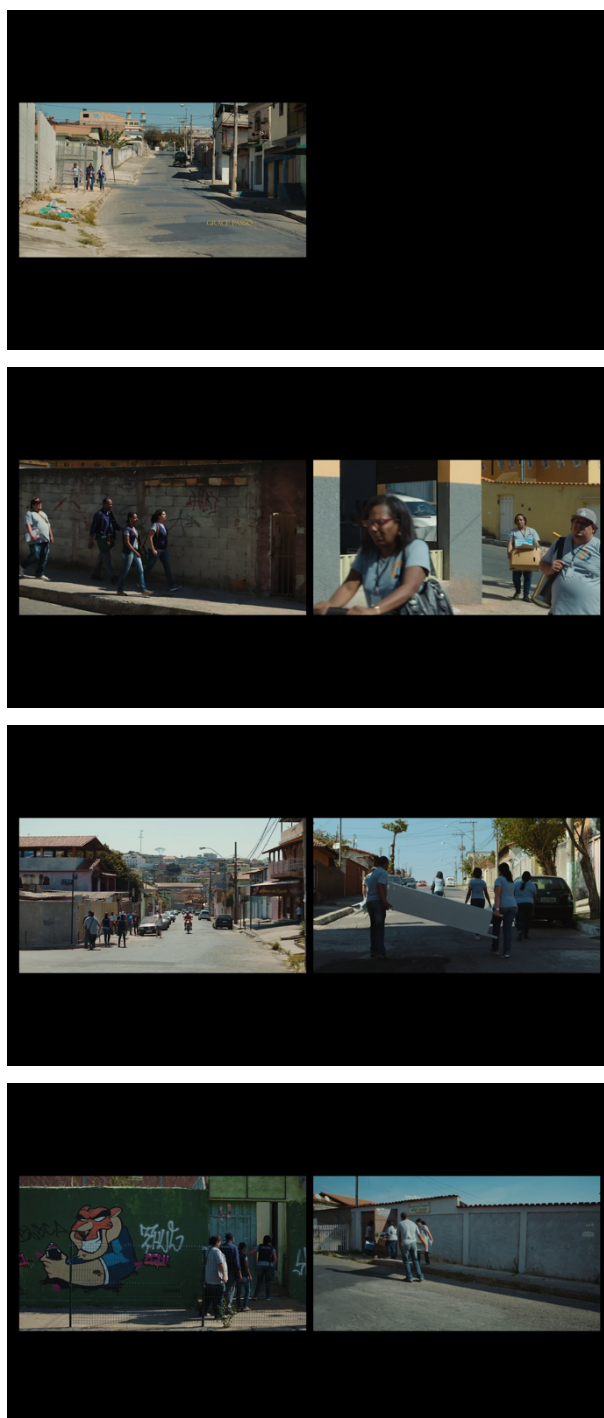


Figura 118 - *Video-Ensaio "Caminhadas Coletivas"*

A dimensão das presenças coletivas no cinema foi pensada pelo filósofo francês Georges Didi-Huberman em seu texto *Povos Expostos, Povos Figurantes* no qual ele parte das imagens dos trabalhadores saindo da fábrica no filme dos Irmãos Lumière para discutir o regime

de exposição e visibilidade cinematográfica. Essa exposição dos povos, *povos humildes*, constituiria uma homogeneização dessas presenças, constatando mais a dimensão de quem olha as pessoas com distância do que uma visibilização da agência dessas pessoas sobre o mundo.

Não basta, então, que os povos sejam expostos *em geral*: é preciso ainda perguntar-se, em cada caso, se a forma de uma tal exposição – enquadramento, montagem, ritmo, narração, etc. – os fecha (isto é, os aliena e, no fim de contas, os expõe ao desaparecimento) ou os abre (os libera ao expô-los à comparência, concedendo-lhes, assim, uma força própria de aparição). (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 19)

Esse coletivo existente no cinema deve ser pensado para além do *casting* ou da audiência, nos diz Didi-Huberman (2017, p. 20). Para ele, é necessário entender o cinema como uma máquina de visibilidade, de exposição, que recebe luz, mas também a projeta no mundo. Didi-Huberman faz uma crítica a forma como cinema teve uma importância na construção do pensamento de povo. Ao pensar a função do figurante nos filmes, Didi-Huberman (2017, p. 22) nos diz que é uma “palavra banal, palavra para os “homens sem qualidades” de uma encenação, de uma indústria, de uma gestão espetacular dos “recursos humanos”; mas também palavra abismal, palavra de labirintos que toda a *figura* encerra”.

As caminhadas coletivas de *Temporada* rompem com essa concepção de figurante, pois a cada momento do filme personagens distintos ganham algum destaque na cena. O vídeo-ensaio continua com um paralelo entre o momento em que os funcionários precisam se deslocar para uma área mais distante, e por isso utilizam um carro, e o primeiro dia de trabalho de Juliana, que caminha junto de Russão e Hélio. À direita, no carro os personagens se distanciam de sua área de trabalho e a sequência se constrói exatamente nessa tensão entre o corpo e o espaço. Já, à esquerda, na caminhada descobrimos detalhes sobre a vida de Juliana e detalhes que a aproximam dos colegas de trabalho. No carro, os personagens estão de costas para a câmera enquanto na rua caminham em sua direção. As caminhadas das duas cenas se encontram quando os funcionários descem a escada e Juliana, Russão e Hélio seguem para o trabalho (Figura 119).

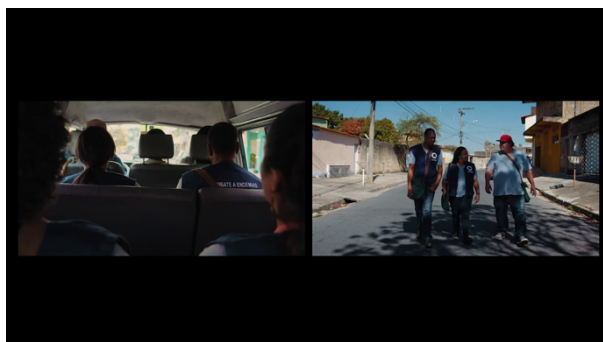




Figura 119 - Vídeo-Ensaio "Caminhadas Coletivas"

O vídeo-ensaio continua acompanhando os funcionários na região mais afastada. É interessante como Novais Oliveira decide também filmar as ruas desse espaço mesmo sem a presença dos personagens. A cidade existe antes da trama. As ruas são mais estreitas, com muros mais altos e sem muita incidência de sol. A presença das pessoas na rua – sentadas ou caminhando – criam um ambiente de vizinhança e de partilha (Figura 120).

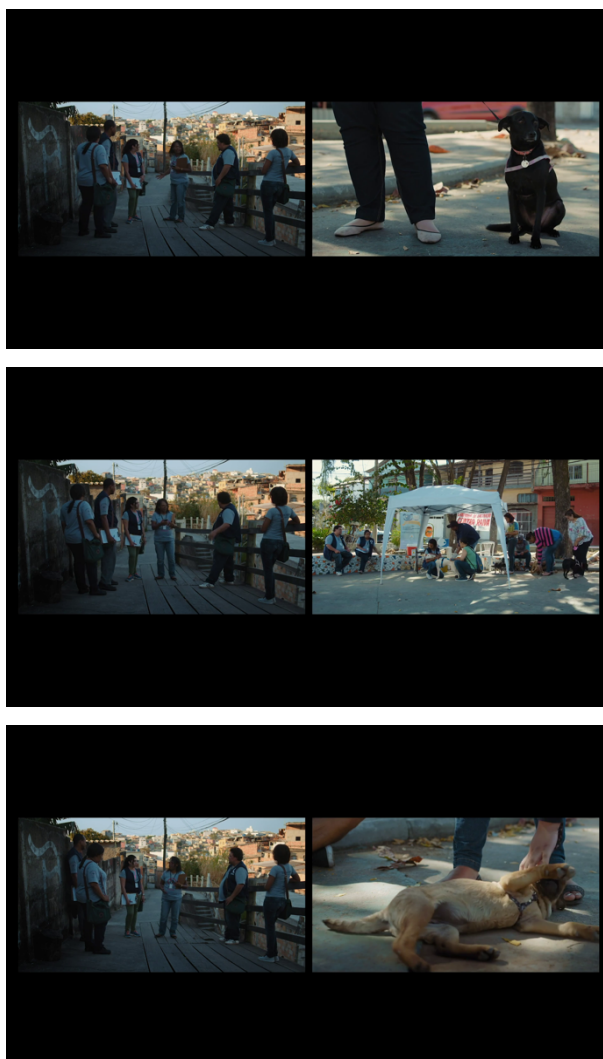


Figura 120 - Vídeo-Ensaio "Caminhadas Coletivas"

A relação de partilha também existe entre os funcionários quando Hélio convida Juliana para o seu aniversário, que acontecerá em breve. Porém, essa atmosfera logo é rompida com a mudança repentina de tom da chefe após ver algumas viaturas policiais. Ela é questionada pelos funcionários, que discordam da forma como ela está lidando com a situação. Essa cena,

em específico, é filmada em um *plano geral* em que todos os personagens e a paisagem ocupam o mesmo enquadramento. A escolha de *mise en scène* de Novais Oliveira poderia levar a uma construção coletiva homogênea diante da situação, mas ele decide por inserir as presenças – e reações – singulares dos personagens dentro do mesmo quadro. Não é a presença de *um* personagem em relação ao espaço que está em tensão, mas o *corpo* coletivo ali presente.

Colocamos essa situação com um outro momento de trabalho, mas dessa vez os personagens estão acompanhando uma campanha de vacinação antirrábica. A escolha por aproximar esses dois momentos foi para que fosse visível a complexidade das relações de trabalho encenadas em *Temporada*. Os conflitos, os afetos e até o lúdico criam uma teia, que desmembra as relações entre os funcionários, as casas e a cidade (Figura 121).



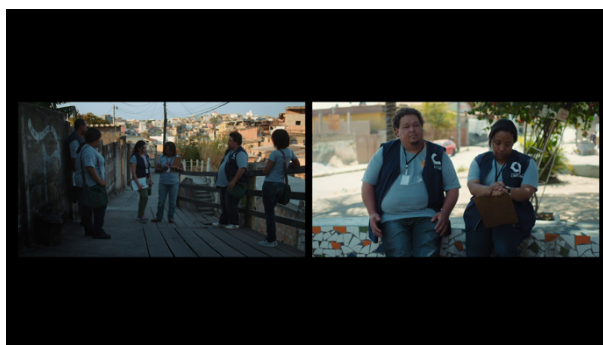


Figura 121 - Video-Ensaio "Caminhadas Coletivas"

Quando pensamos em caminhadas, a imagem que chega a nós é a do sujeito errante. Seja em um *flâneur* ou um andarilho. Caminhar pode, por vezes, parecer um ato solitário. Com *Temporada*, Novais Oliveira estabelece momentos de caminhadas coletivas, tornando-se um gesto de direção na forma de se pensar as relações entre corpos e espaço. Aqui nos aproximamos do que Aline Portugal (2016, p. 62) chama de “cinema pedestre”.

Podemos falar de um cinema pedestre, atravessado pela cidade ao mesmo tempo em que nela age. São filmes que não aderem completamente ao seu tempo, ao estado de coisas nem aos espaços que filmam – possuem uma postura ativa diante das formas que criam.

Os enquadramentos precisam dar conta desse corpo coletivo. O posicionamento dos personagens precisa falar sobre como cada um experimenta o espaço. Entender essas caminhadas é entender como a cidade se constrói na sua complexidade e multiplicidade. Para Novais Oliveira, a cidade não é uma só, assim como a casa de sua família não é uma só. Ela se multiplica infinitamente ao existir no cinema e nos faz olhar para a cidade que nos rodeia a partir de outras perspectivas.

4.3 Coreopolítica dos encontros

Sim, meu coração é muito pequeno.
 Só agora vejo que nele não cabem os homens.
 Os homens estão cá fora, estão na rua.
 A rua é enorme. Maior, muito maior do que eu esperava.
 Mas também a rua não cabe todos os homens.
 A rua é menor que o mundo.
 O mundo é grande.
 (Carlos Drummond de Andrade)

Em 2011, os artistas visuais Antje Ehmman e Harun Farock iniciaram uma pesquisa

ao redor do mundo intitulada *Labor in a Single Shot*⁹⁴, que consistia em uma série de oficinas ministradas em diferentes países com o objetivo de produzir, junto dos alunos, vídeos de um a dois minutos em planos únicos no qual a única restrição seria a proibição do corte na montagem. Todas as filmagens giravam em torno do conceito do *trabalho* “pago e não pago, material e imaterial, rico em tradição ou totalmente novo” (EHMANN, FAROCKI, *tradução nossa*)⁹⁵.

O exercício parte da proposição de que devemos observar o trabalho antes de filmá-lo para entendermos onde a câmera deve ser posicionada ou movimentada. Inspirado no método desenvolvido pelos irmãos Lumière, *Labor in Single Shot* nos mostra que, para pensarmos o quadro cinematográfico, é preciso refletir sobre a própria forma e processos de filmagens para nos sensibilizarmos diante das coreografias cotidianas (Figura 122).

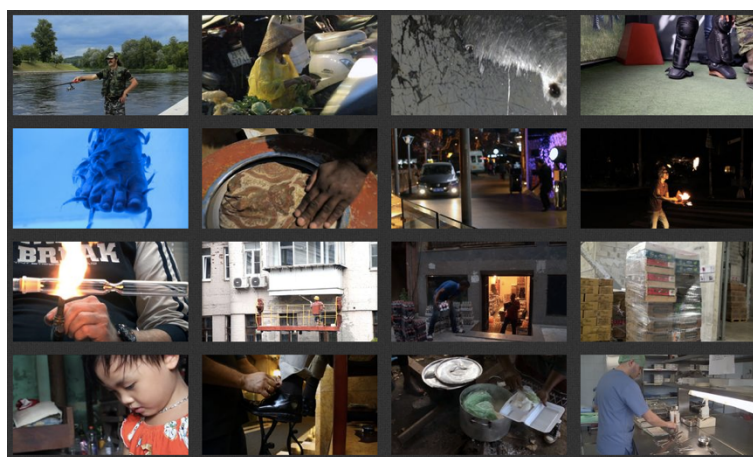


Figura 122 - Print do site de "*Labor In a Single Shot*"

O conjunto de filmagens realizados nas oficinas nos revela a dimensão singular do trabalho e das formas de filmá-lo. Entendemos que com relação às cidades esse pensamento também seja possível de se relacionar, principalmente quando analisamos as abordagens de direção de André Novais Oliveira em relação à Contagem. Em *Temporada*, também temos um filme pautado no trabalho já que a rua para Juliana e seus colegas é o ambiente em que atuam além das casas e dos jardins dos moradores. Como já vimos anteriormente, essas caminhadas desenham a cidade, mas também pautam o ritmo do trabalho. Com isso, desejamos expandir

⁹⁴ Foi desenvolvido um site onde a metodologia do trabalho é explicada e os vídeos produzidos nas oficinas podem ser assistidos: <https://www.labour-in-a-single-shot.net/en>

⁹⁵ No site desenvolvido para *Labor in a single shot*, apresenta-se o que se entende por trabalho: “The subject of investigation is ‘labour’: paid and unpaid, material and immaterial, rich in tradition or altogether new. In some African countries an entire family lives from cultivating a tiny strip of land next to the highway. In many European countries farmers survive by leaving their soil uncultivated and being paid for it, an arrangement monitored by satellites”.

esse pensamento para um outro caminho. Como pensar a coreografia em *Temporada* como um contraponto ao ritmo imposto pelo trabalho? Como a cidade é coreografada nos momentos de lazer ou de tédio?

Antes de retornar para a sua nova casa, Juliana decide parar na lanchonete *Hot-Dog Tia Velma* para jantar. Ela está sentada na calçada, sozinha, enquanto um cachorro a observa. Juliana cede e entrega um pedaço do seu cachorro-queimado para o animal. A cena é filmada em plano geral, dando conta de toda a fachada do estabelecimento. O uso da profundidade de campo contextualiza o espaço em relação à rua, que é um dos pontos centrais para a construção espacial de *Temporada*. O plano não tem pressa, Juliana não tem pressa. O ritmo construído pela personagem a suspende dos ritmos acelerados e fragmentados do espaço urbano (Figura 123).



Figura 123 - "*Temporada*" (2018, dir. André Novais Oliveira)

A coreografia consiste na escrita do movimento. Aqui, aproximamo-nos do campo da dança para que se amplie as compreensões acerca do movimento, aproximando a estética, a política e a performance. O pesquisador André Lepecki, em seu texto *Coreopolítica e Coreopolícia* (2012), estabelece conceitualmente a aproximação entre a coreografia e a política como forma de repensar o espaço urbano. Para isso, ele dialoga com o filósofo francês Jacques Rancière, que pensa acerca dos conceitos de política e polícia em relação, respectivamente, ao *dissenso* e ao *consenso* na organização social.

Avançando mais um conceito, bem familiar aliás, de [Jacques] Rancière, o “elemento” que funde arte e política num só ser seria aquilo que Rancière chama de “dissenso”. Para Rancière, “se existe uma conexão entre arte e política, ela deve ser colocada em termos de dissenso – o âmago do regime estético” (Rancière, 2010, p. 140). Esse âmago tem uma dinâmica; é em si mesmo dinâmico, cinético, no sentido de que dissenso produz a ruptura de hábitos e comportamentos, e provoca assim o debandar

de toda sorte de clichês: sensoriais, de desejo, valor, comportamento, clichês que empobrecem a vida e seus afetos (LEPCKI, 2012, p. 43-44).

A conversa estabelecida entre coreografia e política a partir de Rancière não surge por acaso já que a perspectiva do filósofo francês acerca do tema expande a discussão sobre a relação entre a estética e política. Para Rancière, a arte é política quando ela estabelece um regime estético que constitui um gesto de dissenso em relação ao que está estabelecido.

A arte não é política em primeiro lugar pelas mensagens e pelos sentimentos que transmite sobre a ordem do mundo. Ela também não é política pelo seu modo de representar as estruturas da sociedade, os conflitos ou as identidades dos grupos sociais. Ela é política pela distância que toma em relação a essas funções, pelo tipo de tempo e de espaço que institui, pelo modo como recorta esse tempo e povoa esse espaço. (RANCIÈRE, 2010, p. 20).

Lepecki (2012, p. 46) durante o seu texto ressalta que pensar a coreografia em relação ao espaço urbano é mais do que pensar a ordem social, mas aprofundar-se em uma relação estético-política. “De modo sucinto, para [Andrew] Hewitt, “coreografia” nomeia não apenas o modo como a dança reflete, manifesta ou expressa determinada ordem social, mas nomeia igualmente o princípio teórico articulando os elos entre práticas artísticas, sociedade e política” (ibidem). Ele evoca o conceito de “política do chão” (2012, p. 47), de Paul Carter, que consistiria em entender o plano de composições coreográfico entre o corpo e o chão. Este chão seria a própria história.

(...) uma política coreográfica do chão atentaria à maneira como coreografias determinam os modos como danças fincam seus pés nos chãos que as sustentam; e como diferentes chãos sustentam diferentes danças transformando-as, mas também se transformando no processo. Nessa dialética infinita, uma corressonância coconstitutiva se estabelece entre danças e seus lugares; e entre lugares e suas danças (ibidem).

Mas o que seria a coreopolítica e a coreopolícia? O pensamento de Lepecki está diretamente conectado à constituição do espaço urbano – como espaço de convivência, mas também como espaço político. Para ele o “chão do urbano contemporâneo” (ibidem, p. 47), constrói-se pela fantasia da *polis* como espaço de liberdade do sujeito. Essa liberdade estaria na movimentação, na “automobilidade”. Na modernidade, essa liberdade estaria representada pelos carros e pela *flanerie*. Outro ponto fundamental para se entender essa fantasia apresentada por Lepecki é o fato do espaço urbano contemporâneo se apresentar como um “*lugar supostamente neutro*” (ibidem, p. 47). Poderíamos pensar que esse é um consenso acerca do urbano, das cidades. Ao evidenciar e tensionar essas questões, estaríamos no campo do dissenso.

