

O cinema construindo o imaginário dos deslocamentos sociais pelos territórios e fronteiras.

Maria Ignês Carlos Magno

Professora do Mestrado em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi.

unsigster@gmail.com

Resumen: *Este texto es parte de un estudio que investiga cómo el cine brasileño contemporáneo representa sociedades y territorios contruidos por los sentidos y los deseos de los personajes que viven el desplazamiento continuo y el nomadismo y son desafiados a crear comunidades mientras se mueve, sea em el interior y sus paisajes y escenarios que representan la vida de los migrantes hacia la ciudad, sea de personajes que se mueve por las calles en sus diferentes ambientes, sus diálogos fragmentados, sus recuerdos que non están relacionados con la ciudad física, pero con ele tiempo cuyos espacios de memoria interfiere. Este estudio investiga la película Não por Acaso (No por casualidad) de Philippe Barcinski, que retrata la vida de Enio, ingeniero de tráfico que tiene el mando de los semáforos y se mueve a través de las calles e las imagenes de los lugares de memória.*

Palabras-clave: *cine brasileño, imaginario, memoria, ciudad.*

Abstract: *The main objective of this study is to investigate how cinema represents societies and territories that are constructed by the senses and desires of characters who experience continuous nomadism and are challenged to create new communities as they move. Regarding the outback and its panoramas as scenarios that reflect the migrants life toward the big cities, or regarding the characters moving throught the streets in different spaces, their fragmented dialogues, their memories that are not always related to the physical city but to the time and spce of the mind where the city interfers. This study investigates the film "Não por acaso" (Brazil, 2007, Philippe Barcinski) that portrays the life of Enio, a traffic engineer who is in charge of traffic lights. He travels throught the streets and throught images of places in his memory.*

Keywords: *brazilian cinema, imaginary, memory, city.*

1. Introdução: breve histórico da pesquisa

O presente texto é parte de um projeto de pesquisa que procura investigar como o cinema brasileiro contemporâneo representa as sociedades e os territórios construídos pelos sentidos e desejos de personagens que vivenciam nomadismos e deslocamentos contínuos e que são desafiados a gerar coletividade enquanto se deslocam, seja do sertão e suas paisagens como cenários constantes nos filmes que retratam a vida de migrantes e de sonhadores em direção as cidades grandes, seja de personagens que se deslocam pelas ruas das cidades em seus diferentes espaços, seus diálogos fragmentados, porém, constantes suas lembranças que nem sempre estão diretamente relacionadas à cidade física, mas no tempo da memória cujos espaços da cidade interferem.

Na primeira parte da pesquisa optamos por alguns filmes que têm a estrada e o deslocamento como preponderantes em termos de cenário e ação, como o lugar dos fluxos, do fugidio, do efêmero, das sociabilidades, das descobertas, da construção dos imaginários. Especialmente, os filmes que tivessem um forte componente narrativo durante os deslocamentos dos personagens no sertão brasileiro. Como o foco principal do estudo é o deslocamento porque é nele que o imaginário; que as identidades socioculturais; que os territórios se constroem, transformam-se ou se transfiguram, analisamos nos deslocamentos das personagens nas estradas que atravessam as paisagens do sertão, as tramas da fina dialética existente entre pessoas, territórios e fronteiras.

Na lista de filmes pesquisados nessa etapa, encontramos dois filmes que têm as narrativas construídas por deslocamentos dentro da cidade de origem: *Não por Acaso* e *Jogo Subterrâneo*. E se os filmes analisados, a estrada ou as beiras das estradas eram ao mesmo tempo, cenários dos filmes e ação da vida dos migrantes em direção a um sonho ou rotas de fugas de uma realidade em direção a outra, ou ainda, se às vezes, a estrada representava um retorno, um reencontro com as tradições e com o local de origem, os filmes *Não por Acaso* e *Jogo Subterrâneo* têm uma intensa narrativa praticamente desenvolvida enquanto os protagonistas se deslocam na e pela cidade.

