

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL - IACS
Departamento de Cinema e Vídeo – Bacharelado em Cinema e Audiovisual

RODRIGO LEME

**UMA BREVE ANÁLISE SOBRE CORALIDADE COMO TENDÊNCIA RECENTE
NUM CINEMA BRASILEIRO INDEPENDENTE**

NITERÓI – RIO DE JANEIRO

2018

RODRIGO LEME

**UMA BREVE ANÁLISE SOBRE CORALIDADE COMO TENDÊNCIA RECENTE
NUM CINEMA BRASILEIRO INDEPENDENTE**

Monografia apresentada ao curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense como requisito para conclusão do curso.

Orientador:

Prof. Dr. Reinaldo Cardenuto Filho

NITERÓI – RIO DE JANEIRO

2018

AGRADECIMENTOS

À Matheus, que possibilitou que eu escrevesse esse trabalho me ajudando a justamente me manter longe dele quando necessário,

À André e Pedro, cujas jornadas para concluir as próprias monografias me prepararam para que eu seguisse meu próprio trabalho sem medo,

À Antonio, cujas discussões me animavam a seguir com cinema mesmo nas mais ridículas das minhas crises, e cujas festas nunca deixarão de me surpreender e render histórias ótimas,

À Gilson, que me ensinou a força do teatro e me fez entender qual era o caminho que eu queria seguir,

À Débora, que me deu a dica que precisava para escrever a introdução desse trabalho, e, consequentemente, dar fim a ele,

À Clara, cujo carinho e cuidado ao longo de toda a faculdade e além dela me ensinaram muito mais do que eu merecia aprender como pessoa, e cuja presença em minha vida me tornou alguém muito melhor do que eu tinha o direito de ser,

À meu pai, cuja dureza, solidariedade e entendimento me ensinaram a enfrentar os mais difíceis dos desafios por mais tristes que eles me possam parecer,

À minha mãe, cujo suporte imensurável me salvou a vida e cujos ensinamentos me proporcionaram a cozinhar coisas melhores que os miojos crus que ousava chamar de alimento no início da minha jornada acadêmica,

Ao meu irmão, cuja distância ao longo da vida me foi maravilhosamente irrelevante ante aos incríveis momentos em que estivemos juntos,

À minha irmã, que me fez compreender com precisão e dedicação, nos mínimos detalhes, sobre toda sua coleção de pôneis de brinquedo,

Aos professores do Departamento de Cinema e Vídeo da UFF, que me ensinaram absolutamente tudo que sei de cinema hoje em dia - Em especial Reinaldo, que me deu a luz que almejava para decidir o tema do meu trabalho e a tranquilidade que precisava para completá-lo,

dedico com carinho esse trabalho.

RESUMO

É possível observar uma recente tendência em certo cinema brasileiro de cunho independente, de baixo orçamento e caráter experimental: a apropriação da coralidade como técnica e base de inspiração para a construção criativa das obras. Tomando como base os filmes *Vando Vulgo Vedita*, dirigido por Andréia Pires e Leonardo Mouramateus e *Era o Hotel Cambridge*, de Eliane Caffé, busca-se traçar alguns elementos associados à *mise-en-scène* coral e à métodos de produção coletivos com o objetivo de abrir o assunto para discussão e iniciar uma análise readaptada dessa conceito que nasce do teatro e se apresenta agora também no cinema citado.

Palavras-chave: Coralidade. *Mise-en-scène*. Cinema brasileiro.

ABSTRACT

A new tendency can be observed in a certain kind of independent, low-budget and experimental Brazilian Cinema: the use of chorality as technique and inspirational basis to the creative development of its works. Analyzing the movies *Vando Vulgo Vedita*, directed by Andréia Pires and Leonardo Mouramateus and *Era o Hotel Cambridge*, directed by Eliane Caffé, some elements associated with choral *mise-en-scène* and collective production methods are explored in an attempt to start a discussion about the subject and to initiate a reworked analysis of this concept that started in the Greek tragedies and now presents itself in the aforementioned Cinema.