A coreopolítica estabelece então um outro chão, que não confirma nem a

neutralidade e nem a liberdade do espaço urbano. O encontro entre a arte e a cidade revela a complexidade das coreografias urbanas e a forma como ela é policiada. Importante ressaltar que quando se fala de política não se pensa somente na dimensão partidária ou institucional do conceito; e quando se fala de polícia não se está pensando apenas no aparato repressivo do estado, mas na sua capacidade de controlar e coreografar os corpos. Lepecki nos pergunta da capacidade da coreopolítica em constituir novos imaginários sobre o movimento na vida urbana. Ele mesmo apresenta uma possibilidade de resposta.

Responder positivamente a essas perguntas significa imaginar a possibilidade de construir tangíveis (prédios, ruas, vias de circulação e leis) e de agir intangíveis (danças, política), de acordo com uma coreopolítica do chão urbano, uma que atente aos acidentados terrenos da *pólis* e suas histórias (ibidem, p. 49).

A coreopolítica constituiria, então, um novo chão, propondo novas formas de pisar e de se movimentar. Essa “topocoreopolítica” (ibidem, p. 49) defendida por Lepecki, não tem como objetivo aplanar o terreno, uniformizá-lo, mas sim galgar por suas rachaduras. Porém, como ele nos alerta, no meio do caminho da coreopolítica existe a coreopolícia.

A polícia chama para si o monopólio da coreografia urbana já que detém táticas de controle dos corpos, determinando o que se pode ou não fazer no sentido de deslocamentos na cidade. Lepecki reforça que a polícia possui um comando coreográfico, por isso uma coreopolícia. Ele (ibidem, p. 53-54) comenta que Louis Althusser destacava o caráter de controle da polícia a partir da interpelação verbal. Ao sermos chamados pela polícia com um “Ei você”, viraríamos para o policial, obedecendo a sua ordem. Lepecki nos diz que Jacques Rancière propõe uma outra abordagem para essas formas de coreopolicimento.

Para ele, a função da polícia é menos cinestésica (o voltar do indivíduo sobre o seu eixo, que o fixa e o recruta para sempre enquanto sujeito) do que *coreográfica*. Ou seja, para Rancière, a polícia não precisa sequer chamar o sujeito. Ela é aquele elemento que *já está dado* na organização da *pólis*. A polícia é um tangível, uma construção, que podemos equiparar à arquitetura, pois ela é principalmente o agente que garante a reprodução e a permanência de modos predeterminados de circulação individual e coletiva. A polícia, em outras palavras, coreografa (ibidem, p. 54).

Um dos exemplos utilizados por André Lepecki (ibidem, p. 58) para entender a relação entre coreopolítica e coreopolícia é o caso de quatro jovens americanos, que estão em pé conversando juntos em uma calçada, mas são interrompidos pela polícia, pois estariam impedindo o ir e vir do espaço. Eles precisam, então, separar-se para não serem novamente abordados. Ou seja, eles são coreografados. Para Lepecki, o fato de estarem parados em pé na calçada consistiria em um ato coreopolítico. “É que agrupamentos deslocam e ocupam o espaço de circulação. E assim ocupam o tempo também. E quem ocupa o tempo marca, determina e

orienta o ritmo de cada espaço. Ou seja, faz coreopolítica” (ibidem).

A política, em sua dimensão coreográfica, rompe com a fantasia do espaço urbano da neutralidade e da liberdade, propondo movimentações para o dissenso. Ela não tenta esconder as rachaduras no chão, mas propõe movimentos em relação a elas. A rachadura em si já é o lugar. “É na rachadura e no seu vazio plenamente potente, é no acidente que todo chão sempre já é, que o sujeito político surge porque nele escolhe o tropeço e, no desejo do tropeço, ele vê o delírio policial da circulação cega e sem fim ser sabotado” (ibidem, p. 56).

Filmar a própria cidade modificou também a forma Novais Oliveira enxerga o lugar que habita. Segundo Novais Oliveira (2021b), mesmo que você filme um espaço que se conhece desde pequeno é possível se surpreender com aquilo se apresenta pelo cinema. Estar diante da cidade com uma câmera também modifica quem a filma, pois desloca nosso olhar para outros possibilidades criativas e imaginativas.

Acho que passei a ver a cidade de outra forma, passei a ter mais vontade de filmar, mesmo já tendo filmado muito né? Mas mais vontade de filmar aqui mesmo, sabe? Acho que tem muita coisa, muita paisagem diferente também, outros bairros de Contagem (NOVAIS OLIVEIRA, 2021b).

As ruas e as calçadas são os “chãos” onde Novais Oliveira se propõe a coreografar relações cotidianas no ambiente de trabalho e fora do horário comercial. É interessante observarmos dois momentos diferentes que se repetem com algumas variações. No seu primeiro dia de trabalho, Juliana está acompanhada de Russão. Ela bate em um dos portões, que é aberto pelo morador do lugar. Ela é bem recebida e o homem a deixa entrar. Juliana está em plano médio e, na profundidade de campo com leve desfoque, acompanhamos Russão no trabalho. A simultaneidade das ações propõe uma vida na rua, uma vida cênica, mas que parece sempre estar disposta a arranhar a ficção desenhada pelo roteiro e pela encenação (Figura 124).





Figura 124 - "Temporada" (2018, dir. André Novais Oliveira)

Em outro momento quando Juliana já está fazendo sozinha sua rota de trabalho, ela bate em um outro portão. Antes dele ser aberto, a dona da casa grita indignada com a presença da fiscal. Ela reclama acerca da hora que está sendo atendida, porque trabalha de noite e estava dormindo. Três jovens estão sentados em um banco de cimento na calçada da casa e a mulher reclama com eles que não alertaram Juliana sobre o horário. O tom da conversa muda e a mulher comenta que Juliana pode voltar outro dia, mas que na casa dela não tem nenhum vaso com água parada. A mulher é uma esfinge e Juliana não consegue ultrapassar o portal. O jeito é Juliana seguir o caminho, mas ela vai até os três jovens cobrar deles um posicionamento sobre não terem falado nada para ela. Nesse plano, Juliana, a dona da casa e os três jovens estão no campo focal. Eles observam a cena em silêncio até que Juliana caminha na profundidade de campo até eles se afastando da câmera (Figura 125).



Figura 125 - "Temporada" (2018, dir. André Novais Oliveira)

Para a surpresa de Juliana, ela é interpelada pelos jovens sobre sua profissão. Ela confessa que, apesar de ser concursada, o salário é muito baixo e que ela trabalha apenas para

pagar as contas. A decupagem nesse momento se diferencia dos encontros de Juliana com os donos das casas, pois Novais Oliveira estabelece uma relação de plano e contra-plano entre Juliana e os garotos sentados. Eles são enquadrados em *plano conjunto*, no qual valoriza a simultaneidade de suas presenças no plano. Já Juliana é enquadrada em um *plano médio*, que tem como fundo a rua e a calçada. Os jovens começam a rir e comentam que um deles está interessado em uma das colegas de Juliana. A cena possui uma dimensão muito importante para pensarmos espacialmente *Temporada*, pois a coreopolítica proposta pelo filme leva sempre aos encontros de Juliana com moradores da região – vizinhos, colegas de trabalho, pedestres ou animais – e esses encontros não significam que a narrativa será movida para frente, pois não possuem uma função dramática definida. Eles constituem uma forma de se pensar e perceber a cidade como uma rede de possibilidades na qual a rua e a calçada estão presentes quase que de forma onipresente (Figura 126).



Figura 126 - "Temporada" (2018, dir. André Novais Oliveira)

A coreopolítica é uma forma importante para se analisar a relação entre corpo e espaço em *Temporada*, pois o filme não está interessado em reforçar os imaginários acerca dos territórios da periferia, do serviço público e nos estereótipos construídos no cinema acerca dos dramas das mulheres negras. Aqui em nosso recorte gostaríamos de analisar a coreopolítica constituída por André Novais Oliveira a partir dos encontros entre Juliana e os seus colegas de

trabalho nos momentos entre os horários de trabalho. Percebe-se que há também um gesto político nessa construção, que proporcionam abordagens espaciais em relação ao modo como os personagens se inserem nos espaços.

A concepção do *encontro* também é pensada a partir da dança pelos coreógrafos portugueses João Fiadeiro e Fernanda Eugênio em sua conferência-performance *O encontro é uma ferida* (2012) na tentativa de compreender a sua dimensão estética no processo de composição coreográfica. O pensamento apresentado por eles não discute o espaço das cidades e nem o urbano, mas abre uma reflexão acerca do cinema já que para eles o encontro é formado por fragmentos, que ao se chocarem constituem novos sentidos. Não seria esse também um pensamento de montagem? “Retroceder do *fragmento* (parte de um todo) ao *fractal* (todo de uma parte)” (EUGÊNIO, FIADEIRO, 2012, sem página).

O encontro é uma ferida, que nos abre para novos mundos possíveis, para outras formas de se viver junto, “ao mesmo tempo que subtrai passado e futuro com sua emergência disruptiva” (ibidem. Sem página). Não seria esse o movimento coreopolítico que estamos pensando sobre a relação cinema e cidade? Repensar os movimentos das cidades é também se reposicionar diante das coreografias que nos são impostas. O cinema tem essa capacidade de enquadrar e reenquadrar o espaço. Por isso, desejamos pensar a dimensão encontro em relação aos personagens, mas também da objetiva com o mundo.

O encontro só é mesmo encontro quando a sua aparição acidental é percebida como oferta, aceite e retribuída. Dessa implicação recíproca emerge um *meio*, um *ambiente mínimo* cuja duração se irá, aos poucos, desenhando, marcando e inscrevendo como paisagem comum. O encontro, então, só se efectua – só *termina* de emergir e começa a acontecer – se for reparado e consecutivamente contra-efectuado – isto é, assistido, manuseado, cuidado, (re)feito a cada vez *in-terminável* (ibidem).

O encontro em *Temporada*, e nos filmes outros filmes de André Novais Oliveira, constituem um novo chão entre o vivido e o imaginado, entre o real e a ficção. Dentro dessa perspectiva, André Brasil refletirá sobre alguns filmes brasileiros contemporâneos, que se constroem nesse espaço *entre* a partir do que ele chamará de uma dimensão performática. Essas questões nos colocam novamente, diante de um debate sobre a dimensão representativa da imagem. Segundo Brasil (2011, p. 5), mais do que representar estamos diante de performances de formas de vida. Ele completa que “a performance se encontra exatamente na passagem entre as formas de vida e as formas da imagem, entre o vivido e o imaginado” (ibidem, p. 6). Entendemos que a relação entre corpo e espaço em *Temporada* se construa dessa maneira à medida em que a encenação joga com o encontro entre a construção de personagens e a presença dos atores e o roteiro navega entre a estrutura bem delineada e os diálogos improvisados.

A diferença entre os personagens também se encontra no processo do filme. Em conversa com André Novais Oliveira conversamos sobre a construção das personagens de Russão e Juliana e como se deu a relação entre texto e improviso. Ele nos relatou que em comparação com *Ela Volta na Quinta*, os improvisos em *Temporada* aconteceram mais nas salas de ensaio do que no momento das filmagens.

Grace [Passô] é ótima no improviso, mas quem improvisava muito mais e trazia muita coisa diferente do que estava no texto foi o Russão. E aí não nas filmagens, mas nos ensaios mesmo. E a Grace improvisou bastante também em outras cenas. Eu me lembro a cena da cachoeira que foi uma coisa que eu pedi pra ela aproveitar uma história e foi isso. Mas, eu tomei muito cuidado para não entrar numa coisa de improviso muito grande onde o texto, principalmente, o texto ficasse meio à deriva assim, sabe? Então foi mais controlado (NOVAIS OLIVEIRA, 2021b).

Assim, a performance nos coloca entre o gesto e a *mise en scène*. Em diálogo com Jacques Aumont, Brasil (ibidem, p. 6) nos diz que “a *mise-en-scène* é uma *ocupação do espaço*, um ordenamento no interior do qual o gesto só pode aparecer de maneira mais ou menos tensa, mais ou menos harmônica ou apaziguada”. Já para pensar o gesto estabelece uma ponte com Giorgio Agamben, que pensa gesto como a exposição de um corpo em sua medialidade (ibidem). “A performance é o gesto diante de um ordenamento: ele está em vias de se inserir em uma ordem; ou de transfigurá-la na mesma medida em que se transfigura a si mesmo” (ibidem, p. 7).

Temporada se constrói nas ruas, nas calçadas, a partir de encontros no ambiente de trabalho e fora do horário comercial. Os encontros não têm como objetivo movimentar a narrativa e nem organizar o mundo. Mas o desejo de expô-lo na sua tensão o vivido e o imaginado, deslocando a encenação do seu caráter de ordenamento, rompendo com os fluxos contínuos das ruas.

Juliana continua a encontrar os colegas, familiares e futuros pretendentes nas calçadas. Os encontros falam de seu passado, mas também prospectam um futuro. Juliana vai até a casa de sua prima. Ela fica na calçada esperando um tempo até que a prima sai da casa e a entrega um dinheiro. A ação é feita de forma discreta, pois ela não quer que ninguém saiba o que está acontecendo (Figura 127) Em outro momento, durante a festa de aniversário de Hélio, Juliana conversa com Jairo, amigo do aniversariante e interpretado por Renato Novais, na calçada da casa. Eles se afastam da festa para terem um momento de mais intimidade. O assunto se transforma sobre Itaúna, cidade de Juliana. Jairo comenta que conhece Itaúna. Para comprovar que ele está falando a verdade, Juliana começa a desafiá-lo sobre lugares da cidade. Jairo cita o Sandoval e a Ritz, espaços que Juliana reconhece (Figura 128).



Figura 127 - "Temporada" (2018, dir. André Novais Oliveira)



Figura 128 - "Temporada" (2018, dir. André Novais Oliveira)

Ambos os encontros apontam para a vida de Juliana antes de chegar à Contagem já que as cenas se desenvolvem para falar de sua cidade ou de sua família. As duas são construídas com uma encenação frontal aos muros das casas sem que se tenha acesso à rua ou à profundidade de campo da calçada. Formalmente, Novais Oliveira estabelece uma outra relação para os encontros, que se diferencia espacialmente das cenas analisadas anteriormente quando Juliana encontra-se no espaço de trabalho. As cenas se abrem menos ao acaso e se fecham mais no universo dramático do filme, ao mesmo tempo que o espaço é enquadrado a partir de um ponto de vista que reforça a sua materialidade. A calçada, o portão de ferro e o muro de cimento aparente.

Estar na rua ou na calçada é estar aberto ao real. Ao pensar sobre essas questões, Jean-Louis Comolli comenta que estar “sob o risco do real” é um elemento central para a criação audiovisual. Ele diz que “filmar os homens reais no mundo real significa estar às voltas com a

desordem das vidas, com o indecível dos acontecimentos do mundo, com aquilo que do real se obstina em enganar as previsões” (COMOLLI, 2008, p.176).

A calçada é o espaço do trabalho, mas também dos encontros casuais entre os colegas de trabalhos. Sentados na calçada enquanto tomam cerveja ao lado de uma churrasqueira, Juliana, Russão e Jaque conversam após o expediente. “Não pode acostumar não”, aconselha Jaque para Juliana, porque o trabalho é tranquilo, mas a remuneração é muito baixa apesar da estabilidade do cargo público. Russão comenta que já trabalha há seis anos e que Hélio está há muito mais tempo. O momento de lazer é atravessado pela dimensão do trabalho, que é criticado pela forma como é operado. O trabalho também é visto como uma temporada. O filme não reitera apenas a condição em si dos funcionários, mas se propõe a deslocar tanto o próprio trabalho como o encontro entre os personagens (Figura 129). A calçada não seria também um espaço de deslocamento?



Figura 129 - "Temporada" (2018, dir. André Novais Oliveira)

É no deslocamento no espaço da calçada, que Juliana reforça também os seus vínculos com os colegas de trabalho. Enquanto caminha na companhia de Jaque, ela admite ter percebido que a colega e Hélio estão em um relacionamento. A amiga fica surpresa com a percepção de Juliana sobre a situação, mas as duas acabam se abraçando em um tom de brincadeira. Formalmente, este momento se destaca por se utilizar de pouca profundidade de campo com as personagens caminhando na direção da objetiva. A mudança de foco junto do

caminhar das duas estabelece uma prioridade para a presença das personagens em relação espaço. A cidade é vista ao fundo, desfocada. Os carros se movimentam, pessoas cruzam a rua. A performance se instaura e expõe a vida (Figura 130).



Figura 130 - "Temporada" (2018, dir. André Novais Oliveira)

Os encontros ao acaso também fazem parte da vida da cidade e das ruas. *Temporada* constrói esses acasos a partir de uma perspectiva coreopolítica, pois a partir desse dispositivo narrativo Novais Oliveira desenvolve um pensamento acerca da desigualdade do espaço. Sua discussão ganha eco nas falas dos personagens, mas, principalmente, na forma como ele decide encenar este encontro. Após uma ida ao supermercado, Juliana desce uma ladeira enquanto carrega as compras em sacolas plásticas. Acompanhamos a sua caminhada em um plano geral muito aberto no qual é perceptível um pedaço de um terreno com uma areia muito remexida. É para lá que Juliana se dirige, pois avistou Hélio de longe, que está sentado na areia diante de um lago poluído rodeado por uma obra com uma escavadeira ao fundo. O encontro dos dois também é filmado em plano geral com os personagens no canto esquerdo da imagem, ocupando

um espaço pequeno no enquadramento e deslocados do centro. O encontro está às margens das transformações da cidade.

Quando Juliana o encontra, questiona o que ele está fazendo ali sozinho. “Eu estou aqui curtindo a paisagem”, responde Hélio. Juliana se surpreende com a resposta do amigo e diz que ele devia ir para a Lagoa da Pampulha, em Belo Horizonte, no lugar de ficar diante daquele esgoto. No imaginário de Juliana, a Lagoa da Pampulha seria um espaço mais nobre para ser apreciado, mas Hélio responde que o lugar é muito distante e que tem cheiro de feijoadada. “Aquilo lá é esgoto também, velho”.

Juliana se senta ao lado do amigo, que está reflexivo sobre sua vida após ser pressionado por suas irmãs a mudar de profissão. Juliana se compadece de Hélio e se mantém sentada ao seu lado. Ele aproveita para comentar que Jairo, homem com quem Juliana conversara em seu aniversário, interessou-se por ela. O encontro também retorna na fala. Ela se anima com a informação já que está em processo de lidar com a fuga do marido, que nunca foi encontrá-la na nova cidade. A conversa dos dois acontece em um plano conjunto no qual a paisagem contemplada por Hélio é deixada fora de quadro. A paisagem possui uma dimensão coreopolítica já que não reafirma as coreografias daquele espaço. A presença e o estado reflexivo de Hélio proporcionam uma outra percepção para aquelas relações espaciais. Elas são disparadores para que nos reposicionemos diante da cidade. O encontro de ambos é interrompido por um cheiro desagradável que emana do lago. Não conseguimos ter a mesma sensação dos personagens, mas acompanhamos a mudança da cena pela coreografia e pela performance dos corpos (Figura 131). Ane Caroline de Almeida (2020, p. 151) destaca essa cena para estudar a paisagem urbana e comenta que:

o enquadramento aberto de Novais também escolhe mirar esse esgoto como lago e o filma como uma superfície não apenas azul, mas com a capacidade de refletir o próprio espaço urbano que se coloca ao fundo da imagem. Juliana e Hélio no canto esquerdo do quadro completam a composição que, neste caso, claramente se apoia numa tradição de mirada eurocêntrica da ideia de paisagem. No entanto, faz isso com personagens e cenário completamente deslocados desse eurocentrismo. Os planos abertos do cinema comportam espaço para muita coisa, e a ironia pode ser uma delas.



Figura 131 - "Temporada" (2018, dir. André Novais Oliveira)

Temporada é um filme que se constrói dentro do tecido urbano da cidade com as calçadas, ruas e interiores das casas como palco para os encontros e transformações dos personagens. Porém, Novais Oliveira decide por construir a sequência final em uma área serrana rodeada pela natureza. Esse deslocamento espacial irá reverberar também em Juliana, que terminará o filme se encontrando, conduzindo a própria vida. Na sequência, Juliana viaja com os colegas de trabalho para uma cachoeira. Para chegarem até o local, precisam caminhar juntos por uma trilha. A coletividade da caminhada lembra as caminhadas coletivas durante o trabalho.