A metodologia se pautou desde o início pelos estudos teóricos do deslocamento humano e a abordagem continua sendo a filmes brasileiros lançados durante e após o período conhecido como Retomada, especialmente a partir de 1995. O conceito de *Deslocografia* foi pensado para identificar a narrativa cinematográfica apresentada enquanto as personagens estão em movimento. Na fase atual temos nos preocupado em precisar o *conceito* e aprofundar o estudo do deslocamento humano em suas dimensões sociológica, histórica, antropológica, geográfica.

Embora saibamos que a investigação sobre as diferentes formas de representação pelo cinema da realidade social dos migrantes e seus trânsitos pelos territórios e fronteiras ainda não tenha se esgotado, consideramos interessante trazer para essa apresentação um estudo do filme *Não por Acaso* de Philippe Barcinsky (2007) para pensarmos como o cinema brasileiro contemporâneo representa o imaginário de seus personagens em deslocamento na e pela cidade.

2. *Não por Acaso*: as histórias se cruzam nos semáforos da cidade

A cidade é São Paulo e a personagem central da ficção é Ênio, um engenheiro de tráfego que tem em suas mãos o comando dos semáforos da cidade. O primeiro plano do filme é uma aérea em travelling in sobre a cidade e nosso olhar é conduzido, juntamente com o movimento dos carros pelas ruas, avenidas, fios elétricos, viadutos para dentro do filme e da sala de controle de trânsito onde Ênio trabalha. Os primeiros sons são dos carros, de vozes ditando nomes de ruas, de bairros, de relato de problemas de engarrafamento e comandos de desvios do trânsito devido as colisões. Sentado em frente à tela de seu computador e de frente para as inúmeras outras telas, movendo mecanicamente o *mouse*, com rápidos cliques Ênio nos mostra a cidade de dentro e de fora da tela do computador. Pela câmera do diretor e pelas telas dos monitores da sala de controle do trânsito, passamos a acompanhar uma dupla narrativa: a história das personagens em constante deslocamento pela cidade e a própria cidade que traz como uma de suas marcas a de nunca parar, mesmo quando os faróis fecham, mesmo quando a noite quer escurecer o dia e ocultar as pessoas “na névoa violeta que sitia São Paulo”, como escreveu certa vez Oswald de Andrade (1950:132) e que a fotografia de Farkas tão bem traduziu nas passagens entre dia e noite na vida da cidade e das personagens. A cidade pulsa.

Pela câmara do diretor olhamos São Paulo do alto e a imagem que vemos é a de um gigantesco bloco de pedra cinzenta, um mosaico cinza, “um jardim de granito, composto por muitos jardins menores” (SPIRN, 1995:20) e a medida que a câmera vai aproximando o foco podemos perceber suas ruas como se fossem nervuras que aos poucos vão apresentando a vida que fervilha na cidade. Pela voz em *off* de Ênio olhamos para a cidade que ele descreve através da janela de seu apartamento. Na verdade, descreve um fragmento de sua monografia: *O trânsito e a dinâmica dos fluidos*: “Somos todos partículas. Átomos. Elementos químicos, células, pessoas. Nos locomovemos. É isso que as partículas fazem. São atraídas e repelidas. O ar vai do quente para o frio. As cargas elétricas, do positivo para o negativo. Os planetas se atrem. E nós, os indivíduos, para onde vamos? Temos o livre-arbítrio. Vamos para onde queremos, o que torna nossos fluxos bem mais complexos de se organizar. O modelo matemático do trânsito é o mesmo da dinâmica dos fluidos. A água correndo pelos canos. Cada carro é como se fosse uma molécula de água. O espaço entre eles é a pressão, poucos carros, pouca pressão e o trânsito flui bem. Se a água é represada, muitos carros, pouco espaço entre eles, mais pressão. Só que a cidade não é apenas um cano, é um emaranhado decanos com água correndo para diferentes direções”. A cidade é parte da natureza. Na cidade tudo pulsa.