Keywords: Chorality. *Mise-en-scène*. Brazilian Cinema.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	8
2	CORALIDADE, PROTAGONISMOS, ESPAÇOS E MULTIPLICIDADES.....	12
2.1	Uma recente tendência no cinema.....	12
2.2	O esvaecimento da <i>mise-en-scène</i> através do coletivo.....	13
2.3	Protagonismo e multiplicidades.....	16
2.4	Espaços e suas relações com as personagens que os atravessam.....	18
2.5	“Coralidade” como conceito de <i>mise-em-scène</i> cinematográfica de multiplicidades.....	21
3	OBSERVAÇÕES SOBRE CORALIDADE EM <i>VANDO VULGO VEDITA</i> , DE ANDRÉIA PIRES E LEONARDO MOURAMATEUS.....	26
3.1	O que é Vando?.....	26
3.2	Corpo coral, métodos de produção e afetos.....	29
4	<i>ERA O HOTEL CAMBRIDGE</i> E O CORO QUE GRITA EM SEUS CORREDORES.....	35
4.1	<i>Era o Hotel Cambridge</i> e o espaço como catalisador de coletivo.....	35
4.2	Diversas origens, diversas funções.....	38
4.3	A concretude física da força do coro presente.....	42
4.4	Conclusão – Coralidade marginal.....	43

1 INTRODUÇÃO

Acredito ter me deparado com uma *mise-en-scène* assumidamente coral quando uma amiga me mostrou um vídeo de uma apresentação teatral que ela havia encontrado na internet. Nesse vídeo, acompanhamos num palco de diversos níveis verticais recoberto de um tecido branco cento e vinte modelos dos mais diversos tipos de corpos, idades, sexualidades e origens. Eles começam a performance deitados e, ao som de uma canção, levantam-se até permanecerem fixos em uma posição, cada um de uma maneira, nus, vestidos, encenando situações e posições assemelhando-se a um quadro renascentista. Ao longo da performance, a canção evolui, juntam-se à voz inicial instrumentos e outras vozes e o corpo de pessoas movimenta-se de acordo com a canção. Com essa quantidade de gente num mesmo palco, a dimensão de coisas acontecendo ao mesmo tempo é intensa e cada uma das pessoas presentes lá parece emanar uma personalidade própria extremamente particular. O trunfo, porém, é ver todos aqueles indivíduos somados, seus corpos movimentando-se de acordo com a música e suas vozes e ações complementando umas às outras. Em determinado momento, todos param para respirar, e sentimos essa energia magnética desse simples ato de uma forma extremamente amplificada, afinal, tanta gente respirando em sincronia afeta o ambiente de um jeito inesperadamente impactante.

Absolutamente fascinado pela performance (que talvez assemelhe-se mais à um *tableau vivant*, forma de encenação de tablado, do que um coro propriamente dito) busquei procurar mais sobre outras apresentações com esse mesmo caráter coletivo. A falta de tempo e distrações da vida me levaram a abandonar esse assunto para lidar com outras questões que passavam pela minha cabeça de forma mais urgente, mas um quê daquela apresentação sempre permaneceu no fundo dos meus pensamentos. Fiquei realmente chacoalhado pelo vídeo e queria mais. Ver tantos corpos em sincronia é, no mínimo, impressionante, e me surpreendi por não ver mais coisas do tipo na cultura geral. Claro, no teatro encontram-se encenações coletivas com mais frequência e qualquer show de grande porte de cantores pop possui um número absurdo de dançarinos em cima de um palco, mas aquilo era diferente: a performance do vídeo sabia usar as forças que um coletivo têm a seu favor de forma muito mais efetiva, ao que me parecia. Essa efetividade talvez se desse mais pela impressão que aquilo causou na minha cabeça do que pela complexidade da obra em si, mas esse talvez teria sido seu maior trunfo. Esqueci o nome do vídeo e a conversa com a minha amiga perdeu-se em muitas outras que tivemos posteriormente na internet.