Distante das ruas em que trabalham, os personagens se divertem, nadam e conversam. Juliana comenta com Jaque que durante a sua infância ficou um tempo sem falar,

mas que ninguém sabia explicar o motivo. Todas as pessoas do seu convívio se acostumaram com o fato de Juliana não falar mais até que uma vizinha, que ela gostava muito, começou a incentivá-la a tentar balbuciar algumas palavras. Quando Juliana estava dormindo, começou a sentir um cheiro de fumaça vindo da casa da vizinha. Preocupada, ela começou a gritar para impedir que a casa começasse a pegar fogo devido a uma fogueira esquecida no fogão. A vizinha olhou para ela e disse: “Ó, falou”. A sequência termina com o grupo tentando dar partida no carro sem sucesso. Juliana, que não tem carteira, oferece-se a dirigir o carro enquanto os amigos empurram o veículo. Com Juliana, o automóvel liga e ela segue dirigindo sozinha pela estrada enquanto a paisagem corre pela janela (Figura 132).





Figura 132 - "Temporada" (2018, dir. André Novais Oliveira)

A sequência final de *Temporada* nos lembra também as imagens de carro no curta-metragem *Domingo* (2011), que possui uma sequência de uma viagem de carro com a paisagem recortada pela janela. Novais Oliveira também estabelece esse deslocamento dos personagens do centro urbano para regiões com natureza predominante em *Ela Volta na Quinta* (2014) quando Renato viaja com a namorada e os amigos para um sítio. Deslocar-se, viajar, para os personagens de Novais Oliveira, são formas de a partir do movimento se transformarem e também enxergarem sua realidade de outra maneira.

O vídeo-ensaio *Coreopolítica dos Encontros*⁹⁶ coloca em paralelos as cenas analisadas para observar como *Temporada* constrói coreografias no espaço urbano a partir do dispositivo do encontro entre os personagens. Os encontros acontecem no ambiente do trabalho e também nos momentos de lazer. A complexidade das relações se dá no fato dos espaços das ruas e das calçadas atravessarem todos os encontros, tornando-se o palco para as coreografias.

Essa relação já é percebida desde o início com o paralelo entre as cenas de Juliana sentada em um banco na calçada do *Hot-Dog Tim Velma*, após a primeira visita ao seu novo emprego, com Juliana realizando a sua primeira ronda de fiscalização acompanhada por Russão. À esquerda, Juliana é enquadrada em um *plano geral* com a rua em profundidade de campo. A frontalidade do plano cria uma tensão entre o fato de que ainda estamos conhecendo a personagem, mas que vamos acompanhá-la ao longo de todo o filme. Já, à direita, Juliana é enquadrada em *plano médio*, mas com a calçada na profundidade de campo na direita de quadro. O plano estabelece uma relação dramática com a função de acompanharmos o trabalho de Juliana ao mesmo em que a cidade continua a coexistir dentro do filme (Figura 133).

⁹⁶ Link para acesso do vídeo-ensaio: <https://youtu.be/k4cNmYJ9N4w>

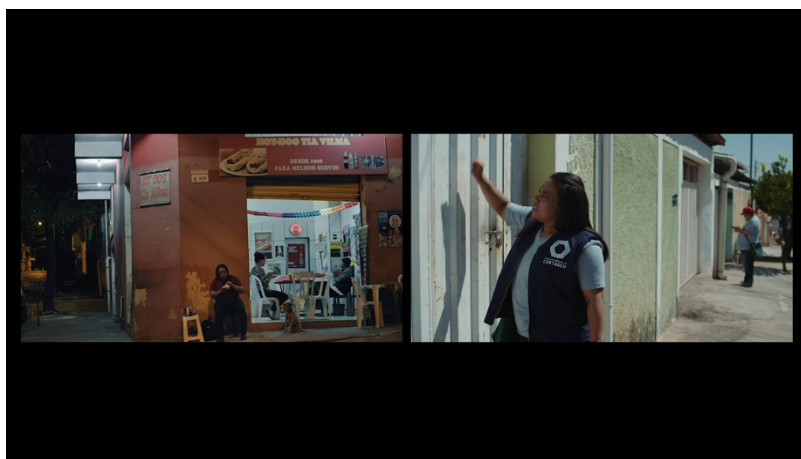


Figura 133 - Vídeo-Ensaio "Coreopolítica dos Encontros"

A repetição do trabalho com suas variações fica evidente no paralelo, pois continuamos com Juliana fazendo a sua primeira ronda à direita. À esquerda, ela está diante de outro portão. A relação com a encenação é similar, pois a calçada está na profundidade de campo. É possível ver três jovens sentados acompanhando a situação, que irá se desenrolar com a moradora. Novais Oliveira está mais interessado em entender como o drama de Juliana modifica a relação com o espaço do que construir um espaço cinematográfico dramático. Essa nossa compreensão parte da perspectiva de que a cena na qual Juliana enfrentará um obstáculo com a recusa da moradora é encenada em um *plano geral*. Assim, a cena se desenvolve para o encontro de Juliana com os três que estão sentados na calçada. Há aí uma quebra de expectativa para onde a dramaturgia se constrói. Não seria essa quebra uma constituição de um outro chão narrativo para se pensar a cidade e o cinema? (Figura 134)

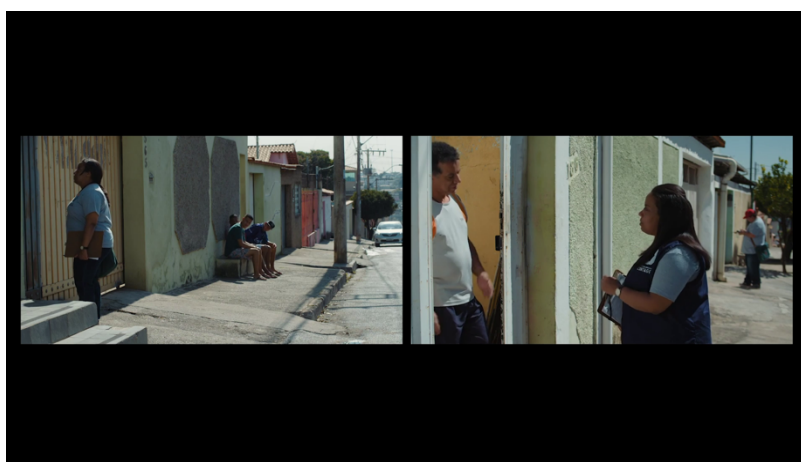


Figura 134 - Vídeo-Ensaio "Coreopolítica dos Encontros"

Os encontros ganham cada vez mais camadas quando acompanhamos, à direita, Juliana pedindo dinheiro emprestado para a prima. Novamente, Novais Oliveira enquadra a calçada e a fachada da casa de forma frontal. Em paralelo a isso, a cena de Juliana conversando com os três jovens continua. Esta cena já se constitui em uma estrutura de plano e contra-plano com uma redução da relação espacial dentro do enquadramento. Os três jovens formam um grupo de personagens, que constroem as suas coreografias na imobilidade no espaço e diante daquela situação. Há uma leveza na presença dos três garotos e a interação entre eles parece romper com as estruturas programadas do roteiro apesar da conversa se inserir diretamente nas relações entre os personagens (Figura 135).



Figura 135 - *Video-Ensaio "Coreopolítica dos Encontros"*

A calçada também é o espaço de encontro entre os colegas de trabalho e os interesses amorosos. A calçada e a rua em *Temporada* constituem as comunidades sensíveis entre Juliana e os seus colegas de trabalho. Essa concepção parte do filósofo francês Jacques Rancière, que pensará as relações entre estética e política a partir do que chamará de *partilha do sensível*. “A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade exerce” (RANCIÈRE, 2014, p. 16). Assim, podemos entender o momento em que Juliana conversa com os colegas sobre o tempo de trabalho enquanto bebem cerveja na calçada como uma prática estética, que desloca o espaço do seu

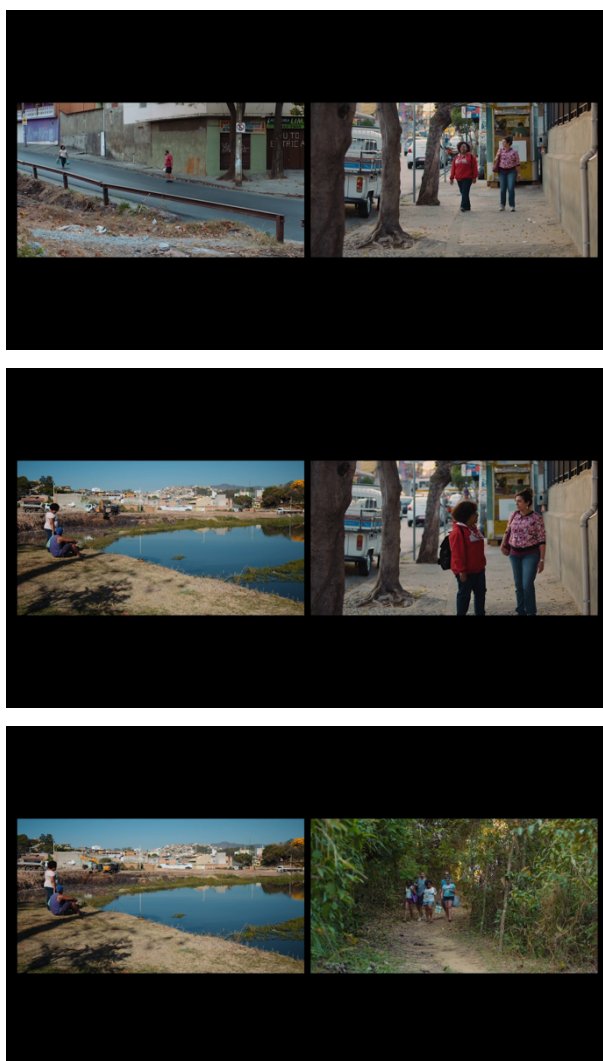
sentido de trabalho. Essa compreensão faz sentido para eles, que trabalham caminhando nas ruas enquanto batem nos portões de casas da região. Por isso, acompanhar Juliana em um encontro na calçada com Jairo também possui uma dimensão coreopolítica devido à ocupação do espaço para além da sua função inicial estabelecida pelo coreopolicimento. Não se deve permanecer na calçada, porque é um espaço de passagem (Figura 136).



Figura 136 - Vídeo-Ensaio "Coreopolítica dos Encontros"

“A questão da ficção é, antes de tudo, uma distribuição dos lugares”, nos lembra Rancière (2014, p. 17) ao pensar sobre como as práticas artísticas intervêm nas maneiras de fazer, de ser e nos regimes de visibilidade. Os paralelos nos revelam que para entender essas coreografias e como elas deslocam os próprios regimes de visibilidade é necessário compreender as funções iniciais dos espaços e o modo com a presença dos corpos os modifica.

Juliana caminha na rua com Jaque. Ela também está caminhando quando encontra Hélio sentado diante de uma obra. Juliana está inserida na cidade, Hélio observa a paisagem. A paisagem existe também nos relatos narrados diante daquele espaço em transformação. No final do filme, a paisagem também surge, mas dessa vez distante do espaço urbano. Os personagens ocupam esse espaço da cachoeira de forma que se inserem na paisagem. Eles estão distantes do espaço do trabalho, das calçadas e das ruas (Figura 137).



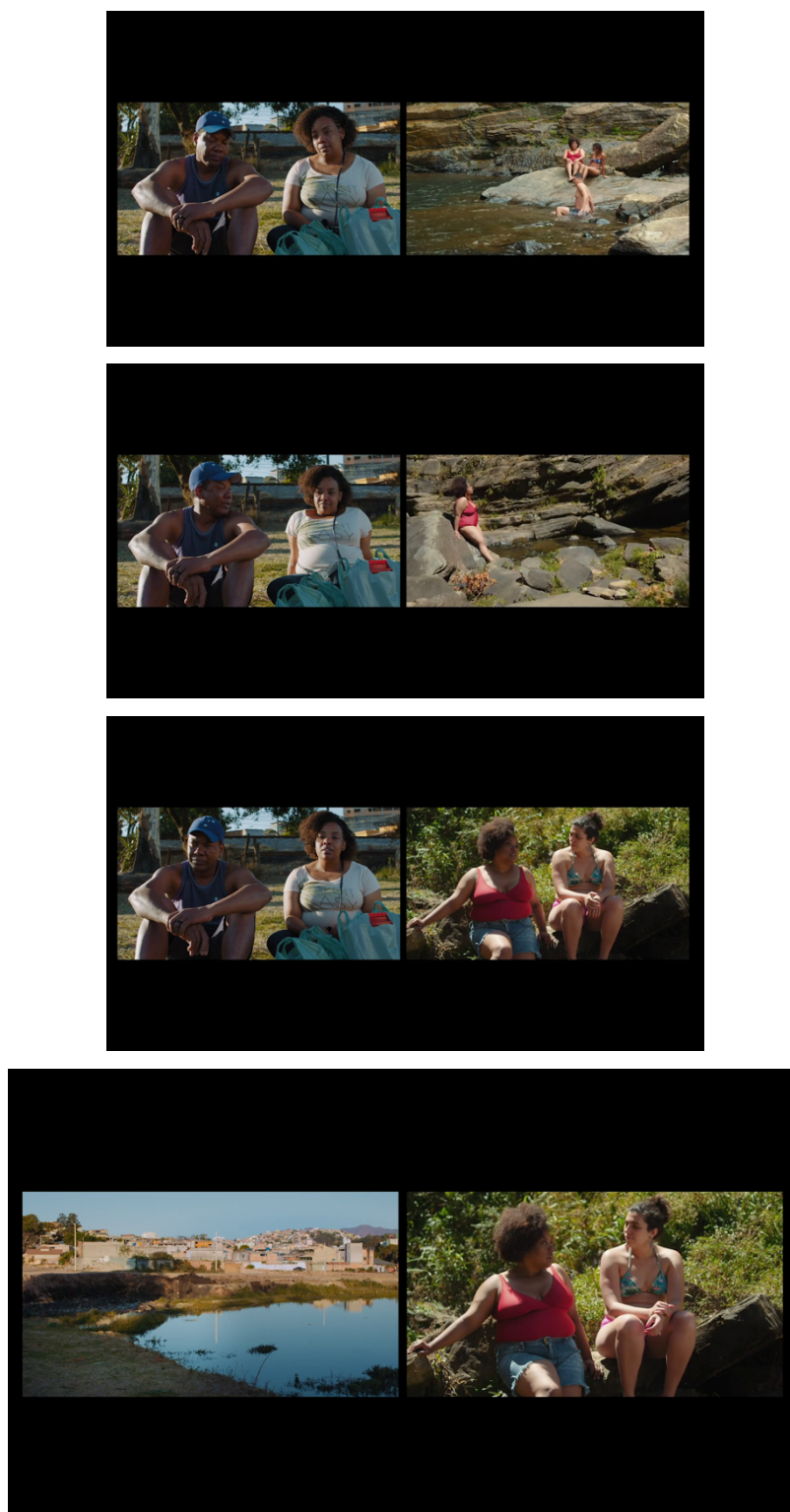


Figura 137 - Vídeo-Ensaio "Coreopolítica dos Encontros"

Os paralelos se encerram com a cena final de todos empurrando o carro com Juliana dirigindo o veículo. É a primeira vez que acompanhamos Juliana dirigindo em todo o filme apesar de ter narrado uma história traumática de quando estava grávida e perdera o bebê em um

acidente de trânsito. A cena se estabelece em dois planos. O primeiro um plano geral, valorizando mais a paisagem do que os personagens, mas que, aos poucos, torna-se essencial para a coreografia do grupo. E o segundo, e último plano do filme, é um plano médio de Juliana dirigindo o carro e partindo enquanto a paisagem corre por sua janela. Entre os dois planos há uma descontinuidade de movimento com uma quebra de eixo. Se espacialmente, o carro é empurrado para a esquerda do quadro, depois temos Juliana dirigindo para a direita do quadro. Essa escolha de posicionamento de câmera rompe com uma transparência da montagem, estabelecendo uma percepção sobre a fragmentação do tempo e do espaço na encenação (Figura 138).

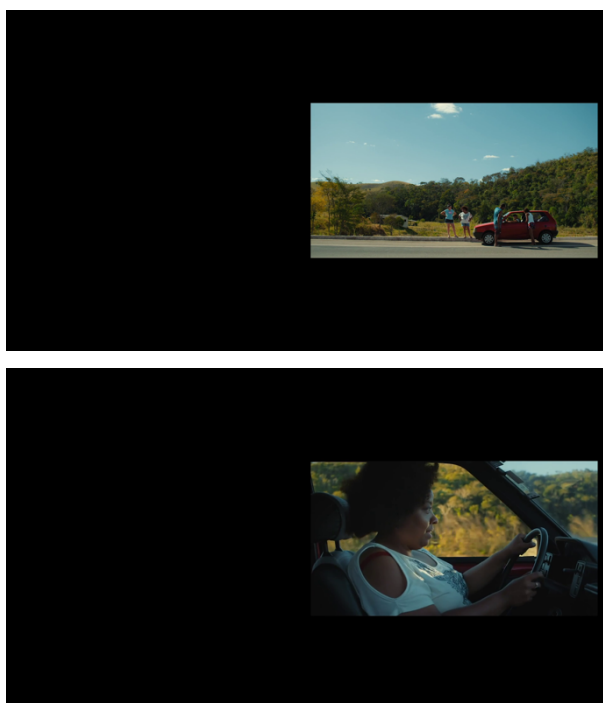


Figura 138 - Vídeo-Ensaio "Coreopolítica dos Encontros"

Pensar as relações entre cinema e cidade a partir do longa-metragem *Temporada*, é entender que ambos estão mais próximos do que se imagina. Aproximam-se em sua fragmentação, nos seus acasos e nos seus movimentos. Coreografar os encontros na cidade é uma forma de pensá-la política e esteticamente. André Novais Oliveira nos abre para uma Contagem que existe no cinema, mas que nos reposiciona diante da cidade fora do cinema. Novais Oliveira (2021b) diz que filmar Contagem é como se estivesse retomando o seu olhar de criança sobre o espaço. “Parece que é como se eu, quando eu filmo em Contagem, é como se eu que eu tivesse me preparando para filmar, preparando o filme desde que eu era pequeno,

sem perceber”. O cinema de Novais Oliveira é uma janela, uma porta, uma calçada e uma rua. Cabe a nós, descobrirmos por onde desejamos caminhar.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em 2011, quando estava no início da faculdade de cinema, um amigo me emprestou uma caixa de dvds com diversos curtas-metragens brasileiros que estavam sendo exibidos em festivais naquela época. Entre eles havia um da Filmes de Plástico no qual estava gravado *Fantasma* (2010), além de outros trabalhos da produtora. Lembro de assistir ao filme acreditando que seria um filme de terror na expectativa de que algo fantástico viesse a acontecer na duração daquele plano-sequência. Aos poucos, compreendi que os fantasmas indicados pelo título não eram figuras de outro mundo, mas memórias de outros tempos. Também percebi que estava diante de uma forma de fazer cinema que me interessava.

Esse interesse de estudar o gesto de enquadrar me acompanha desde esse momento. Mas enquadrar o que? O processo de pesquisa de mestrado aos poucos me revelou que o que me interessava como o espaço era pensá-lo como disparador criativo para a encenação de um filme. O que acontece com o espaço quando ele é enquadrado? Quando penso nos trabalhos que já dirigi, sempre penso nos seus espaços: um supermercado, um terraço de um prédio, uma casa de praia ou a casa da minha vó.

O início da pesquisa partiu de uma vontade de estudar o espaço da casa no cinema contemporâneo, porém percebemos logo no início do trajeto que existiam muitas singularidades e peculiaridades em cada casa. Nenhuma casa do mundo é a mesma. Elas são um universo em si. Um universo de memórias, de formas de habitar e de encenar. Por isso, entendemos que o recorte da pesquisa a partir dos filmes de André Novais Oliveira nos possibilitava uma análise mais cuidadosa das articulações espaciais realizadas em cada obra.