Quando o dia revela a cidade, o filme revela os fragmentos da cidade escolhidos pelo diretor para narrar íntimas histórias também organizadas a partir dos fragmentos da vida das personagens do filme. E se a cidade real transformada em cidade da narrativa ficcional não mostra seu passado porque “ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos pára-raios [...] (Calvino, 1990,p:14/15), ela conta por entre ruas, carros, fios e cabos elétricos, o passado que Ênio guarda na memória e o presente que contempla pela tela do computador.

Com olhos fixos no monitor, além de controlar o trânsito e os semáforos, Ênio localiza a rua onde funciona a Livraria *Letras e Formas*. Após centralizar o foco e aproximar a câmera até o interior da livraria, apresenta-nos as duas outras personagens: sua ex-mulher Mônica que e ao que tudo indica ainda ama e a filha Bia com quem nunca teve contato. O futuro o *acaso* decidirá enquanto os protagonistas se deslocam pelas ruas da metrópole, pelos edifícios e viadutos, seja de carro, a pé ou de bicicleta.

No cruzamento, numa faixa de pedestre, entre semáforos, o acaso atravessa as vidas das personagens: Ênio, Mônica, Bia, Pedro, Teresa e Lúcia. Ênio e Pedro acreditam que é possível controlar a vida e os sentimentos. Ênio, como sabemos é engenheiro de trânsito e controla a mais caótica e polifônica cidade do país. Pedro que herdou do pai uma marcenaria, fabrica mesas de bilhar e tem na sinuca a fixação de controlar as bolas e o jogo. Além das mesas de bilhar trabalha a marchetaria, arte que igual ao jogo exige paciência, minúcias e detalhes. Se as personagens masculinas são metódicas, as femininas se definem por outros ângulos. Mônica é a ex-mulher de Ênio e dona da livraria *Letras e Formas* onde a filha também trabalha; Teresa é namorada de Pedro e estudante de antropologia, Lúcia é inquilina de Teresa, executiva e se define como “operadora de futuros”, trabalha com *commodities*. No entanto, apesar de diferentes dos homens, aproximam-se deles. São partes da dinâmica da cidade. Vendem, portanto, trabalham com fluxos de mercadorias, sejam livros ou *commodities*. São partes de um sistema que pede o movimento constante e repetitivo como ensaiar os movimentos das jogadas de sinuca e controlar o trânsito. Bia, filha de Ênio sempre viveu com a mãe e Jaime atual marido de Mônica. Sua determinação: conhecer e conviver com o pai Ênio.

3. No deslocamento: o cinema revela a poética do imaginário

A determinação de Bia de conhecer e conviver com o pai põe em desequilíbrio o controle da rotina e dos sentimentos uma vez que o controle não será mais a dos fluxos materiais de semáforos, mas dos sentimentos, do imaginário “que constitui uma espécie de plano intermédio que induz estruturas psíquicas comuns comandando simultaneamente cada um a imaginar um mundo próprio”(Wunenburger,1995:17), e porque o imaginário “representa sem dúvida uma matriz de desejos, de modelos, de sentidos e de valores que permitem que os humanos estruturam a sua experiência, desenvolvam a suas construções intelectuais e dêem início a ações” (Wunenburger,1995:17). Determinação revelada por Mônica no encontro que tem com Ênio, quando ela lhe diz que Bia quer conhecê-lo. Mônica se despede de Ênio. Após esse breve encontro, Ênio sai caminhando. A música que até esse momento havia sido instrumental, agora é cantada e o verso “*Devolve-me os laços meu amor. Devolve-me os laços meu amor*” acompanha Ênio pelas ruas de São Paulo.