A mudança de recorte para a pesquisa se mostrou fundamental, porque possibilitou que explorássemos espaços, que se repetiam e se diferenciavam a cada novo filme de Novais Oliveira. Pelos curtas-metragens e longas-metragens selecionados conseguimos identificar os diferentes usos das abordagens geodiegéticas e geopoéticas (*approches géodiétique et géopoétique*). Os conceitos trabalhados por Antoine Gaudin (2015, p. 28) partem da identificação da construção do espaço cinematográfico com as escolhas de encenação. Essa proposição de análise do espaço cinematográfico nos possibilitou entender as diferenças de construção espacial em diálogo com as variações de *mise en scène*. Assim, o pensamento de direção acerca da duração e tamanho dos planos ou da presença dos atores, e também o analítico da forma filmica se confluíram. “Finalmente, eles se mostram perfeitamente associáveis à concepção espontânea (mas não específica do cinema) de um *espaço figurativo* tomado como

um motivo ou fundo dentro da imagem” (GAUDIN, 2015, p. 28, *tradução nossa*)⁹⁷.

Durante as leituras para a pesquisa, concluímos que o conceito de espaço era em si um conceito também muito amplo, pois ele é trabalhado por diversos campos teóricos que apontam para compreensões diferentes da mesma palavra. Entendemos o espaço como narrativa e como um fenômeno estético. Com isso, identificamos a importância dos espaços da paisagem, da casa e cidade nos filmes de Novais. Como apresentamos na introdução, cada um dos conceitos abre uma dimensão da direção cinematográfica. Com as análises fílmicas a partir dos vídeos-ensaios conseguimos identificar que os modos que Novais Oliveira trabalha a paisagem em relação olhar, a casa em relação às durações dos planos e a cidade a partir das coreografias urbanas. O espaço nos filmes de Novais Oliveira é tema, forma e gesto de direção.

Apostamos que esses conceitos costurassem cada capítulo para que o espaço cinematográfico fosse desdobrado a partir das análises. A paisagem, a casa e a cidade foram conceitos estudados a partir de uma bibliografia específica, mas também são gestos analíticos. O primeiro movimento de organização se deu em pensar os filmes de Novais Oliveira em ordem cronológica para observar como o espaço cinematográfico se transformava ao longo dos filmes.

Um posicionamento tivemos diante das análises foi a de entender que a pesquisa também é uma forma de se fazer cinema. A escolha de realizar vídeos-ensaios como ferramentas de análise partiu dessa vontade de experimentar audiovisualmente a decomposição e remontagem das cenas dos filmes. Acreditamos que essa escolha metodológica apresentou um resultado que nos auxiliou a observar com mais detalhes as diferenças na construção do espaço, nos enquadramentos e nos ritmos de cada cena. Os vídeos-ensaios criavam pequenos acasos a partir das “cenas imaginárias” (LÓPEZ, MARTIN, 2014, *online*)⁹⁸ que surgiam quando os paralelos eram realizados na ilha de edição. Um exemplo interessante foi quando decidimos sincronizar o apagar do abajur nas duas cenas de Zezé e Norberto se preparando para dormir durante o vídeo-ensaio *Duração do Cotidiano*. Essa escolha nos revelou a similaridade do ritmo dos gestos dos personagens nas duas cenas. Este detalhe não teria sido percebido com a análise das cenas separadamente. A forma escolhida para os vídeos-ensaios, sem a utilização de narração, permitiu o pensamento crítico e analítico sobre os filmes se desse na ilha de edição com a construção dos paralelos entre as cenas.

Com nossas análises, conseguimos perceber que os filmes de André Novais Oliveira

⁹⁷ Do original: “Elles se révèlent enfin parfaitement associables avec la conception spontanée (mais non spécifique au cinéma) d’un espace figuratif pris en tant que motif ou fond à l’intérieur de l’image”.

⁹⁸ Link para texto: <https://reframe.sussex.ac.uk/audiovisualessay/frankfurt-papers/cristina-alvarez-lopez-adrian-martin/> (acessado em 19 de junho de 2021)

estabelecem uma complexa relação entre encenação e espaço a partir das experiências das pessoas em cena com as casas e ruas filmadas. Ele não está interessado em reproduzir a realidade, mas em traduzí-la para o cinema. Assim, o espaço também é traduzido. Por isso, os filmes analisados podem ser pensados como fenômenos espaciais em si mesmos já que eles nos fazem experimentar a presença daqueles espaços na forma fílmica. Ao estarmos diante de um filme de Novais Oliveira também estamos diante dos espaços. Espaços enquadrados, recortados, iluminados e encenados. Mas, ainda assim, os espaços que ele habita na vida e no cinema.

Se os vídeos-ensaios nos permitiram analisar o espaço como forma fílmica a partir da própria matéria do cinema, as entrevistas realizadas com André Novais Oliveira ao longo da pesquisa abriram a visão sobre os processos de construção dos filmes e das relações que o diretor estabelece com os espaços filmados. A decisão de realizar as entrevistas possibilitou a compreensão da arquitetura e geografia dos espaços além de estabelecer uma linha de diálogo com o diretor. Decidimos por não fazer uma única entrevista, mas três conversas ao longo de toda a pesquisa para que as questões acompanhassem os processos de escrita. Desse modo, conseguimos adquirir mais ferramentas de análise a partir das entrevistas.

Além dos conceitos de espaço, buscamos atravessar os debates com autores que pensassem a dimensão política da construção artística. O cinema de André Novais Oliveira é um cinema político, como nos lembra Janaína Oliveira ao comentar da importância de observar o cotidiano no cinema negro brasileiro (OLIVEIRA, 2020, p.36). O gesto político está na escolha de filmar a vida e de posicionar novos imaginários sobre os espaços habitados por famílias negras no cinema brasileiro.

Acreditamos que a nossa pesquisa ainda tenha caminhos a serem percorridos para um aprofundamento maior na dimensão política do espaço cinematográfico. Para isso, a aproximação entre os estudos de espaços e os estudos raciais podem proporcionar um percurso que desdobre novas camadas para o pensamento de abordagens espaciais, principalmente a partir de perspectiva que rompem com as lógicas realistas. Atualmente, interessa-nos os estudos de afrofuturismo desenvolvido pela pesquisadora Kênia Freitas (BARROS, FREITAS, p. 2018), que pesquisa questões ligadas à performance e à fabulação no cinema negro brasileiro. Muniz de Sodré (2002) nos lembra que o espaço urbano foi desenhado a partir de um pensamento colonial de apagamento dos povos negros e indígenas na construção das cidades. K nis Freitas e Lucas Mendes de Barros (2018, p. 101) afirmam que “o racismo   a nega o da alteridade”. Repensar politicamente o espaço pode ser um gesto de reconquistar essa alteridade.

O pensamento entre espaço e cotidiano também abre uma possível discussão acerca

do realismo no cinema contemporâneo. Ivone Marguiles chama de “realismo plural” os filmes realizados pela Filmes de Plástico. Como apresentamos na dissertação, Juliano Gomes (2016, *online*) comenta que o cinema de Novais Oliveira constrói “um estranho jogo entre o concreto e o abstrato, no qual os limites de cada um vão se perdendo em sua expansão no tempo, criando um espaço agudo e tênue, imanente e ambivalente”. Essa ambivalência é o que possibilita a aproximação entre espaço e realismo, principalmente a partir de perspectivas contemporâneas como o realismo sensório, estudado por Erly Vieira Jr. (2020), ou nas novas traduções e análises de textos de André Bazin publicadas no livro *Realismo Impossível* (2017). Mário Alves Coutinho, tradutor e organizador dos textos bazinianos, defende que o realismo no cinema é parte de uma construção. “Aqui, Bazin insiste no fato de que o realismo nunca é dado de graça, automaticamente; ele é também uma construção” (COUTINHO, 2017, p. 22). Se o realismo é uma construção, a câmera perde o seu caráter autômato de filmar o real. O próprio Bazin (2017, p. 90) já estabelecia essas relações ao dizer que “este realismo não é o da cópia, mas uma reinvenção da exatidão sabendo dar, fora de toda convenção, o detalhe ao mesmo tempo documentário e significativo”.

Essa invenção do realismo está ligada às operações de encenação que são pensadas pela direção. Assim, é necessário levar em conta o uso da profundidade de campo, da escolha das objetivas e do eixo cinematográfico. Desejamos ampliar essas análises em pesquisas futuras para conceituar melhor a *imagem-espaço*, introduzida e conceituada por Antoine Gaudin (2015). Como vimos na dissertação, a *imagem-espaço* retém todos os aspectos de análise do espaço em uma obra audiovisual desde os espaços vazios de um quadro até a sua duração (GAUDIN, 2015, p. 57). Por se tratar de uma abordagem fenomenológica do espaço cinematográfico, a proposta tem como ideia inicial a movimentação em conjunto do corpo do espectador para além dos olhos e ouvidos (*ibidem*).

Para a nossa pesquisa, tentamos entender também como essa pesquisa se expande para quem dirige o filme. Com as entrevistas conseguimos encontrar algumas respostas para essas perguntas. Porém, acreditamos que ainda é necessário fazer um estudo específico sobre como os aspectos da *imagem-espaço* se constituem no ato de filmar para além do espaço cinematográfico inscrito no filme. Outro conceito trabalhado por Gaudin (2015, p. 80), importante para ser aprofundado em pesquisas futuras, é o de *valência espacial*, que é fundamental para a análise espacial de um filme.

Em constante evolução, a valência espacial de uma imagem cinematográfica resulta assim de uma montagem complexa de parâmetros formais e técnicos, sendo estes últimos, além disso, susceptíveis de entrar em relação uns com os outros, de apoiar ou, pelo contrário, de compensar suas ações de espacialização (*ibidem*, *tradução*

nossa⁹⁹).

Assim, a *imagem-espaço* e a *valência espacial* nos parecem conceitos importantes a serem explorados em diálogo com experimentações metodológicas de análise fílmica e também em relação à prática de direção de cinema. Os estudos de processos criativos podem elucidar e levantar novas perguntas sobre a construção do espaço cinematográfico.

Entre 2019 e 2021, período em que nossa pesquisa está inserida, André Novais Oliveira lançou dois curtas-metragens e o trailer de um novo longa-metragem durante a Primeira Semana de Cinema Negro de Belo Horizonte (2021)¹⁰⁰. Os filmes não entraram no nosso *corpus* de pesquisa devido ao tempo disposto para realizarmos nossas investigações, mas acreditamos ser essencial dedicarmos uma parte deste nosso texto de conclusão para apresentá-los. Os curtas-metragens se chamavam *Alzheimer* (2021) e *Rua Ataleia* (2021). Ambos foram realizados a partir de materiais que Novais Oliveira havia realizado anteriormente com seus pais em sua casa. Em nossa segunda entrevista, ele (2021a) comentou sobre a exibição desses filmes. “*Rua Ataléia* foi a primeira experiência, é uma noite no bairro que acabou a luz. É um filme de observação sobre o cotidiano das pessoas onde acabou a luz”. Parte do material foi utilizado em *Ela Volta na Quinta*, por exemplo, a cena em que Norberto vai até a lavanderia e procura por algum objeto no escuro (Figura 139). “Mas esse filme, mesmo não sendo montado naquela época, eu tentei montar, mas não consegui. Foi muito importante para o *Ela Volta na Quinta*, sabe? Para sacar como meus pais e meu irmão se comportavam diante da câmera” (OLIVEIRA, 2021a).



Figura 139 - Imagem de "Rua Ataleia" usada em "Ela Volta na Quinta"

⁹⁹ Do original: “En évolution permanente, la valence spatiale d’une image de cinéma résulte ainsi d’un assemblage complexe de paramètres formels et techniques, ces derniers étant en outre susceptibles d’entrer en relation les uns avec les autres, pour soutenir ou au contraire compenser leurs actions spatialisantes respectives”.

¹⁰⁰ A primeira edição do evento ocorreu online devido à pandemia de Covid-19. Os filmes foram assistidos pela Plataforma www.todesplay.com.br.

Rua Ataleia tem uma abordagem similar de *Ela Volta na Quinta* com uma observação da família na casa. Os espaços são ocupados pelos familiares, que compartilham uma noite iluminada apenas por algumas luzes de vela. O filme também aposta na duração do cotidiano, mas se diferencia de *Quintal* e *Ela Volta na Quinta* pela escolha de manter o espaço da casa nas sombras. A ausência de luz abre a nossa imaginação para aquela casa. Curiosamente, a escolha de uma encenação a partir da escassez de luminosidade nos lembra também a primeira cena de *Pouco mais de um mês* em que acompanhamos a conversa entre André e Élide na penumbra do quarto de cortinas fechadas.

Já *Alzheimer* é um curta-metragem construído como um diário de uma mulher que está perdendo a memória. A mulher é interpretada por Zezé e ela filma os ambientes da casa, com destaque para o quintal enquanto deseja inscrever aqueles espaços na matéria fílmica para que eles também se tornem memória. O filme é assinado coletivamente por Novais Oliveira, Gabriel Martins e Maurílio Martins. O trabalho também foi o primeiro no qual Zezé atuou. O gesto criativo do filme reverbera em *Fantasma*, curta-metragem que também trabalha a forma fílmica como uma memória de um espaço inscrito na imagem.

O trailer exibido no mesmo evento é de um longa-metragem documental chamado *Maria José Novais Oliveira – Nossa atriz*, dirigido por André Novais Oliveira e Renato Novais, sobre a experiência de sua mãe em atuar e como forma de homenagem após o seu falecimento. Até o momento desta pesquisa, o filme ainda não havia sido lançado, mas o trailer nos apresenta uma série de imagens de bastidores dos filmes além de entrevistas com Zezé. Uma homenagem importante para uma das presenças mais marcantes do cinema brasileiro contemporâneo.

Esperamos que a pesquisa contribua para os estudos de cinema e espaço a partir de um olhar estético para essas relações. Além disso, trabalhamos com uma metodologia ainda em construção para se experimentar a análise fílmica pelo desenvolvimento de vídeos-ensaios. Acreditamos que a dissertação aproximou a prática e a teoria cinematográfica, possibilitando um entendimento das diversas camadas para se compreender as abordagens espaciais.

REFERÊNCIAS

- A passarela se foi (2002, dir. Tsai Ming-liang, 22min)
- A propósito de Nice (1930, dir. Jean Vigo, 25min)
- A saída dos trabalhadores da fábrica (1995, dir. Harun Farocki, 36min)
- ALMA no olho (1973, dir. Zózimo Bulbul, 11min)
- ALMEIDA, Ana Caroline de. **Cidades-gestos em melancolia: o cinema brasileiro dos anos 2010 entre vibrações de desejos e traumas urbanos.** Tese de Doutorado: UFPE, 2020.
- ALZHEIMER (2021, dir. André Novais Oliveira, Gabriel Martins e Maurílio Martins, 1min)
- ANDARILHO (2007, dir. Cao Guimarães, 80min)
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Sentimento do mundo.** – São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ANDRÉ, Carminda Mendes. **Paisagens.** IN. ICLE, Gilberto. *Descrever o inapreensível: performance, pesquisa e pedagogia.* São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.
- ANGELOU, Maya. **Carta à minha filha.** Rio de Janeiro: Agir, 2019.
- AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação.** Lisboa, Portugal: Edições texto & grafia, 2008
- AUMONT, Jacques. **O olho interminável [cinema e pintura].** São Paulo: Cosac & Naify, 2004
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço.** São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BARROS, Laan Mendes. FREITAS, Kênia. **Experiência estética, alteridade e fabulação no cinema negro.** Revista Eco-Pós. v. 21, n. 3, 2018.
- BAZIN, André. COUTINHO, Mário Alves (org). **O realismo impossível.** Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017
- BELISÁRIO, Katia Maria. **De Chicago a Contagem: páginas do cotidiano no popular mais lido no Brasil.** 2014. 219 f., il. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade de Brasília, Brasília, 2014.
- BELTING, Hans. **A janela e o muxarabi: uma história do olhar entre o Oriente e o Ocidente.** In: ALLOA, Emmanuel (org). **Pensar a imagem.** Belo Horizonte: Autêntica, 2015
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas, volume I, 2ª edição: Magia e Técnica, arte e política - ensaios sobre literatura e história da cultura.** São Paulo: Editora Brasiliense.
- BIQUINI Paraíso (2015, dir. Samuel Brasileiro, 16min)

BOUQUET, Stéphane. **Plan contre flux**. In: Cahiers du Cinéma, n. 566, março de 2002. Paris: 2002, p. 46-47.

BRASIL, André. **A Performance**: entre o vivido e o imaginário. COMPÓS: Porto Alegre, 2011.

BRENEZ, Nicole. Arthuso, Raul. Guimarães, Victor. **Entrevista com Nicole Brenez**. Revista Cinética, 2014.

CALVINO, Italo. **Marcovaldo ou as estações na cidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPOS, Natércia. **A casa**. Ceará: Edições UFC, 2004.

CARERI, Francesco. **Walkscapes**: o caminhar como prática estética. São Paulo: Editora G. Gili, 2002

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**: 1. Artes de Fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014

CHAUVIN, Irene Depetris. **Geografias afectivas**. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002- 2017). Pittsburgh, Estados Unidos: Latin American Research Commons, 2019. DOI: <https://10.25154/book3>. Licencia: CC BY-NC 4.0

CHICO (2016, dir. Irmãos Carvalho, 23min)

COELHO, Tiago. **Filmes de comentário**: diretores de contagem, cidade industrial em Minas Gerais, renovam o cinema brasileiro. São Paulo: Revista Piauí Edição 163, Abril 2020.

COMO Era Verde o Nosso Vale (1941, dir. John Ford, 118min)

COMOLLI, Jean-Louis. SORREL, Vincent. **Cine, modo de empleo**: de lo fotoquímico a lo digital. Buenos Aires: Manantial, 2015

COMOLLI, Jean-Louis. **Cuerpo y Cuadro** – cine, ética, política: Volumen 1: La máquina-cine y la obstrucción de lo visible. Prometeo Libros: Buenos Aires, 2015.

COMOLLI, Jean-Louis. **Sob o risco do real**. In: CAIXETA, Ruben(org). GUIMARÃES, César(org). Ver e Poder – a inocência perdida: cinema, televisão, ficção e documentário. Editora UFMG. Belo Horizonte, 2008

CONTAGEM (2010, dir. Gabriel Martins e Maurílio Martins, 18min)

CRÔNICAS de um verão (1960, dir. Edgar Morin e Jean Rouch, 85min)

DELEUZE, Gilles. **Cinema II**: imagem-Tempo. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DEUS (Vinicius Silva, 2017, 26min)

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Devolver uma imagem**. In: ALLOA, Emmanuel (org). Pensar a imagem. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Povos expostos, povos figurantes**. VISTA – Revista de Cultura Visual: nº 1 • 2017 • políticas do olhar • pp. 16 – 31.

DINIZ, Felipe Macial Xavier. **Desenquadramentos no novíssimo cinema brasileiro: o fora de campo como dobra da mise-en-scène nos filmes de André Novais**. Porto Alegre: Tese de Douorado PPGCOM/UFRGS, 2018.

DOMINGO (2011, dir. André Novais Oliveira, 12min)

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

EDUARDO, Cléber. **Continuidade expandida e o Novo Cinema Autoral (2005 – 2016)** In: RAMOS, Fernão Pessoa (org).; SCHVARZMAN, Sheila (org). Nova história do cinema Brasileiro: Volume 2. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

EHMANN, Antje. FAROCKI, Harun. **Labor in one shot**, sem data.

ELA volta na quinta (2014, dir. André Novais Oliveira, 108min)

ELEFANTE (2003, dir. Gus Van Sant, 81min)

EM busca da vida (2006, dir. Jia Zhang-ke, 112min)

EUGENIO, Fernanda.; FIADEIRO, João. **O encontro é uma ferida**. Excerto da conferência-performance Secalharidade de Fernanda Eugenio e João Fiadeiro. Lisboa: Culturgest, jun. 2012. Não paginado.

FANTASMAS (2010, dir. André Novais Oliveira, 11min)

FAROCKI, Harun. **Parallel**. Alemanha, 2012.

FAROCKI, Harun. **Trailers e escritos**. In: MOURÃO, Maria Dora G. BORGES, Cristian. MOURÃO, Patrícia. Por uma politização do olhar. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010.