Corte. Ênio entra na sala de controle de trânsito. Ao chegar vê seus colegas em frente à imensa tela comentando o trágico acidente. Quando os colegas aproximam o foco na imagem do acidente, Ênio reconhece o carro da livraria. Pela tela dos computadores Ênio toma conhecimento da morte de Teresa e Mônica próximo ao

edifício Joelma, um dos símbolos trágicos da cidade de São Paulo. Tal como se referiu Wunenburger, citando Gilbert Durand: “o homem nunca se ilumina tanto como quando é retomado em sua unidade viva” (p:18) e Ênio que tem o amor por Mônica enraizado na memória e na alma, terá que enfrentar a dor da morte e, ao mesmo tempo, projetar o futuro.

Após a morte de Mônica e Teresa, passamos a conhecer a história de Pedro, Teresa e Lúcia. Quase todas as cenas são internas. Pedro sempre dentro da casa, que também é a marcenaria herdada do pai, que possui um salaõ onde guarda as mesas fabricadas e jogam após o dia de trabalho. Na mesa de bilhar, Pedro risca, desenha e ensaia as sequências das jogadas de sinuca. Tudo matematicamente calculado. Teresa de mudança para a casa de Pedro, aluga o apartamento para Lúcia. Na repetição do acidente, tomamos conhecimento da intimidade da vida, dos conflitos, do amor de Pedro por Teresa e umas poucas cenas em que a personagem anda pela cidade. Naquele dia, Teresa sai da casa para ir à biblioteca, desce as escadarias e atravessa a faixa de pedestres onde é atropelada.

Na repetição do acidente, acompanhamos a mudança da narrativa. Na verdade, uma dupla mudança: a relação entre as personagens e a relação delas com a cidade. A narrativa muda e as histórias, a partir desse fato, são simultaneamente relatadas enquanto os protagonistas se deslocam pela cidade. No constante deslocamento das personagens pelas ruas, avenidas e viadutos continuamos reconhecendo símbolos da cidade e as mudanças que o tempo a ela impôs. Na repetição entendemos porque a “cidade é redundante: repete-se para fixar alguma imagem na mente [...] e “a memória é redundante: repete os símbolos para que a cidade comece a existir” (Calvino,1990,p:23), bem como percebemos que o deslocamento não será apenas das personagens pela cidade, mas da representação da própria cidade. Se antes a cidade era apresentada pelas telas dos computadores, se os fluxos eram na maioria das vezes de carros em avenidas, ruas e viadutos engarrafados; se a cidade era apenas observada, agora a cidade será experimentada tanto no trânsito, dentro de veículos de transporte como nas praças e calçadas.

Os fluxos serão sem dúvida mais complexos e difíceis de organizar e de prever porque da mesma forma que a cidade possui sua lógica; se “constitui como um conjunto de recordações que dela emergem, assim como nosso relacionamento com ela é estabelecido, o que faz com que a cidade se anime com nossas recordações” (Canevacci,1995:22/23), o imaginário está enraizado na história própria de cada indivíduo. Na lógica da cidade que não é feita apenas para se olhada, mas para ser vivenciada tanto como parte da natureza e como resultado das transformações humanas, a lógica que regia o cotidiano e a vida de Ênio e Pedro teve que ser revista quando Bia e Lúcia resolvem atravessá-la.

As mudanças na vida de Ênio começam quando Bia vai até seu apartamento, bate em sua porta e se apresenta. As mudanças na vida de Pedro começam quando ele é obrigado a sair de sua marcenaria e ir até o apartamento que Teresa havia alugado para Lúcia e estava inundado pelo rompimento de um cano. É quando conhece Lúcia. A partir desses encontros, os deslocamentos são constantes e a cidade passa a ser um espaço experimentado, praticado mediante novos trajetos. Ênio e Bia após o estranhamento do primeiro contato e do silencioso retorno até a Livraria, combinam de se encontrarem no domingo.

O local do passeio é sobre o elevador Costa e Silva, mais conhecido como “minhocão”. Um outro e polêmico símbolo da cidade. Caminham pelo minhocão, ao lado de outras pessoas, crianças correndo, andando de bicicleta, patins, skates ou simplesmente andando. Ênio fala de seu trabalho, dos semáforos, dos fluxos, da matemática dos faróis, do trânsito: “*trânsito é uma negociação de prioridades. Durante a semana no elevador a prioridade é dos carros. Hoje (domingo) é das pessoas, do lazer*”. Explica o nome da operação: “vari 17”. *Vari de variação*. Bia pergunta se esse era o trabalho dele. No meio do caminho Bia convida Ênio para alugar uma bicicleta. Ênio diz não saber dirigir uma bicicleta e pergunta se Bia quer conhecer o seu primeiro posto de trabalho. “*Da para ir andando, diz Ênio*”. Do alto do prédio, contemplam a cidade. Ênio fala: “*a gente se esforça tanto para prever as coisas e uma coisa acontece agora e a gente não sabe no que vai dar*”. Bia fala do enterro da mãe e os primeiros fios do laço começam a ser tecidos.

Em casa, Pedro que mantém tudo o que é de Teresa exatamente como era antes do acidente, lembra da máquina fotográfica dentro da bolsa de Teresa. Pega a bolsa, retira da máquina o filme e leva para revelar as fotos que Teresa havia tirado na noite em que foram a um campeonato de bilhar. Pedro espera pela revelação das fotos e a medida que as fotos vão sendo reveladas, mostram como se fosse um filme os dois andando pelas ruas de São Paulo na noite anterior ao acidente. Pedro liga para Lúcia e pergunta se ela tem duas horas de intervalo para se encontrarem. Ela responde que não, mas muda de idéia e vai ao encontro de Pedro. Pedro leva Lúcia até o Pico do Jaraguá, outro símbolo da cidade. Sobre a enorme pedra contemplam a cidade e a imensidão de prédios e a mata que contorna a cidade. Com a cidade ao fundo se fotografam. Vista desse ângulo São Paulo se transforma e o jardim de granito mostra porque é feito de pequenos outros jardins, “dispostos num mundo-jardim. Partes do jardim de granito são cultivados intensamente, mas a maior parte não é reconhecida e é negligenciada”(SPIRN,1995:20). Pedro e Lúcia que ainda não experimentam a cidade principiam sobre ela um olhar quase emocionado.

Bia corre pelas ruas de bicicleta até chegar no edifício onde Ênio trabalha. Ênio espera por Bia e diz que têm duas horas de almoço. Bia entrega a ele uma planta e os dois seguem a pé pela cidade. Comendo um sanduíche, param na praça com camelôs vendendo roupas. Bia compra uma camisa e dá de presente a Ênio. Os lugares por onde andam são as amplas praças e não mais o interior de apartamentos ou sala de controle de trânsito.

1 Os encontros se tornam diários e tudo o que era árido começa a ganhar novas cores. No interior do apartamento em destaque na estante, a planta dada por Bia enfeita um móvel. Pai e filha tomam café e conversam sobre o novo apartamento que Ênio procura. No entanto, ao procurarem uma nova casa Bia ouve Ênio dizer para a corretora de imóveis que a casa é muito grande porque ele vive sozinho. Bia se afasta e olhando as árvores do jardim através da janela e chora. Ênio senta-se ao lado dela e explica que não poderão viver juntos. No caminho de volta, Bia conta para Ênio que fará um intercâmbio fora do país.

2 Lúcia que havia dormido na casa de Pedro levanta para ir ao banheiro. Pedro pergunta se ela quer uma omelete, ela responde que não. Diz a Pedro que quer apenas um café. Ao sair do banheiro e ver que tudo de Teresa estava impecavelmente arrumado, vê uma foto exatamente igual a que tirou no Jaraguá, e que Pedro não ouvia

o que ela lhe dizia e repetia as falas de Teresa enquanto preparava a omelete, Lúcia sai e pega um taxi.