FLORES, Luis. GUIMARÃES, César. **Uma sinfonia silenciosa: A cidade contemporânea segundo Harun Farocki**. Ano 9. n. 1 – REBECA 17 | Janeiro - Junho 2020

FILME de aborto (2016, dir. Lincoln Pércles, 63min)

FILME de Sábado (2009, dir. Gabriel Martins, 18min)

FREITAS, Kênia. **Cinema negro brasileiro: Uma potência de expansão infinita**. In: Catálogo do Festival de Curtas-Metragens de Belo Horizonte, 2018.

- GAUDIN, Antoine. **L'Espace cinématographique: esthétique et dramaturgie**. Armand Collins: Paris, 2015.
- GLISSANT, Edouard. **Introdução à uma poética da diversidade**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.
- GLISSANT, Edouard. **Poetics of relation**. The University of Michigan Press, 1997.
- GOETZ, Benoît. **Théorie des maisons: L'habitation, la surprise**. Verdier: Paris, 2011.
- GOLIOT-LÉTÉ, Anne, VANOYE, Francis. **Ensaio sobre análise fílmica**. Campinas, SP: Papyrus, 2014
- GOMES, Juliano. **Samba para o infinito**. Revista Cinética, 2016.
- GRANT, Catherine. **The shudder of a cinephiliac idea?** Videographic Film Studies Practice as Material Thinking. Aniki V. 1, n. 1 (2014): p. 49-62
- GRANT, Catherine. **The audiovisual essay as performative research**. NECSUS: 2016.
- HOOKS, bell. **O Olhar opositvo: espectadoras Negras** In: Catálogo do 20º Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte. Belo Horizonte: 2018.
- ISHAGHPOUR, Youssef. **O real, cara e coroa - o cinema de Abbas Kiarostami**. In: Abbas Kiarostami. São Paulo: Cosac & Naify, 2014
- IN comparison (2009, dir. Harun Farocki, 61min)
- JAUJA (2014, dir. Lisandro Alonso, 108min)
- KIAROSTAMI, Abbas. **Nuvens de algodão**. Belo Horizonte: Âyiné, 2018.
- KOECK, Richard. **Cine-spaces: cinematic spaces in architecture and cities**. Nova York: Routledge, 2013.
- LA santa cena (2015, dir. Everlane Moraes, 13min)
- LAÇOS de sangue (1960, dir. Ida Lupino, 78min)
- LALANNE, Jean-Marc. **"C'est quoi ce plan?"**. In: Cahiers du Cinéma, n. 569, junho de 2002. Paris: 2002, pp.26-27.
- LE repas de bébé (1895, dir. Louis Lumière, 45s)
- LEFEBVRE, Henri. **O Direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 2001.
- LEFEBVRE, Martin. **Landscape and film**. AFI: Nova York, 2016.
- LIÇÃO de Esqui (2013, dir. Samuel Brasileiro e Leonardo Mouramateus, 24min)

LIMA, Érico Araújo. **Quando o cinema se faz vizinho**. Compós, 2016.

LIMA, Érico Araújo. **Casa e vizinhança**: modos de engajamento – Cinema brasileiro e práticas moradoras. Universidade Federal Fluminense, 2019.

LEPECKI, André. **Coreopolítica e coreopolícia**, [s./l.] v. 13, n. 1, p. 41-60, jan./jun. (2011) 2012: ILHA.

LOPES, Denilson. **A delicadeza**: estética, experiência e paisagens. Brasília: Editora Universidade de Brasília/Finatec, 2007

LOPES, Denilson. **No coração do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2012

LÓPEZ, Cristina Álvares. MARTIN, Adrian. **Analyse and invent**: a reflection on making audiovisual essays. Frames Cinema Journal, sem data.

LÓPEZ, Cristina Álvares. MARTIN, Adrian. **THE ONE AND THE MANY**: making sense of montage in the audiovisual essay. The Audiovisual Essay: 2014.

LOS olvidados / Lazaro (2016, Catherine Grant)

MARGUILES, Ivone. **Nada acontece**: o cotidiano hiper-realista de Chantal Akerman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

MARGUILES, Ivone. **Filme de Plástico's plural realism**. In: Film Quarterly, V. 74, n. 2, p. 39–46.

MARIA José Novais Oliveira – Nossa atriz (2021, dir. André Novais Oliveira e Renato Novais)

MARQUES, Ana Martins. **O livro das semelhanças**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MARTIN, Adrian. **Mise en scène and film style: from classical hollywood to new media** Art. Austrália: Monash University, 2014.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1990.

MELLO, Cecília Antakly. **Permanência e desaparecimento**: a cidade e o cinema de Tsai Ming-Liang. Ano 2. n. 3 – REBECA | Janeiro - Junho 2013.

MINHA Avó Comemora aniversário com suas amigas de hidroginástica (2009, dir. Leo Amaral, 16min)

NADA (2017, dir. Gabriel Martins, 28min)

NO coração do mundo (2019, dir. Gabriel Martins e Maurílio Martins, 122min)

NÓS somos o centro (2018, dir. Ana Pi, 3min)

O dia de Jerusa (2014, dir. Viviane Ferreira, 21min)

O intruso (2004, dir. Claire Denis, 132min)

O sol sem sombra (2010, dir. Harun Farocki)

O som do silêncio (2017, David Aynan, 18min)

OLIVEIRA, André Novais. **Curtas & Festivais – conheça a carreira do diretor André Novais Oliveira**. São Paulo, 2014.

OLIVEIRA, Bernardo. **Fantasmagorias do presente**. Revista Multiplot!, 2019.

OLIVEIRA, Janaína. **With the Alma no olho: notes on contemporary black cinema**. *In: Film Quarterly*, V. 74, n. 2, p. 32–38, 2020.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. **A mise en scène no cinema – do clássico ao cinema de fluxo**. Campinas, SP: Papirus, 2013)

ONDE fica a asa do meu Amigo? (1987, dir. Abbas Kiarostami, 83min)

PARALLEL I-IV (2014, dir. Harun Farocki)

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. São Paulo: Editora Senac, 2003

PEREC, Georges. **Species of spaces and others pieces**. Londres: Penguin Books, 2008

PÉRICLES, Lincoln. **Por um cinema pedreiro**. *In: Catálogo Periferia da Imagem*. Caixa Cultural: Rio de Janeiro, 2018.

PONTES sobre Abismos (2017, Aline Motta, 9min)

PORTUGAL, Aline Bittencourt. **Geografia de Espaços Outros: formas de ocupar e inventar as cidades no cinema brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado, PPGCOM-UFF, 2016.

POUCO mais de um mês (2013, dir. André Novais Oliveira, 24min)

PRYSTHON, Ângela. **Uma Nebbia Chiara Chiara: Paisagem e melancolia em quatro filmes do cinema italiano moderno**. COMPÓS: Belo Horizonte, 2018.

QUE horas são aí? (2001, dir. Tsai Ming-Liang, 116min)

QUINTAL (2015, dir. André Novais Oliveira, 20min)

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: EXO experimental org., 2014

RANCIÈRE, Jacques. **A estética como política**. *In: Devires*, Belo Horizonte, v.7, n.2, P 14-36, Jul/Dez 2010

RUA Ataleia (2021, dir. André Novais Oliveira, 12min)

SÃO Paulo sinfonia de uma metrópole (1929, dir. Rudolf Rex Lustig e Adalberto Kemeny, 62min)

SERFATY, Juliana. **As bordas povoam e repovoam as terras de delírio em Filme de aborto e Quintal**. In: Anais de Textos Completos do XXII Encontro SOCINE [recurso eletrônico] / Organização editorial Angela Freire Prysthon... [et al.]. São Paulo: SOCINE, 2018.

SINFONIA de uma cidade grande (1927, dir. Walter Ruttmann, 72min)

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade: a formação social negro brasileira**. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2002.

TEMPORADA (2018, dir. André Novais Oliveira, 113min)

THE thinking machine #42 – The other side of the street (2020, Cristina Álvarez López e Adrian Martin, 4min)

TRAVESSIA (2017, dir. Safira Moreira, 5min)

UMA homenagem à aluizio Netto (2005, dir. André Novais Oliveira, 9min)

VERTICAL (2018, dir. Samuel Brasileiro, 7min)

VERTOV, Dziga. **O nascimento do Cine-olho**. In: XAVIER, Ismail. A Experiência do Cinema. Rio de Janeiro: Edição Graal/Embrafilme, 1987.

VIEIRA JÚNIOR. Erly. **Realismo sensório no cinema contemporâneo**. Espírito Santo: EDUFES, 2020.

ZAMBRA, Alejandro. **Formas de voltar para casa**. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

ZAN, Victor. **COMPÓS: Espaço, Lugar e Território no Cinema**. Mato Grosso do Sul, 2020

APÊNDICE A – CONVERSA COM ANDRÉ NOVAIS OLIVEIRA (22 DE JANEIRO DE 2020)

Samuel Brasileiro: Para começar eu queria iniciar falando da questão da tua formação em História e depois em Cinema.

André Novais: Eu fiz o curso de cinema na Escola Livre de Cinema primeiro. E aí depois abriu o curso de cinema, já tinha aberto o curso de cinema na UNA né? Que até o Gabriel [Martins] que estudou. A gente estudou junto na Escola Livre, ele foi para UMA. E aí, o Maurilio [Martins] também. Eu fiquei meio na dúvida se eu fazia o curso da UMA, porque eu fiquei com medo de não conseguir sobreviver de cinema, do trabalho de cinema. Eu lembro que o Jorge Furtado, numa palestra aqui em BH falava sempre dessa coisa assim de para fazer cinema ele achava que não precisava fazer um curso de cinema, às vezes fazer um curso de humanas já seria interessante pra você ter uma visão diferente da vida. E aí eu fui nessa onda, e também, claro, questão mais pratica de que se eu não conseguisse trabalhar com cinema, eu provavelmente teria mais condição de ser professor de história né? Na História, acabou que a maioria das coisas que eu fazia de trabalho quando podia eu fazia sobre cinema, principalmente sobre história do cinema. Só que eu acho que o curso de história, acho que, como a maioria dos cursos de humanas dá uma bagunçada da cabeça, sabe? Você sai de lá até meio zozzo assim, na verdade quando eu estava lá dentro também, eu fiquei tipo muito confuso assim, com a quantidade de informação, com a digamos, com a qualidade da informação também, de entender várias coisas que eu não entendia, que eu nem fazia ideia assim, sabe? Tipo de visão de mundo também. Eu acho que uma das matérias que mais me impressionaram foi teoria da história, que lidava com muitos autores teóricos, que tinham uma visão muito diferente da história, principalmente dos tempos históricos, sabe? E isso mexeu muito com minha cabeça, só que é engraçado, porque em relação a essa coisa da história, eu não consigo ver: “isso levou a isso no cinema”. Nas coisas que fui fazer, foi mais uma coisa de sensação mesmo, e algo voltado para tempos históricos. Eu acho que sempre fui mais nostálgico. Fui um cara mais voltado para o passado, mas acho que foi com a história e com o cinema assim, acabou que, eu pensava mais num passado mesmo estando presente, nos filmes. E a maioria dos filmes, depois do curso de história, e durante também, acho que tem presente muitos tempos históricos ali, essa coisa do passado, presente, futuro, assim, de uma forma muito viva, né? Por exemplo o *Fantasma* (2010), o jeito que aparece ali. Você tá pensando que tá vendo o presente, só que tem a coisa do passado, e tem uma ligação muito forte com o futuro também. Eu acho que do curso de história

mais diretamente assim, na prática, o único filme que influenciou mais assim, foi o *Domingo* (2011), que foi assim um filme que eu vendo as matérias de teoria da história, aí na época eu estava na teoria da história II, e isso deu uma confusão na minha cabeça e eu pensei em como fazer o *Domingo*, só que realmente não foi racional assim, eu acho que muita coisa do que eu aprendi, que eu nem lembro hoje tipo assim certinho, foi muito pro filme assim, sabe? Essa, principalmente um resumo bem básico assim do *Domingo*, é como se todos os tempos históricos acontecessem ao mesmo tempo, sabe? Sem uma máquina do tempo, mas, quando você está ali, a questão das pessoas na praia né? E de repente, você vai adentrando, adentrando, e você tá num domingo, nos anos quarenta num cinema, assim, assistindo chanchada né? Mas numa forma assim, muito orgânica, assim, de adentrar a isso, sabe? Então, é como se fosse isso assim, a facilidade de pensar que esses tempos existem juntos.

SB: Acho que o *Domingo* e o *Fantasma* parecem ser filmes que desdobram o espaço e o tempo. É isso, você tem sempre ou esse fora de quadro ou alguma coisa que tá ali apresentando um outro lugar. E esses tempos, que nunca são os tempos que parecem ser apresentados na imagem. Eu acho que os dois filmes em algum lugar estão dentro dessa questão, apesar de bem diferentes,, mas eles tão mais ou menos dentro dessa ideia.

AN: É, bem diferentes, bem diferentes. O *Domingo*, é um curta que, não sei se você lembra na época, mas não passou em quase lugar nenhum. Acho que é um curta também que eu nem consegui traduzir mais ou menos o que eu queria passar, sabe? Só que foi muito de coração. É um curta que, não teve uma carreira muito boa, mas, é um curta que eu tenho muito carinho. Tem um pouco de ingenuidade ali, mas tem alguma coisa complexa que eu não consigo explicar, que eu acho que ficou, sabe? Eu consegui traduzir o que eu estava sentindo na época, assim, esse sentimento de uma coisa histórica, que eu não sabia muito bem explicar.

SB: Mais para frente eu vou querer que a gente converse um pouco também, sobre até, se ainda lembrar um pouco dessa costura dele, que eu acho que tem uma coisa, uma costura quase afetiva, menos racional, né? Da relação das imagens e dos sons.

AN: É, e bem amadora também. Eu acho que talvez a parte mais racional vem muito dessa coisa de usar outros sons com imagens diferentes, e formar uma coisa diferente, né? Não diferente né, mas de formar outra coisa.

SB: Eu fiquei pensando nessa coisa da formação. Queria que você falasse um pouco, se você souber, tiver também isso mais formulado, se tu sabia, lembrava, quais eram tuas referências de cinema daquela época, e como é que elas se transformam hoje. O que é que você trazia antes, e hoje traz para o teu cinema, de referência, de outros filmes.

AN: É, naquela época, tipo assim, 2010, 2011, né, que o *Fantasma*, 2010, e o *Domingo*, 2011, aquela época, eu acho que foi, é, eu já era meio cinéfilo assim, e um pouco antes. Eu entrei na Escola Livre em 2004, e de 2004 pra 2010, eu acho que assisti muita coisa mesmo, muita coisa, eu acho que era muito influenciado pelas pessoas da Escola Livre, assim, os alunos e também por um professor específico que era o Rafael Oscarino, que ele dava aula de história de cinema, história de cinema mundial e brasileiro. E aí nessa coisa de querer fazer, e tal, ele falava muito que ele achava, que seria interessante para quem quer fazer cinema no Brasil, seria muito interessante assistir o máximo de filmes brasileiros possíveis. De certa forma de entender né? Entender a história mesmo do cinema, o que foi feito, o que não foi feito. E isso me influenciou muito, e na beiradinha de 2010, um pouco antes, 2008, 2009, eu lembro que a Mostra de Tiradentes estava mudando de curadoria. E aí os filmes que eu vi em Tiradentes e em outros festivais, me influenciaram bastante né. Em Tiradentes, principalmente, os filmes brasileiros. Mas eu lembro que nessa época também, porque tem outra coisa né, nesse meio de 2004, 2010, eu trabalhei em locadoras. Eu trabalhei em três locadoras, e aí uma específica assim foi muito importante porque, como toda locadora na época, assim, ou quase toda, os funcionários podem pegar filme e levar pra casa. Uma locadora que eu trabalhei mais tempo, era uma locadora muito boa, com um acervo muito bom, era considerado um dos melhores acervos de BH assim, e aí eu assistia realmente de tudo mesmo, mas eu lembro assim de diretores específicos que eu assistia, [Alfred] Hitchcock, eu fazia tipo assim, como se fosse, uma tentativa de assistir todos os filmes de diretores que tinham uma filmografia tipo muito extensa né? O Hitchcock sei lá, deve ter mais de 50 filmes né? O Woody Allen eu lembro que assistia bastante também. Outros também que me influenciou muito até pela questão de roteiro, de gostar muito de escrever e gostar muito de estudar roteiro é o Billy Wilder, e o [Ernst] Lubitsch. Então, esses diretores me influenciaram bastante assim. E Spike Lee eu já assistia muito e eu lembro de maratonas na televisão de madrugada que tinham os filmes do Spike Lee, eu assistia também. Então que eu lembro, assim, eu acho que [Abbas] Kiarostami nessa época, já um pouco, até por aquela coleção da Cult que tinha os filmes iranianos. O cinema iraniano também, mas bastante coisa assim, bastante coisa, sei lá, David Lynch na época me influenciava... não me influenciava, mas me despertava muita coisa.

SB: André, eu queria que a gente conversasse um pouco sobre, o lugar mesmo, sobre Contagem. Eu não sou daí, sou daqui do Ceará, também não sou morador de periferia. Então, queria que a gente conversasse um pouco sobre o lugar, porque eu acho que Contagem especificamente é muito importante, né? Não só no teu cinema, mas no cinema da Filmes de Plástico né? E também no de outras pessoas como o Affonso Uchoa que também, produzem, eu acho que pensar o território é também muito importante para pensar também o cinema de vocês. E aí eu queria que tu falasse um pouco assim, se tu se considera um realizador da periferia. Quando é que na verdade tu percebeu isso, notou, e como é que isso entra no teu cinema.

AN: Ontem mesmo, eu, o Gabriel e o Maurílio, a gente tava dando uma entrevista, e teve perguntas parecidas assim a respeito de periferia, assim, é... Eu não sei, eu acho que não seria bem um diretor da periferia. Seria o diretor que gosta mais de retratar a periferia como o lugar que eu nasci, morei quase a minha vida inteira.

SB: Porque Contagem é uma cidade, que na região metropolitana de Belo Horizonte. É uma cidade com prefeitura, como aqui tem Maracanaú, por exemplo, que tem prefeitura. Fica na região metropolitana, mas é um município do lado.

AN: É, o seguinte, BH foi projetada assim, mas passou muito do, digamos, perímetro do que foi projetada. E aí depois de BH, que já é uma cidade bem grande tem o entorno, que é considerado, Grande BH, região metropolitana, e são as cidades basicamente: Sabará, Betim, Contagem, Santa Luzia, Ribeirão das Neves. E aí tá tudo no entorno assim, tudo colada à BH. E aí que até o MC Papo lá *No Coração do Mundo*, tem aquela música do Texas. Então é meio que essa, esse entorno assim. Contagem é uma cidade bem grande, é uma cidade considerada uma cidade industrial, tem muita indústria, antes tinha mais, mas hoje tem muita indústria, e é considerada até uma cidade muito importante assim pra luta dos trabalhadores, primeiro de maio aqui é sempre um dia, né? Em Contagem, é sempre um dia muito comemorado, e que dá muita gente na comemoração. Um lugar específico que se chama Praça da CEMIG. Na Filmes de Plástico a importância de Contagem, não tem nem como falar, aí eu morei a vida quase toda no bairro Amazonas, e que é um bairro, de periferia, assim que hoje, digamos assim, é uma baixa periferia, que há, mais ou menos, trinta anos atrás, era um bairro, que tinha problemas com saneamento básico, tinha problema com questão de transporte público. Tinha um lugar na rua da casa dos meus pais tipo tinha muito lote vago. E hoje não, assim, é um lugar que minha

rua, por exemplo, a rua da casa dos meus pais não tem nenhum lote vago, sabe, tá tudo completo, são casas que tão mais estruturadas, assim, passaram geralmente, a grande maioria passaram por reformas. Fica perto de pontos comerciais assim, que tem basicamente tudo. Da casa dos meus pais até o ponto comercial mais próximo, fica numa avenida lá, Rua Tiradentes, que até muito dos filmes passam lá. Dez minutos de casa tem um centro que tem basicamente quase todos os bancos disponíveis, tem Lojas Americanas, tem Subway, sabe? Tem supermercados, restaurantes, então, isso mudou bastante assim, só que é diferente por exemplo, a região, no caso, da região da ressaca, que é onde que tem o bairro (Jardim) Laguna e o bairro Milanez, que é o bairro do Maurílio e do Gabriel, que se passa *No Coração do Mundo*, e que são diferentes também do bairro que o Affonso mora também, o Nacional, então em termos geográficos assim, muda bastante a geografia dos lugares, mas Contagem é uma cidade bem grande, assim, a prefeitura que tem muito trabalho, mas na parte da cultura por exemplo, não tem quase nada, assim, é um lugar onde o teatro é até, respeitado, assim, o cinema não tinha muita coisa até, desde de produção, quanto de realização também.