Como o movimento do trânsito e a alternância dos faróis, as histórias ganham velocidade e os deslocamentos são cada vez mais rápidos.

Na manhã seguinte, Ênio anda pela casa, olha constantemente para o relógio, abre a porta e olha a cidade pela janela do apartamento. Bia não veio. Ao chegar à sala de controle do trânsito, Ênio novamente localiza a livraria e vê Bia sair com as malas, entrar no carro de Jaime e sair. Pelo monitor vê a filha se afastando e o carro se misturando aos outros. Entra em desespero. Tenta contato com os operadores de faróis e não consegue. Não consegue nenhum contato para mudar o fluxo dos carros. Sai em correria e no meio dos carros, vai traçando mentalmente os possíveis caminhos que Jaime e Bia farão em direção ao aeroporto. Correndo entre carros e comandando os operadores nas mudanças dos fluxos e dos semáforos Ênio vai alterando a lógica do trânsito e da cidade até conseguir parar São Paulo e chegar ao carro em que Bia está. Abre a porta e entra no carro para surpresa de Bia.

3 Pedro ao perceber que Lúcia foi embora sai correndo pelas ruas, viadutos, avenidas até o prédio onde Lúcia mora. Como Ênio havia parado a cidade, ela ainda não tinha conseguido chegar até a casa. Pedro bate na porta, aperta a campainha e como Lúcia não atende, abre a bolsa, tira uma toalha, a garrafa térmica, um copo e arruma no chão em frente a porta de Lúcia. Enquanto desce a escada, Lúcia chega pelo elevador e se depara com o café, pega a garrafa térmica, coloca o café no copo, próximo à janela, toma o café olhando a cidade através da janela. Pedro atravessa a calçada cheia de árvores, sorri enquanto olha a cidade.

O cinema narrador, ao recolher fragmentos da cidade e de histórias nos revelou porque o “imaginário não é apenas uma coleção de imagens adicionadas, um *corpus*, mas uma rede onde o sentido está na relação”(Godinho, 2003 p:141); nos fez lembrar da cidade de Lalage e o privilégio concedido a ela pela lua: *a de crescer com leveza* (Calvino, 1990, p:70). Leveza que embora São Paulo não tenha recebido da lua pode ser identificada no olhar de Lúcia contemplando a cidade da janela de seu apartamento e nos olhos de Bia e Ênio andando de bicicleta sobre o minhocão em direção ao lilás que sitia São Paulo ao entardecer.

No emaranhado de diferentes fios que formam o tecido da cidade e da vida, em meio aos carros, viadutos, avenidas, faróis em que a narrativa do filme é construída, Ênio vai reencontrar o laço que até então era vivido no desejo, por trás da tela do computador controlador de tráfego e que o *acaso* por não existir permitiu.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Oswald (1992): *Sex-Appeal-Genaro*, em Boaventura, Maria Eugênia (org) Estética e Política, São Paulo, Globo.
- CALVINO, Ítalo (1990): *Cidades Invisíveis*. Tradução de Diogo Mainardi, São Paulo, Companhia das Letras.
- CANEVACCI, Massimo,(1993): *A Cidade Polifônica. Ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana*. Tradução de Cecília Prado, São Paulo, Studio Nobel.

GODINHO, Hélder (2003): “Imaginário e Literatura”, en Araujo, Alberto Felipe, Baptista, Fernando Paulo (org) *Variações sobre o imaginário. Domínios, Teorizações, Práticas Hermenêuticas*. Lisboa, Instituto Piaget.

WUNENGURGER, Jean-Jacques (2003): “Prefácio”, en Araujo, Alberto Felipe, Baptista, Fernando Paulo (org) *Variações sobre o imaginário. Domínios, Teorizações, Práticas Hermenêuticas*. Lisboa, Instituto Piaget.

FILMOGRAFIA

NÃO por Acaso. Diretor: Philippe Barcinsky . Colorido. Brasil. 2007.