SB: Então se você pegar o *Temporada* e o *No Coração do Mundo* são Contagens diferentes. assim são formas também de ver a própria cidade a partir de experiências muito distintas de gêneros e códigos cinematográficos também. Acho que isso é muito importante você sair um pouco dessa ideia homogênea da periferia, como um lugar homogêneo de experiências assim, quase deterministas também de como é que o cinema deve ser. André, eu queria saber de ti, assim, quando é que tu percebeu que dava pra filmar o teu bairro. Na verdade, quando é que a paisagem do teu bairro volta pra ti como imagem cinematográfica.

AN: É eu acho que nos primeiros anos da Escola Livre de Cinema, a gente, eu, o Gabriel, o Maurílio conversávamos de que os filmes basicamente se passavam em BH, e no centro de BH. Basicamente também nos lugares que tinham, sei lá, eram pontos turísticos. Então, quando a gente começou a fazer os filmes acho que isso se deu de forma muito natural. Eu lembro o primeiro filme né? O *Filme de Sábado*, do Gabriel, que se passa na casa dos pais dele, e mostra a rua bem rapidamente assim, e isso para gente não foi uma coisa de se questionar o porquê que a gente estava filmando ali, mas foi uma coisa até de pensar porque não mesmo, porque não mesmo sem a pergunta acabou que as ideias que vinham, para gente, a maioria, vinham meio formatadas pra gente gravar nos lugares que a gente nasceu. Então, é isso, tipo assim, veio de uma forma natural, não da pra saber muito bem, acho que veio dessa, inquietação porque filmar tanto em BH e não em outros lugares. E veio também, de principalmente dos primeiros roteiros

assim, acho que todos os roteiros têm uma coisa muito pessoal e uma vontade de falar do lugar.

SB: E fazer os filmes modificaram o teu olhar sobre os lugares?

AN: É, eu acho que mudar, assim, uma relação de gostar mais ou não da cidade sabe, do meu bairro, acho que não é bem isso sabe? Eu não vejo também muitas mudanças assim, estruturalmente assim na política da cidade das coisas melhorarem culturalmente, por exemplo, ou em termo de transporte público, em termo de serviços assim, acho que não é por aí. Acho que vem muito de uma nostalgia assim, de relacionar o lugar que eu passei minha infância, a um passado recente, assim, que eu me emociono muito de saber que muita coisa rolou, só que é um negócio muito doido, assim, porque, eu me mudei agora, eu estou morando em BH.

SB: Ah tá em BH? Achei que tu tinha falado que estava morando perto do teu pai.

AN: Isso! Estava morando lá, ai agora mudei, tô morando perto da produtora agora, razoavelmente perto assim, mas até então, mês passado que eu estava lá, era uma coisa assim, de andar, de as vezes me distrair, assim, e esquecer que muita coisa foi feita lá, sabe? Só que às vezes parar para pensar assim, de andar, e falar, “nó” é mesmo, já fez *Fantasma* aqui, e ficar pensando, sabe, ter uma relação boa assim, e pra mim é mais engraçada do que qualquer outra coisa, assim, de ir na casa do meu pai hoje, e ver o quintal que aparece no *Ela Volta na Quinta*, que tá lá no cartaz do *Ela Volta na Quinta*, o quintal que o meu pai é abduzido no *Quintal*. E olhar assim, para mim eu só acho graça, sabe? Chega eu falo “nó”, que bizarro bicho, essas coisas tudo aconteceram aqui. E pessoas de sei lá, de outros países, conhecem aqui o negócio porque apareceu em uns filmes né, e tal, isso é muito doido.

SB: Total, e até fiquei pensando nisso. O que é que de fato que se altera da experiência, nos lugares, quando a gente filma o lugar que a habita, porque é isso filmar um outro lugar, que não é o lugar que eu moro, você altera tudo, mas no momento em que você tenta filmar a sua casa, o seu quintal, a sua rua, dentro de uma lógica também de ficção de como isso cria outras relações como diretor mesmo. De como você se coloca diante desses espaços assim, que eu acho que tem um pouco a ver com o que tu tá falando também.

AN: É, mas basicamente, eu me sinto é meio maravilhado, de pensar nas coisas que já rolaram, sabe? Dependendo do impacto assim, fora disso, mas de pensar que rolou essas coisas, de que

eu estava lá, vendo, então pra mim, eu acho mais engraçado assim, acho curioso do que outra coisa.

SB: E André, tu acha que os espaços tem de fato muita importância, na hora que tu vai pensar um filme. O filme já vem junto do espaço, dos lugares?

AN: Eu acho que sim, só que, eu acho que era o mais importante principalmente quando eu escrevia o roteiro, já pensando no espaço, que era basicamente ou da casa da minha família, ou dos espaços do entorno assim, das ruas. Então pra mim, fazia todo sentido, mesmo sem explicar o porquê, assim, a razão, fazia todo o sentido eu filmar a cena da dança, do *Ela Volta Na Quinta*, na sala, e daquela forma, eu não conseguia explicar o porquê, mas para mim fazia todo sentido. E isso veio junto com a ideia, sacou? Então não pensei, numa ideia deles dançando e depois pensei no lugar, para mim fazia todo sentido encaixava tudo ali, mesmo que alguém falasse, não, aqui não tem recuo, sabe? Pra mim falava: “tem que ser aqui e é isso”. Acho que faz sentido nessa forma, agora, os espaços por exemplo, do *Temporada*, é..., talvez fez sentido para mim de uma forma diferente talvez, assim, alguns espaços, porque, alguns eu não fazia ideia de onde que seriam feitos. Então por exemplo, o que eu geralmente falo, é da casa da Juliana. Onde ela passou a morar, no barracão, onde eu imaginava muito, uma geografia de uma casa, assim, de um mote, que se aproximava muito de coisas que eu vi quando era pequeno, assim, que é um lote, e que geralmente é uma casa do proprietário em frente, virada pra rua, porque geralmente isso é mais valorizado né, e aí, geralmente quando as pessoas compravam o lote e faziam isso, e colocavam a casa de frente pra rua, e aí com o passar do tempo, com as crises financeiras do país assim, e tal, elas geralmente tinham uma ideia de fazer nos fundos da casa de fazer um barracão pra alugar esse barraco e ganhar uma grana com isso, entendeu, então a ideia, é, essa ideia, e pra mim tinha tudo a ver com o lugar que a Juliana ia morar. E isso tinha até a ver também com até a vizinha dela que aparece com a neta naquela cena que a Juliana parece que tá sonhando e tal, e isso tem a ver com uma cena específica. Mas tem a ver com a situação financeira da Juliana que conseguiria pagar naquele momento só aquilo e geralmente muita gente com pouco dinheiro aluga um barracão, depois aluga outro lugar as vezes melhor, as vezes pior, mas é isso sabe, eu acho que tem a ver com isso

SB: E a decupagem, André? Conhece os espaços te influenciava nos posicionamentos de câmera?

AN: Bem, sobre decupagem, eu acho que, é bem diferente nos filmes assim, eu acho que eu vou, porque assim *Fantasma*, eu já tinha pensando antes um lugar e a decupagem foi ali, basicamente pensando aquele lugar mais por causa da luz do posto. No *Pouco Mais De Um Mês*, como eu pensei na casa da Élide, eu decupei tudo pensando já naquele lugar. Acho que falando melhor assim dos nomes, é, tem uma diferença assim no tipo de decupagem no processo, que no *Ela Volta Na Quinta* eu decupei ele sozinho. O Gabriel chegava, de Belo Horizonte para filmar e ai eu geralmente decupava horas antes da gente filmar e ai quando ele chegava, eu mostrava. Às vezes ele concordava, as vezes não. A gente fazia alterações. Eu lembro que tem essa coisa muito especifica que eu morava lá né, além de ser a casa dos meus pais no momento eu estava morando lá. Então, tinha uma coisa até meio engraçada de às vezes acordar, tomar café com meus pais e falar assim: “vamos ensaiar agora”, e ai ensaiava a cena de cozinha foi bem isso, tem até no making off que a gente fez, a gente ensaiava, eu decupava lá, e pra mim, é, acho que até por essa questão financeira assim do *Ela Volta Na Quinta* por ser um projeto de curta, acho que ficou muita essa preocupação também. Eu não sei o que veio meio junto, assim, se veio meio junto, essa vontade de falar a maioria das coisas com plano único e haver essa questão financeira da gente não ter muito tempo hábil para filmar, três, quatro planos por cena.

SB: É, quase não tem contra plano, no filme

AN: É, quase não tem, é muito, e o Gabriel falou um negócio interessante assim depois que o filme ficou pronto, é que geralmente tem um plano contra plano, geralmente em cenas que eu estou na cena junto com outro personagem. Na cena minha e do Nato no quarto, né? Ele fala, e ai tem essa coisa de mostrar, e ai o Gabriel vê isso como se fosse uma tentativa de documentar em si, sabe? Não uma tentativa de documentar, mas se aproxima de uma certa entrevista assim né, e como se a cena e se tivesse ali tentando buscar alguma coisa das pessoas e tanto nessa cena, e também na cena que eu estou com a mãe no quarto, que ela tá doente, mas então o *Ela Volta na Quinta* foi muito isso esse processo de decupagem, assim, mas no *Temporada* a intenção era fazer isso também. Só que semanas antes da gente começar, uma visita de locações, com locações que já estavam aprovadas, ai a Wilssa, que é a diretora de fotografia, ela veio pra cá. Ela veio de São Paulo pra cá, e ai a gente começou a olhar as locações que já estavam prontas juntos assim, e ai foi um processo que quando eu vejo a gente já estava decupando, sacou? Meio sem saber, assim, a gente já estava decupando, e ai foi um processo realmente diferente para mim assim, ter um olhar de uma diretora de fotografia, pensando esses espaços, então teve coisa

que eu lembro assim que eu achava que estava indo muito rápido essa coisa de decupagem, que eu queria pensar melhor, e aí a gente voltou, mas basicamente a gente foi nas locações e foi muito importante mesmo, muito importante, a gente já ter várias locações fechadas pra fazer decupagem.

SB: Eu também, como diretor, sinto às vezes a necessidade de visualizar, de experimentar também o lugar, para ver de fato, porque você vai transformar aquilo num palco né? Na verdade, aquele lugar vai virar um palco. Eu queria saber algumas questões sobre espaço do *Fantasma*, mas eu queria entender que lugar é aquele, é o teto da tua casa? é um posto que é perto da tua casa? Como é que tu se relaciona com aquela paisagem que dos *Fantasma*?

AN: É uma junção das ruas ali, a rua que a Camila sai de carro, aquela ali é a rua da minha casa, eu moro. Eu morava naquela rua, a casa dos meus pais é naquela rua, e é no meio do quarteirão, então, eu saía de casa todo dia assim pra pegar ônibus, aí eu tinha que ir praquele lugar um pouquinho mais pra frente pra pegar ônibus assim. Então basicamente eu passava ali, basicamente eu passava todo dia, o posto de gasolina, foi um posto que não tinha sempre, né. Eu acho que na época que teve o filme, vai ver que tinham uns 5 anos que estava funcionando esse posto. Então pra mim, era uma coisa ali que eu passava todo dia, de noite tinha esse negócio das luzes todas ligadas mesmo, e era, interessante para mim, do ponto de vista de iluminação assim, era um lugar diferente dentro do bairro, porque a questão de muito carro, a iluminação mais forte. E aí subindo a rua, aquela rua que a Camila passa, que ela vira à direita, subindo a rua, aí tem um morrão assim, um morro bem grande e no início do morro tem a casa, que é da cabelereira da minha mãe, que fazia o cabelo da minha mãe. E a casa dela era enorme, e chegava até o meio da outra rua, da avenida que passa, e aí tinha um cantinho assim, é tipo um quintal bem pequeno assim, estreito, e que, aí quando eu pensei, tive a ideia de fazer, eu nunca tinha ido nesse quintalzinho, mas eu sabia que tinha porque dava pra ver da rua, na hora que passa você vê. E aí foi o primeiro lugar que eu pensei, principalmente, pela coisa da luz do posto de gasolina, porque a gente não precisava usar luz natural, a gente foi nesse espaço no dia, não, eu fui no dia anterior. Eu fui lá pedir pra cabelereira da minha mãe, aí ela deixou, aí eu fui no dia anterior, e vi o espaço, só que acabou que tipo assim ninguém mais viu, assim, aí quando cheguei com a equipe, a gente viu e colocou a câmera e resolveu que era ali mesmo, mas não tinha outra alternativa também, de pensar a forma de ver o posto, porque as outras casas eu não conhecia as pessoas, eu só conhecia a cabelereira da minha mãe.

SB: Aí ficou aquela, virou a casa do enquadramento.

AN: É, a casa do enquadramento. O espaço como era estreito né, foi engraçado porque, todo mundo da equipe, que acho que a equipe tem umas sete pessoas, todo mundo ficou bem espremido assim, e tinha o Gabriel e o Maurílio atuando e um cachorro que fica andando assim, sabe, que realmente tinha o cachorro da vizinha mesmo, da cabelereira, que ficava andando. Então era um lugar bem precário assim, que hoje nem existe mais esse quintal, eles fizeram uma casa em cima.

SB: E aí é uma coisa que eu ia até perguntar, que é, se o Maurílio, eu sempre fiquei na dúvida, se eles realmente, o Maurílio e o Gabito, estavam no telhado, na hora, se é uma coisa que o som direto tá sendo gravado naquele momento, que eles interagem com a câmera

AN: É assim, é uma coisa que eu queria desde de o início, assim, eu não queria que nada soasse artificial assim, então a ideia era realmente gravar com o som direto mesmo assim, e todos os áudios, a gente fez seis *takes*. E todos os áudios foram feitos com som direto mesmo, o *take* que a gente usou, a gente tirou um pouquinho da fala, assim que, era uma fala que o Maurílio falava e que não tinha muito a ver com o contexto da história. Mas foi isso assim, do som direto, eu lembro de até pensar assim coisas, do som direto. Elementos de som mesmo, eu peguei uma cadeira de bar, bem barulhenta, de um bar lá perto de casa, pra quando o Maurílio arrastasse, quando ele tivesse arrastando fizesse muito barulho, e a gente tivesse a ideia que ele tava arrastando.

SB: É interessante pensar isso, eu estava até revendo o filme, eu nunca tinha percebido, mas tem uma hora que aparece uma mão, não sei se tu já viu assim.

AN: Sim, é, é a mão do Gabriel.

SB: Ela aparece muito rápido né assim.

AN: É. Na verdade eu nem sei se é a mão do Gabriel ou a minha mão né? É que foi assim: como foi num cantinho, o Gabriel estava dum lado, o Maurílio estava do outro, a câmera no meio, e eu atrás da câmera no meio também, com o microfone, fazendo assim [Movimento com a mão de um lado para o outro] quando falava eu apontava pra um, pra outro, e eu lembro dessa coisa da mão assim, ou foi o Gabriel ou foi eu, assim. eu não lembro direitinho.

SB: Quando eu vi a mão foi quando eu pensei: então realmente existe uma presença corporal, ali, naquele fora de quadro, independente se é de quem é a mão, não são só vozes, de fato, tem um público mesmo, tem corpos presentes ali. Acho que isso é muito interessante, como tu falando, tira essa artificialidade, e acho que constrói mais esse tempo presente do filme também, essas construções de presença, de tempos, que é como tu estava falando assim, que não é ‘ah vamos fazer na pós’.

AN: Sim. Esse negócio da mão, mesmo quem não percebe, mas pelo menos da uma estranheza que possibilita a pessoa entender mais pra frente esse negócio do zoom da câmera, ainda uma certa estranheza assim

SB: Tu poderia falar um pouco sobre essa escolha de revelar esse aparato cinematográfico, de revelar que existe uma câmera filmando?

AN: A ideia toda do *Fantasma*, até as ideias todas dos curtas vieram muito de uma vez, sabe? Vieram, tipo assim, eu não tive a ideia do *Fantasma*, e depois eu somei com outro e com outra, veio tudo de uma vez assim quando eu escrevi no roteiro, é, tudo ali de essencial que tá no filme, digamos assim, veio da ideia inicial mesmo assim, de vem tudo de uma vez. Então eu não cheguei a pensar assim nessa questão como foi, o qual era importante mostrar a câmera ou não, é uma coisa que pra mim já estava na ideia e eu fui no fluxo.

SB: E tu acha que o *Fantasma* é um filme também sobre fazer cinema assim? O que é que tu acha?

AN: Ah, eu acho, eu acho muito legal assim, a gente ter muito retorno de muito professor e muito aluno de cinema, que fala muito dessa coisa assim de pensar que é possível fazer assim. É meio perigoso pensar isso assim porque, sei lá, acho que teve uma época, acho que você lembra disso assim, de filmes muito baratos assim, uma época que estava quase indo com o pensamento que não precisava de dinheiro pra fazer, só que, acho que *Fantasma* tem isso que as pessoas falam que dependendo da ideia realmente dá para fazer. Isso eu vejo e realmente fico muito feliz. Vai numa oficina, um coletivo, dependendo da ideia saem filmes mesmo, com criatividade e falam alguma coisa ali. Então acho muito importante, isso, eu vejo o *Fantasma* como algo que tem isso assim, essa vontade de fazer, sabe, essa gana, essa vontade de comunicar

assim, e acabar fazendo mesmo sem dinheiro, sacou? Eu acho que o *Fantasma* mesmo sem ter um discurso assim, por trás disso, da gente falando isso, acho que fica muito claro, né, pra quem assiste, mesmo não sabendo nada da Filmes De Plástico.

SB: E acho também outra coisa que o filme ele tem, assim, de que a gente se aproxima muito com o trabalho, o resto dos outros trabalhos também, é uma ligação muito forte com a ideia de memória. Que ele em algum lugar, vira também uma memória. É alguém que não tá querendo esquecer. E eu não sei se tu já pensou sobre isso, assim, de como, já que tu falou dessa ideia dos tempos passados, de como é que é essa relação entre a memória, o espaço, a paisagem, elas se conectam nesse filme.

AN: É, você deve lembrar da época que eu falei que tinha muito a ver com questões pessoais, assim, de uma menina que a gente namorou pouco tempo e eu fiquei muito tempo gostando dela, e fiquei sempre achando que eu ia ver ela na rua. Isso para mim era o principal do filme. Só que eu vejo que o principal do filme, e acho que muita gente se identifica, eu acho que é essa coisa de não esquecer mesmo. Então, eu acho que é o que liga o filme às pessoas, essa coisa de ter alguém, que todo mundo fala, que todo mundo tem uma Camila. E isso, eu acho que, pra mim é simples assim, no sentido de não foi, foi coisa que talvez, depois do filme, eu pensei o que significa, no negócio de memória. Mas realmente não foi nada pensado nessa questão teórica, assim, sabe, talvez tenha a coisa da teoria, na cabeça que na época eu já fazia história. Mas pra mim tem muito essa coisa da memória, que pra mim, independente do curso de história, pra mim, sempre foi o motivador, assim, sabe, sempre foi, é que eu sou muito nostálgico, como eu falei.

SB: E é engraçado de se pensar assim que o *Domingo* parece um filme que se constrói de fato a partir de uma memória, de uma relação, quase uma relação inconsciente de construção, e de costura das nossas memórias assim. E aí eu queria, já falando do *Domingo*, pensando que ele é um filme de montagem. Eu queria saber um pouco sobre o material, da onde é que veio aquelas imagens, aqueles sons, como é que tu coletou, colecionou essas imagens.

AN: É, na época eu estava no Facebook, e eu, quando eu tive a ideia, eu comecei a entrar a meio que entrar em perfil de amigos meus, amigos, amigas. E aí eu comecei a experimentar com as imagens que eu via, no arquivo de fotos, e comecei a experimentar dentro disso, então basicamente a grande maioria ali, ou são de amigos, amigas, assim, ou de amigos de amigos,

amigos de amigos assim. Então basicamente peguei ali, e aí essa coisa do som, que é a parte digamos mais experimental assim, foi muito divertido, assim, porque, é isso, eu ficava entrando no Youtube, baixando, colocava sons de praia, pessoas na praia, aí eu baixava o som, e ia experimentando a montagem de fotos, com essa montagem. E aí, foi a parte mais divertida, mas basicamente eu peguei as fotos de amigos meus, amigos e amigas e os sons do Youtube.

SB: É, eu fiquei pensando muito também nisso assim, de como o filme tem uma, que chama *Domingo*, que é um recorte temporal. Porque o domingo, a ideia do domingo, traz a ideia da família, de reunião, de descanso e tudo, e de algum modo o filme ele cria um domingo, ou domingos possíveis. E aí dentro disso eu gosto muito daquela parte que vai para o estádio, para o jogo do cruzeiro, que as imagens são muito pixeladas, e aí vira uma experiência quase abstrata também o filme.

AN: Sim! Eu gosto muito disso, de pensar mesmo, acho que tanto essa parte, quanto a parte do finalão, o finalão mesmo, que mostra as fotos de lua, e pensar nesses registros que tinha nessa época, que hoje talvez tem, mas talvez não seja tão precário assim, igual àquela época, as câmeras são melhores, mas uma foto de lua hoje, continua sendo uma foto daquela, daquela bolinha lá no fundo, aquela bolinha branca lá no fundo com o céu preto. Então era muito de aproveitar assim, sabe, tipo, como as pessoas registram né, isso aí tá no filme também, de como as pessoas registram esses momentos assim, mesmo de forma precária, e aí aproveitar até a qualidade ruim das fotos, com a qualidade ruim do som também.

SB: E aí acho que até pra gente, só pra gente ir chegando no final da conversa assim, eu gosto muito de uma parte do filme que a gente tem umas imagens de umas avenidas e no fundo tem uma pessoa falando sobre as avenidas da Hungria. E aquelas imagens não correspondem necessariamente àquela fala, mas parece que o que a gente está vendo é alguma coisa que está entre essas duas coisas. Entre o som, ou o que é narrado e entre aquilo que a gente vê. E aí eu queria que tu falasse um pouco sobre como é que foi essa costura e esse jogo, de aproximação dessas imagens e desses sons porque o filme ele tem uma estrutura também. Ele parece, quase um arco assim, dessas imagens. A gente sai, começa numa casa, começa nessa meio que num quintal de um sítio, alguma coisa assim, e termina nessas luas, então amanhece e anoitece também dentro do filme.

AN: É, a ideia era colocar sons bem aproximados assim, de tipo assim, uma casa, aí mostrar

som de casa, uma estrada, mostrar som de estrada. Só que como a ideia inicial era mostrar vários tipos de domingo e começar a embolar isso, essa parte que ele fala dessa estrada da Hungria, é como se fosse isso também, o som pode tá num dia, num domingo e a imagem também pode tá em outro domingo, então foi, a ideia aí era isso, o que basicamente é só essa parte que tem isso, porque as outras partes são bem condizentes, com o que realmente tá acontecendo.

SB: Aquelas ruas são de onde? Aquelas ruas, tu sabe de onde elas são?

AN: Ah não, não sei. Na verdade, tem umas imagens, eu falei que era fotos de amigos, com certeza são, mas muitas fotos do *google imagens* também, principalmente dos cinemas, das ruas também. Então tem umas coisas que eu localizo assim, igual aquelas fotos que parecem ser dos anos 70, dos ônibus, é muito perto da rodoviária daqui, sabe, só que algumas eu não faço ideia também.

SB: André, queria só que tu, se pudesse falar um pouco, ainda pensando nessa questão da paisagem, do espaço, se o *Domingo*, tu acha que ele tem uma relação mais com o tempo, ou tu acha que ele também tem uma certa relação com o espaço, ou com uma certa abstração desse espaço. O que é que tu acha?

AN: Eu acho que a concepção veio mais da questão do tempo mesmo sabe? Eu acho que a coisa das imagens, das paisagens, veio muito como uma forma de falar do tempo, sabe? O que mais me chama atenção no *Domingo*, assim, o que mais me motiva, me motivou a fazer assim, foi essa coisa de falar do tempo mesmo sem saber como, mas, é o que ficou do filme. De imaginar que tá tudo junto assim, sabe? O tempo é uma coisa muito distante talvez, não distante, mas, talvez diferente do que a gente pensa, assim, acho que, um dia em 1930 deve está acontecendo agora, também, de alguma forma, mesmo que seja em sonho, mesmo que seja em lembrança, mesmo que, acho que as coisas não passam, as coisas continuam acontecendo talvez, é uma viagem aqui né?

**APÊNDICE B – CONVERSA COM ANDRÉ NOVAIS OLIVEIRA (20 DE
FEVEREIRO DE 2021A)**

Samuel Brasileiro: Eu queria só retomar contigo algumas questões. Talvez eu retome algumas dessas questões que a gente falou antes, mas especificamente eu queria conversar contigo sobre a casa. A casa onde você está agora, que é a casa onde você filmou também o *Ela Volta na Quinta* e o *Quintal*, que são os dois filmes que eu estou me concentrando nesse segundo capítulo da dissertação e eu queria, para gente começar, que você falasse um pouco sobre a história dessa casa. Quando é que seus pais se mudaram? Porque no *Ela Volta na Quinta* tem fotos, no começo tem fotos da casa da infância de vocês. Tem foto também de um apartamento, mas tem fotos, também, da casa. E eu queria que você falasse um pouco sobre o que você sabe dos seus pais quando chegaram aí e de quando vocês, também. Se sempre foi a casa que você morou desde a infância. Queria que você falasse um pouco para mim sobre a história da casa, queria só conhecer um pouco.

André Novais: Meus pais, antes daqui eles moraram em São Paulo. Eles moravam em um bairro perto de BH, que chamava Lindéia. Depois eles mudaram para Brasília e depois foram pra São Paulo. Minha mãe trabalhava na Minas Brasil, uma seguradora. E meus pais vieram para BH, de novo morando no Lindéia. Eles moraram numa casa bem simples, que eles falavam bastante. Era uma casa que era um galinheiro e depois virou uma casa. Era tipo uma kitnet e eles mudaram para cá, com o bairro bem em construção mesmo, bem no começo do bairro. E, se não me engano, foi em 83, foi um ano antes de eu nascer, porque eu nasci em 84. Tem até a foto do *Ela Volta na Quinta* da minha mãe aqui no quintal grávida.

SB: Ela está grávida de ti naquela imagem? É você que está naquela imagem?

AN: É, de mim. Porque o meu irmão nasceu em São Paulo. Então quando ele veio para cá ele já estava com seis anos. Em 84, ele estava com seis anos, quer dizer, seis anos mais velho que eu. Essa casa aqui, por incrível que pareça, é tipo um condomínio de duas casas. Tem uma casa idêntica em frente e essa aqui no fundo. Se não me engano, é uma casa pré-fabricada, não é tijolo normal.

SB: Entendi. É uma casa meio pré-moldada?

AN: Isso, exatamente. E é bem simples mesmo. São dois quartos, sala, cozinha, banheiro e

depois que tiveram essa ideia de construir o quarto do meu irmão em cima da garagem. Mas eu tive essa coisa de ter mudado para morar com a Élide, mas na verdade eu morei aqui a minha vida toda. Foi só esse rolê de mudar para a casa da Élide, depois morar dois anos sozinho e depois voltar para cá.

SB: Uma coisa que eu também fiquei pensando muito foi sobre as reformas que a casa passou. Se a questão do quintal, por exemplo, se esse quintal sempre esteve aí ou se era algum outro tipo de terreno que tinha junto. Essa estrutura da casa já permeia a tua infância, toda a tua construção como realizador também, essa arquitetura da casa, que eu digo.

AN: A casa em si mesmo não mudou em nada. Só mudou em volta, de construir, de aumentar o muro. No caso da garagem, quando minha mãe e meu pai mudaram para cá não tinha garagem, só tinha a entrada mesmo para o carro. Mas depois fizeram a cobertura e depois da cobertura fizeram o quarto em cima. Mas o quintal do lado, o que aparece do quintal, esse não mudou em nada, só a casinha do cachorro, que não existia, passou a existir. Foram pequenas reformas, mas a estrutura da casa é a mesma desde sempre.

SB: Você falou que o quarto do Renato [Novais], que é em cima, vem depois. Mas ele vem mais ou menos na época que vocês estão filmando o *Ela Volta na Quinta* ou foi bem antes? Porque tem uma escada, uma escada improvisada, vamos dizer assim. Uma escada de madeira, que até você sobe, tem uma hora que você sobe para ir para lá. E essa é uma das cenas que eu gosto, que inclusive eu analiso, que você sai da cozinha, sobe e a gente descobre que a casa tem uma parte de cima. Quando foi? Foi na época do filme ou foi antes, esse quarto do Renato?

AN: Eu acho que o quarto do Nato foi mais ou menos quando ele tinha uns dezessete, dezoito anos. Hoje ele está com quarenta e cinco.

SB: Então foi bem antes.

AN: Sim, foi bem antes. O quarto surgiu porque, esse quarto que eu estou aqui, que é o quarto que era meu e do meu irmão, estava muito pequeno para nós dois. Ele adolescente e eu pré-adolescente e fizeram o quarto para ele ficar. E é um quarto junto com um banheiro, tipo uma suíte. E tem uma varandinha também.

SB: E já puxando essa questão dos quartos, eu fiquei pensando, revendo os filmes e analisando, eu fiquei percebendo que na verdade só o teu quarto que não aparece nos filmes. Eu fiquei

pensando muito sobre isso. Na época você estava morando em outro lugar, imagino que já tinha se mudado, estava no quarto da Élide, que era em BH, no caso?

AN: Sim, é em BH.

SB: Que é em BH. E eu fiquei pensando muito sobre isso, sobre não ter o teu quarto no *Ela Volta na Quinta*. Aparecem todos os cômodos da casa, praticamente. Aparece o quarto do Renato, a cozinha, a sala, o quarto dos teus pais, aparece a lavanderia. Eu falei: “mas não aparece o quarto do André”.

AN: É, exatamente.

SB: Eu fiquei até pensando um pouco sobre isso. Se tinha sido consciente ou não, mas claro, se você lembrar.

AN: Eu não sei exatamente dizer por quê. Mas tanto o quarto, quanto o banheiro nunca apareceram. Tem uma coisa que é engraçada que o quarto apareceu no *Temporada*. Porque quando a Juliana vai para Itaúna, ela vai para casa do pai e depois vai para casa do marido dela.

SB: Que ela procura umas coisas? Vai vasculhar?

AN: Isso. Um dos quartos que ela chega e está a luz apagada é esse quarto aqui.

SB: Olha que massa, eu não sabia. Achei que tinha sido tudo lá.

AN: Mas em termos de narrativa, dentro da narrativa do *Ela Volta na Quinta*, realmente não aparece. Aqui, na época do *Ela Volta na Quinta*, era meio um depósito, de coisas. Tinha a cama, porque às vezes eu vinha aqui dormir, mas realmente não aparece. E outro espaço que aparece, naquela cena do *Temporada*, quando o Russão e o HÉLIO estão conversando com a Juliana sobre esse negócio do escorpião é na parte de cima da casa, do lado do quarto do meu irmão.

Sb: Porque tem uma casa do lado, que teu pai fala com uma vizinha no *Ela Volta na Quinta*, é ali? Naquela parte?

AN: É isso. Exatamente.

SB: Que interessante. Onde teu pai está é o contra plano do quintal?

AN: É. Isso, exatamente.

SB: Eu não sabia. Isso é interessante porque o *Temporada* talvez seja o filme que você brinque mais com geografia no bairro. Ficcionalizando mais as relações de território, como você está falando das casas. Não, obrigatoriamente, as casas são as casas ou não necessariamente a rua precisa ser a rua do bairro. Mas, voltando ao *Ela Volta na Quinta*, as coisas dos escorpiões, tem muito mesmo?

AN: Tinha muito. Quando eu era criança foi um problema aqui da rua, aqui da região, sabe? De vir esses programas tipo o Aqui Agora.

SB: Caramba. Era mesmo?

AN: É. Tem uma entrevista clássica da vizinha, que ela estava desesperada. Ela foi entrevistada e falou assim: “muito perigoso aqui, teve um dia que um menino mordeu um escorpião”. Ela falou errado (rindo).

SB: Muito bom.

AN: Essa é clássica aqui.

SB: Sobre a história da casa, foi legal já saber que foi nos anos 80 que se mudaram. Acho também que essa ideia de que você passou a vida toda aí, é uma coisa que eu acho muito forte. Até porque o filme, ele atravessa a vida. Está atravessando a tua vida, os filmes e tudo. Eu queria que você falasse um pouco, que é uma coisa que eu também quero pensar muito, sobre essa casa como sendo esse lugar também de ocupação das memórias. Eu fiquei pensando um pouco sobre essas memórias que você tem com teus pais para gerarem os filmes. Porque eu acho que também vem muito dessa observação do cotidiano deles. Do que é que eles faziam na época e, também, sobre a tua relação com o cinema. Como é que a casa, em algum lugar, te ajudou a entender um pouco os filmes. Onde é que você via os filmes? Era na sala, no quarto? Porque tanto no *Ela Volta na Quinta* quanto no *Quintal* tem essa relação com a televisão muito forte. O *Quintal* obviamente, porque tem a questão do filme pornográfico.. Não só o filme pornográfico, mas aquelas questões de ciência, programa de ciência também que aparece. E no *Ela Volta na Quinta* tem muito forte a questão da televisão meio banal, meio que passando coisas antigas. Eu fiquei pensando um pouco sobre como é que a casa opera um pouco essas tuas memórias cinematográficas, digamos assim.

AN: Eu lembro muito de dividir a televisão com o meu irmão. Era muito difícil. Eu era pequeno, querendo assistir desenho na hora do almoço, um pouquinho antes, e meu irmão querendo assistir programa de futebol. Isso era uma briga constante. E eu lembro, também, muito de alugar filme e como só tinha uma televisão, ter essa coisa de disputar o espaço com todo mundo da casa, de ter um horário certo para assistir os filmes. Essa coisa de assistir filme de madrugada, eu lembro muito de assistir filme no Corujão. Eu tenho isso muito na memória. E depois a TV veio para o quarto e eu lembro muito de assistir e gravar muito clipe da MTV e de alugar muito VHS. Quando a TV veio para o quarto, que o meu irmão tinha uma outra TV em cima também, foi muito bom porque eu tinha mais liberdade para assistir os filmes na hora que eu quisesse. E eu lembro também da época que eu comecei a trabalhar nas locadoras.

SB: Eu lembro até em alguma entrevista, não sei se eu estou lembrando errado, que teu irmão teve uma importância em apresentar filmografias. O Renato já era uma pessoa que já estava conectada.

AN: Sim, demais. Eu e meu irmão, até a adolescência, era uma situação meio engraçada, porque a gente brigava muito. Como todos os irmãos nessa época de adolescência, a gente era criança. Mas uma coisa que começou a unir mais a gente era muito a música e, também, teve uma época que eu tocava em banda. Meu irmão era empresário da banda. Eu tocava bateria, toquei bateria três anos na banda e depois disso, com uns dezoito anos, eu comecei a frequentar os festivais de cinema. E nas primeiras vezes que eu fui em festival foi com o meu irmão também.

SB: De ir aos festivais aí em BH? Os que rolavam em BH?

AN: É. Principalmente FestCurtas, em BH e o Indie. A gente ia muito.

SB: Para gente ir entrando nos filmes, queria que você falasse um pouco sobre isso, você já comentou comigo e já falou em outras entrevistas, mas eu queria te escutar, que é sobre quando você percebe que dá para fazer o filme na tua casa? Que eu acho que, não é que é exatamente uma novidade no cinema contemporâneo, mas eu acho que quando a gente entende que isso é possível, e eu falo por mim, para mim é muito revelador.

André: Por volta de 2009, 2010, principalmente em Tiradentes, que era o festival que a gente frequentava mais, essa coisa dessa certa liberdade que a gente via nos filmes daqueles anos. Eu até comentei do *Flash Happy Society*, do Guto [Parente], como um filme assim, que mostra a

liberdade que o cinema pode ter, em termos de cinema brasileiro. Então, eu acho que esse caminho de buscar fazer um filme com a família veio de uma forma natural e vem muito dessas influências desses filmes também.

SB: De ver o que estava sendo produzido.

AN: E tentar dialogar com esse momento histórico do cinema contemporâneo daquela época. Então, isso foi algo e olhando até para o próprio Filmes de Plástico, pegar o *Filme de Sábado*, por exemplo, que tem o Maurílio.

SB: É o Filme de Sábado que é todo na casa também?

AN: Além de ser dentro da casa do Gabito, é um filme que tinha o Maurílio atuando. O *Filme de Sábado* influenciou muito o *Fantasma* por serem amigos atuando também, o Gabito e o Maurílio.

SB: O *Estado de Sítio* também? Que é outra coisa, mas tem isso também.

AN: Sim, total. O *Estado de Sítio*, de 2011, também. Então dentro dessa onda. Então essa coisa de colocar família foi algo natural.

SB: Sim, estava vindo já dentro das experiências que você estava vendo e estava percebendo.

AB: Sim, eu lembro do Léo Amaral fazer um filme com a avó dele.

SB: Aquele da hidrogenástica?

AN: Isso. Exatamente. Então, isso tudo foi introjetado na cabeça como algo e veio essa coisa do *Ela Volta na Quinta* e é legal falar isso agora, nesse momento, nesse mês, porque antes do *Ela Volta na Quinta*, tem um material que eu filmei com os meus pais e o com o meu irmão que eu queria transformar em curta e que ia chamar *Rua Ataléia*. E foi feito em 2010.

SB: Foi então depois do *Fantasma*? Junto do *Fantasma*?

AN: 2010 não, é 2011. Estou fazendo dez anos agora. Eu montei agora e vou passar em um festival que vão homenagear a minha mãe. Vai ser em abril. Não vão passar todos [os filmes], mas o *Quintal* vai passar, vai passar um que chama *Alzheimer*, que foi o primeiro filme que ela

fez, que é um curta de um minuto. E vai passar esse também que chama *Rua Ataléia*.

SB: Você que dirigiu esse *Alzheimer* também ou não? Quem foi que fez o *Alzheimer*?

AN: Fui eu, o Gabito e o Maurílio. Mas nesse *Rua Ataléia* foi a primeira experiência, é uma noite no bairro que acabou a luz. É um filme de observação sobre o cotidiano das pessoas onde acabou a luz.

SB: Que massa. Legal.

AN: Mas esse filme, mesmo não sendo montado naquela época, eu tentei montar, mas não consegui. Foi muito importante para o *Ela Volta na Quinta*, sabe? Para sacar como meus pais e meu irmão se comportavam diante da câmera.

SB: Sim. Já com essa experiência. Porque se pensar, o *Fantasma*, que foi com o Gabito e com o Maurílio, eles nem aparecem, é só a voz.

AN: É sim.

SB: Então, tem um outro dispositivo. Quando você vai para frente da câmera, com outras pessoas, já é uma outra relação que você tem que estabelecer, até de direção.

AN: É, exatamente. E mesmo com o corte da luz, é uma relação com o espaço também.

SB: Sim, até porque você não vê o espaço sem luz. Você tem que ir tateando o espaço. Tem que se aproximar mais também.

AN: Sim. E tem até cenas desse *Rua Ataléia* que foram para o *Ela Volta na Quinta*. A cena do meu pai acendendo o fósforo no quatinho. Então foi uma base legal para entender o que eu queria fazer no *Ela Volta na Quinta*.

Samuel: Sim, isso é muito legal. Porque tem três anos de diferença, mais ou menos, dois, três anos para você filmar depois o *Ela Volta na Quinta*? Porque parece, às vezes, quando a gente filma essas coisas que elas são urgentes. Tenho uma ideia, tenho que filmar. Mas isso vem com a gente já há um tempo. E aí eu queria até aproveitar para você falar um pouco sobre o teu processo de escrita no *Ela Volta na Quinta* e de filmagem, que eu sei que teve uso de improvisos. Tinham os ensaios, que eram de manhã, que você fazia antes da cena. Eu queria que você falasse

do *Ela Volta na Quinta* e depois a gente fala do *Quintal* porque eu queria que depois a gente falasse sobre a diferença dos dois, o que tem de diferença de processo. Eu queria que você começasse pelo *Ela Volta na Quinta*.

AN: O processo de escrita do *Ela Volta na Quinta* começou com essa coisa de mandar o filme para o edital do Filme Minas. Eu mandei um curta, que eu acho que o *Rua Ataléia* contribuiu bastante para eu entender o que eu queria filmar, era um curta que era mais focado, mais direcionado na relação do meu pai e da minha mãe. Já tinham alguns diálogos e com a seleção no edital e com o tempo passando, porque foi um dos últimos filmes do edital a serem filmados, acabou que eu mudei muita coisa. Muito além da questão de mudar de um curta para longa. Eu acho que foi muito por influência do momento do cinema brasileiro que muita gente estava fazendo isso. Eu lembro no outro filme do Guto, também.

SB: O *Doce Amianto*?

AN: É, O *Doce Amianto*. Na questão da filmagem, teve essa coisa do improviso, principalmente de ter parte dos diálogos escritos, mas às vezes não ter o meio e nem o fim. Ou às vezes ter só o meio e não saber muito bem como começar e nem terminar. Ou às vezes não tinha diálogo escrito nenhum, como a cena da minha mãe na cama, por exemplo.

SB: Aquela que ela conversa contigo?

AN: É sim, conversa no meu quarto.

SB: A com o Renato, é uma cena que, essa é só curiosidade mesmo, é escrita ou é mais como uma conversa mesmo e a partir desse contexto do filme ele foi desenvolvendo como depoimento?

AN: A cena do Nato, a gente tinha no roteiro basicamente o que ia ter no meio da conversa. Essa coisa da relação dos pais. Mas tanto o começo quanto o final foram muito uma coisa que surgiu na hora, sabe? Eu lembro a gente montando a cena e o YouTube estava ligado, eu acho que meu irmão estava assistindo vídeo no YouTube e a gente teve a ideia na hora de incluir o YouTube, por exemplo.

SB: Entendi. Porque ia ser mais a conversa. Ia ser mais essa ideia da conversa?

AN: Ia ser mais a conversa sobre os pais, mas acabou tomando essa proporção de incluir isso.

SB: Queria que você falasse um pouco sobre essa relação com o teus pais e teu irmão, com o texto. Porque não tem começo nem fim. Como é que você fazia esse jogo com eles para eles entrarem, para eles improvisarem também ou ficarem à vontade para falar, enfim, quase como uma entrevista em alguns momentos.

AN: Essa coisa da entrevista é interessante você falar porque eu lembro muito o Gabriel falando, porque parece que eu estou entrevistando cada um deles. É muito uma relação da câmera que fica do lado. Na cena do meu irmão, por exemplo, é muito isso. Eu não apareço direito e dá a impressão de que eu estou fazendo uma cena de documentário com meu irmão. Essa relação deles com o texto foi uma coisa que eu queria muito colocar para eles para não decorarem. Isso eu colocava o tempo todo: “não decorem o texto, só decorem o que vocês vão falar”. Isso foi uma coisa que eu insisti bastante com eles.

SB: Tem uma outra coisa que chamou muito a minha atenção no *Ela Volta na Quinta*, que é tanto essa questão do fora de quadro, como você falou, você se coloca nesse fora de quadro falando com teu irmão, com tua mãe. São dois momentos que tem isso, de maneira mais forte. E o tempo dos planos. É um filme longo, que tem quase duas horas. Tem uma hora e quarenta e cinco, é uma coisa assim, a duração do filme.

AN: É.

SB: E eu acho que essa duração é essencial para gente poder sentir o peso do cotidiano da crise que está sendo colocada. E eu queria que você falasse um pouco sobre o tempo. Como você sabe o tempo dos planos? Como é que você estava, como é que você pensava o ritmo desse filme? Quando cortar? Porque, por exemplo, a cena da dança, que é uma das cenas que eu acho mais emblemática, ela não só é uma cena de um plano só, com profundidade de campo e tudo, mas é uma cena que dura bastante tempo, é uma cena que é longa mesmo. Do mesmo jeito a cena da conversa com teu irmão, é uma cena que eu acho que tem dez minutos, se não me engano. Eu queria que você falasse um pouco sobre essa tua relação, nesse filme especificamente, porque eu acho que tanto o *Quintal* quanto o *Temporada* já vão ter uma outra relação com o tempo, dos planos e tudo. Mas o *Ela Volta na Quinta* me pareceu uma ideia muito de permanência. Eu queria que você falasse um pouco sobre essa escolha de ritmo. Como você foi sentindo que tinha que ser esse ritmo?

AN: Eu acho que o ritmo se deu muito por causa dos diálogos mesmo. E por essa vontade de fazer só um plano por cena. Que eu acho que foi até um problema em alguns momentos, no caso, não ter como cortar, sacou? Porque, às vezes, meio que passou do controle, talvez. Essa vontade de querer cortar e não ter jeito. Não ter outra opção de montagem.

SB: É quase uma aposta que você faz.

AN: É uma aposta. É uma aposta que em alguns momentos eu acho que passou um pouco do controle, mas também que eu acho que tem a ver com o filme. Tem a ver com a proposta.

SB: Sim, de extrapolar um pouco. É como se entrasse cedo e saísse atrasado. Eu acho que isso é uma das coisas que faz a ideia do cotidiano. É essa ideia de você observar. E eu queria logo aproveitar para já fazer essa passagem para o *Quintal*. Queria que você falasse um pouco sobre como é o *Quintal* em relação ao *Ela Volta na Quinta*.

AN: Eu acho que o *Quintal* tem mais um desejo de ter um certo controle sobre as coisas. Eu lembro que, claro que não é uma diferença muito grande, mas, ao invés de um plano, eu queria muito filmar as cenas com mais de um plano.

SB: Sim, a ideia de decupar a cena mesmo.

AN: Decupar a cena e, também, no caso do *Quintal*, ele tem mais ação. Acho que tem uma coisa mais *mise en scène*, não é elaborada, mas uma coisa que acontece mais ação.

SB: Tem mais elementos dramáticos para dar conta.

AN: Sim. Mais elementos da narrativa. Então, as cenas dos diálogos, por exemplo a cena da minha mãe na academia conversando com o fisiculturista, eu vejo como uma cena que tem uma decupagem diferente. Tem um corte de um plano aberto dos dois para o plano da minha mãe. Isso faz diferença no momento da montagem. Tem o fator de ser o Thiago Ricarte como montador, um cara que entende e tem a questão do humor. Então, tem um tempo cômico que vem muito da montagem, vem muito do Tiago, e é uma tentativa de fazer um filme mais ritmado mesmo.

SB: Tem muita montagem paralela, fica cozinha, sala, quintal, em uma progressão em alguns momentos.

AN: Sim e brincar com isso foi legal também.

SB: Pensando nas falas dos filmes, que tem mais elementos narrativos, como você acha que isso influenciou na tua decupagem, em relação até ao próprio espaço da casa, de como ver esse espaço. Porque eu imagino que no *Ela Volta na Quinta* você tinha outras prioridades na hora de filmar o espaço. Eu queria que você falasse um pouco sobre como foi filmar o espaço da casa no *Ela Volta na Quinta* e filmar o mesmo espaço no *Quintal*.

AN: Tem um pouco dos dois. Quando você fala isso de descobrir o espaço, eu fico pensando muito no *Ela Volta na Quinta*, na cena que minha mãe está se preparando para viajar, a cena do quarto, que é o mesmo enquadramento do *Quintal* de quando ela vai para academia. Parece uma coisa de brincadeira, mas de certa forma, para mim, não tinha outro jeito de filmar aquele espaço a não ser aquele.

SB: O próprio espaço chama.

AN: Parece, talvez, um pouco de preguiça, mas não é. É uma coisa que, para mim, aquele espaço, era daquele jeito que tinha que ser filmado.

SB: Como a cama, que é aquela filmagem frontal. No *Ela Volta na Quinta* tem a cena da cama, que é frontal. No *Um Pouco Mais de Um Mês* a cama também é frontal, mesmo no escuro.

AN: É, no *Um Pouco Mais de Um Mês* também, tem a cama frontal. No *Ela Volta na Quinta* também tem o mesmo plano do *Quintal*, filmando minha mãe catando as roupas.

SB: Ela pegando de noite?

AN: É, eu sinto como se fosse uma brincadeira de pensar que nessa casa o jeito de filmar tem que ser esse mesmo.

SB: Eu acho que faz total sentido porque a casa não posiciona a gente. A gente se posiciona em certos lugares e eu acho que isso é muito bom. Só para gente já ir fechando, André, hoje você está na casa. Você falou que voltou, que está aí. Você tem experimentado ela de maneira diferente? Tem sentido vontade de filmar de novo nela? Ou você acha que agora já é hora de seguir para outras casas, como foi o *Temporada*? Como você tem sentido o teu processo criativo? Queria te escutar um pouco.

AN: Os próximos roteiros não têm nada aqui. São todos em outros lugares. Tem até em outros bairros e até em outros Estados. Eu estou lembrando também de um filme que existiu, mas eu acabei não divulgando, que é um curta de três minutos que eu fiz com o meu pai. Eu fiz com ele aqui durante a pandemia e passou no Arte como Respiro, do Itaú Cultural. E esse tem muito a questão do pós, também. É muito doida pensar na questão da casa, do tanto de lembranças que traz, de tantos anos, e ver que em cima do armário do meu pai estão as cinzas da minha mãe. É muito uma coisa de memória o tempo todo, consciente e inconscientemente. Às vezes é meio difícil estar aqui por causa disso.

SB: Tem um peso. Está tudo muito inscrito.

AN: Está tudo muito inscrito. E eu vejo o quintal do jeito que está e ele está do mesmo jeito, não mudou nada. E até teve uma coisa, um pouco antes da pandemia, que meu pai queria colocar um piso diferente no quintal, porque está no cimento. E eu pedi a ele para não fazer isso por causa das lembranças.

APÊNDICE C – CONVERSA COM ANDRÉ NOVAIS OLIVEIRA (03 DE JUNHO DE 2021B)

Samuel Brasileiro: *Temporada* explora bastante as ruas de Contagem, mas também fala de outros lugares já que Juliana é de Itaúna. Você poderia me falar um pouco sobre as diferenças entre Contagem e Itaúna? Qual a relação da cidade com Contagem?

André Novais: Na verdade as duas cidades não têm uma relação muito forte assim não. Não tem uma relação mesmo no caso. Eu pensei em Itaúna porque é uma cidade que eu já conhecia por já ter parentes morando perto, sabe? Tenho amigos também que são de lá. Até a Juliana Antunes é de lá. Mas é isso, eu ia pra lá quando eu era pequeno, né? Meu irmão ia quando era adolescente, então esses lugares que a gente fala, principalmente, o personagem do meu irmão, foram muito importantes para a adolescência do meu irmão, junto com a nossa prima, uma prima que a gente tem que se chama Arlete, que mora lá até hoje. Então, essas coisas da gente falar de lá, é muito conhecimento próprio mesmo, assim do meu irmão, mas não tem nenhuma relação assim com Contagem não. Basicamente assim, Itaúna fica mais ou menos uma hora e meia de BH [Belo Horizonte], de Contagem, e é uma cidade assim do interior, é uma cidade grande, digamos assim, talvez seja uma cidade meio média assim, sabe? Não é tão grande como, sei lá, Uberlândia, por exemplo, mas é uma cidade que não é pequena, sabe? E Contagem é isso né? É uma cidade que tá na região metropolitana de BH, tá bem colada a BH assim e acaba sendo... Tem uma coisa assim de que tem muita gente que trabalha em BH ou estuda em BH e mora em Itaúna ainda, sabe, mas que mora em Itaúna, em Contagem tem muito isso, por ser mais perto de BH, e Contagem é considerada até uma cidade dormitório assim, que eles falam né? Que muita gente vai e volta de BH todo dia para estudar, ou para trabalhar ou os dois.

SB: Os personagens passam a maior parte do tempo caminhando pelas ruas. Como surgiu essa vontade pô-los em movimento nas cenas? Você acha que isso alterou a sua forma de ver a cidade em relação a outros filmes? Em *Ela Volta na Quinta*, por exemplo, os personagens se deslocam muito carro e ônibus.

AN: A movimentação assim, essa coisa do pessoal andando muito assim, acho que é uma vontade de mostrar as ruas, com mais, digamos facilidade, e é isso né? E tem a ver com esse trabalho. É bem peculiar né? De sair nas casas. Então, eu vejo assim, com o meu trabalho de combate a dengue, eu vejo que foi muito importante, para mim, conhecer mais o bairro, sabe?

Porque às vezes você fica muito parado assim, na rua né? O ponto de ônibus para ir para o centro de BH, ou centro de Contagem fica bem perto aqui sabe? Não preciso andar muitas ruas e para ir, então acaba que essa experiência de poder andar pelas ruas né, e tal, eu adquiri muito fazendo esse trabalho assim, sabe? Eu falo não só do bairro Amazonas, mas dos bairros próximos, né? Que tem até bairros de BH que tão no filme. É isso assim, é interessante ter esse negócio do *Ela Volta na Quinta* ter mais carro né, mas é muitos dos personagens também, do trabalho dos personagens também. Mas acho que o trabalho acabou movimentando, direcionando, tanto no *Ela Volta na Quinta*, quanto no *Temporada*, digamos assim, do tipo de movimento né, de rua ou de andar de carro.

SB: Você poderia me falar um pouco sobre as ruas filmadas? Como se deu processo de escolha dessas locações? Eram espaços específicos da cidade que você queria mostrar?

AN: Bem, eu acho que é uma boa pergunta, aqui há três né? Das ruas filmadas. É, eu vejo assim, o bairro Amazonas, aqui onde eu moro, talvez seria um bairro onde daria para filmar tudo, só que com essa coisa de rodar muitos bairros em volta, eu comecei a perceber que não é a mesma coisa, sabe? Nesses bairros residenciais assim tem ruas que são mais abertas, que tem menos prédios por exemplo, poucas árvores né? O caso dessa, essa ida da Juliana para os bairros né? Para as casas. Queria que fosse uma coisa mais solar, que o sol pegasse mais a rua assim, e também que fosse uma coisa mais aberta assim, que teria a ver com a mudança de ritmo, e mudança de perspectiva assim da Juliana em relação aquele momento que ela estava passando, então eu lembro assim de ir no bairro aqui próximo que é o Tirol e ver. Tem uma coisa assim das casas que a gente procurava casas mais coloridas, sabe? E eu e a assistente de direção procurava casas mais coloridas, ruas mais abertas, tudo por essa coisa mais solar, que tinha a ver com a mudança de vida da Juliana.

SB: A obra onde Hélio está sentado chama muito minha atenção por retratar as violentas mudanças que acontecem no espaço urbano. Porém, as duas vezes em que ela aparece os personagens estão contemplando a paisagem. Você chegou a pensar sobre essas transformações urbanas de Contagem ao selecionar os espaços para serem filmados?

AN: Eu não cheguei a pensar exatamente assim sabe? Tinha no roteiro que ele ia tá, em algum lugar assim, pra conversar com a Juliana, só que assim, não tinha essa locação ainda, sabe? E aí, até nessa coisa de sair andando procurando as ruas e tal que eu encontrei esse lugar, que eu

já sabia que existia, só que não era do jeito que estava, na época do filme, porque até mudou muito esse lugar, que hoje na verdade eu nem sei se tem esse lago ai sabe mais, esse lago meio de esgoto assim, já é outra coisa, mas fico pensando que acho que tem a ver mesmo, essa coisa de ser uma paisagem de movimentação. Mas eu não cheguei a pensar assim, tipo assim conscientemente sobre essa coisa de espaço em movimento, de movimentação assim.

SB: O trabalho de Juliana é muito específico, porque permite que ela ocupe a cidade, mas também seja convidada para entrar nas casas da vizinhança. Ele me parece permitir um pensamento coreográfico. Essa profissão surgiu na escrita do roteiro? São presenças comuns de se ver em Contagem?

AN: Esse trabalho veio bem assim, antes, na escrita do roteiro mesmo, bem no começo, porque, é isso né? Tantos filmes falam de uma cidade e buscam um personagem que não é de lá né? Para falar da cidade, e isso foi meio inconsciente assim, mas eu usei essa forma de trabalho como uma forma mesmo de através dos olhos da Juliana a gente conhecer a cidade né? E as pessoas, o espaço, assim, eu acho muito importante isso, e é muito comum assim, a presença dos agentes de endemia, porque aqui em Contagem é um lugar que volta e meia tem surto de dengue. Mas tem outros problemas também, tipo tinha época que lugares que dava muito escorpião, muito rato, né? Tem uma pedreira aqui em cima assim, aqui duas, uma rua de casa né? Aí tem muito bicho também, mas enfim. Tem muito isso assim, sabe? Desse movimento dessas pessoas, e até agora na pandemia assim, tá tendo um movimento muito maior, de vendedores, indo nas casas, indo nas ruas, o caminhão de hortifrutí, o caminhão que recolhe óleo velho, o cara da moto que passa vendendo pão de manhã e de tarde, sabe? Então, as ruas são de certa forma movimentadas, nesse sentido, tem outra coisa também, o pessoal faz campanha do quilo, geralmente centro espírita né? Aí às vezes passam domingo de manhã, ou no sábado de manhã, recolhendo alimentos pra famílias carentes. Então essa coisa de outras pessoas ou outros serviços e tentar adentrar as casas assim é bem comum. Isso é umas das características de Contagem, mas acaba que a maiorias das periferias tem muito, também assim.

SB: Juliana, interpretada por Grace Passô, é uma personagem escrita para o filme. Diferente de outros trabalhos que você lidava com a presença de seus pais e amigos. Ao mesmo tempo, ela está sempre inserida no cotidiano da rua. O quanto de improvisado existe no filme? Você tentou ter mais controle da encenação mesmo nos espaços mais abertos ou deixava-se abrir para os acasos da cidade?

AN: Foi um pouco diferente o processo do *Ela volta na Quinta* para o *Temporada* sabe? Em termos assim, de encenação e de improviso, sabe. No *Ela volta na Quinta* os improvisos surgiam meio que na hora assim da filmagem e no *Temporada* os improvisos surgiam mais nos ensaios. E a Grace é ótima no improviso, mas quem improvisava muito mais e trazia muita coisa diferente do que estava no texto foi o Russão. Não nas filmagens, mas nos ensaios mesmo assim. A Grace improvisou bastante também em outras cenas né? Eu lembro da cena da cachoeira que foi uma coisa que eu pedi pra ela aproveitar uma história e foi isso. Mas eu, tomei muito cuidado para não entrar numa coisa de improviso muito grande onde o texto, principalmente, o texto ficasse meio à deriva assim, sabe? Então, foi mais controlado.

SB: Por fim, você acredita que após começar a fazer filmes passou a ver a cidade de Contagem de outra forma? O cinema apresentou uma cidade que você não imaginava conhecer?

AN: Acho que passei a ver a cidade de outra forma. Passei a ter mais vontade de filmar, mesmo já tendo filmado muito, mas mais vontade de filmar aqui mesmo, sabe? Acho que tem muita coisa, muita paisagem diferente também. Outros bairros de Contagem, e não sei, eu acho que apresentou a cidade que eu que eu via desde pequeno, mas mesmo assim, é surpreendente filmar um lugar que é pouco filmado né? Então, é interessante, assim, pensar, nessa coisa de ver uma cidade desde pequeno e depois filmar essa cidade sabe? Nunca imaginei, assim, que filmaria essa cidade quando era pequeno. Então, dá uma coisa assim também, que eu ficava brincando no *Ela Volta Na Quinta* assim, muito em relação aos meus pais, e ao meu irmão, mas, de maneira geral, parece que é como se eu, quando eu filmo em Contagem, é como se eu que eu tivesse me preparando para filmar, preparando o filme desde que eu era pequeno, sem perceber.