Se trabalhar com o coletivo dessa maneira é mais comum à tradição teatral, e é nela que pensava todas as vezes que me propunha a buscar textos e divagar sobre o assunto, foi uma certa surpresa quando Reinaldo (meu orientador para esse trabalho) me apresentou a questão da coralidade em alguns filmes recentes brasileiros. Já estava ensaiando alguma pesquisa relacionada a protagonismos múltiplos e estruturas coletivas de narrativa, mas esse conceito apareceu como solução para todos os problemas que passavam pela minha cabeça e me impediam de achar uma forma de tratar o coletivo no cinema sem cair em questões de aprofundamento raso ou problemáticas desinteressantes.

O coro é um agente da narrativa, um grupo de pessoas, uma forma de encenação que não é em si uma grande novidade no mundo da cultura. Sua origem remete às tragédias gregas: em várias delas, é possível identificar esse conjunto de pessoas cujo papel é comentar o destino do herói da obra, e dessa forma estar num lugar externo à ação em si. Seu papel é comentar, cantar e ecoar a tragédia anunciada. Sua presença está lá para, de certa forma, guiar os sentimentos e as percepções de quem assiste. Mais que isso, talvez, serve também para chacoalhar as estruturas narrativas e evidenciar a vontade dos deuses para as personagens na peça implicadas. Ao longo da história, o coro permanece uma das invariantes fundamentais da dramaturgia ocidental que reúne cantores e dançarinos e desempenha função intermediadora no desenrolar dramático da história a ser contada (SARRAZAC). Ao longo dos anos, o teatro evoluirá sua forma básica e o transmutará para formas cada vez mais distintas e radicais através de experimentações cênicas e formais, particularmente entre os anos 1950 a 1980, onde a partir de autores como Brecht, Max Frisch e Peter Weiss, por exemplo, ele terá suas forças evocadas a partir de elementos que desafiam frequentemente a representação clássica dramática. Em alguns casos, o coro não estará mais fora da narrativa, mas será justamente protagonista dela. Em outros casos mais radicais, o coletivo pode representar-se a partir da figura de uma personagem só, não de um grupo físico de pessoas, mas de um grupo mais metafórico, e sua coletividade poderá se dar através de vários atores representando essa mesma personagem. Sua essência, contudo, há de sempre permanecer lá: o coro é uma força necessariamente coletiva, mesmo que representado cenicamente como uma unidade.

Se já pude observar o coro clássico em diversas obras cinematográficas, de Woody Allen à *Hércules* da Disney, o filme que me foi passado para assistir como referência utilizava esse conceito de uma forma radicalmente diferente: *Vando Vulgo Vedita* (2017), de Andreia Pires e

Leonardo Mouramateus, obra que será explorada mais a fundo no segundo capítulo desse trabalho. Os corpos nesse filme não estavam postos de forma rígida na obra, e nem estavam em segundo plano com a função de apenas comentar as ações mais relevantes para a câmera - eles *eram* a ação mais relevante para a câmera e o interesse maior da narrativa. O coro, naquele filme, estava sendo usado com um propósito diferente. Mais radical com as estruturas de suas bases, mais imperdoável com os corpos que por ela passavam.

Ao ser apresentado para a coralidade como ideia, tornou-se mais evidente para meus olhos uma determinada tendência em alguns dos filmes brasileiros que andava vendo em retratar o coletivo de forma semelhante à *Vando*. Filmes comerciais, filmes feitos por alunas e alunos da UFF, filmes que entrei em contato de uma forma ou de outra antes de me deparar com o conceito de coro aplicado daquela maneira. Eis que foi inevitável entender essa forma de encenação como tendência num cinema que, ao longo do tempo, fui recortando como independente, de poucos recursos, autoral. Nesse momento, o tema do meu trabalho estava traçado e suas bases estabelecidas: tentar entender melhor o que é coralidade e divagar sobre essa ferramenta como tendência nesse cinema citado anteriormente.

Não há muitos textos sobre o assunto. É possível encontrar alguns estudos sobre coralidade nessa forma de aplicação contemporânea no teatro, como no *Léxico do Drama Moderno*, de Jean Pierre-Sarrazac, trabalho cujos conceitos serão a base para a estruturação da ideia de coralidade aqui desenvolvida: o coro como agente coletivizador que desestabiliza as categorias usuais de representação e encenação; no cinema em si, contudo, há de se notar que a bibliografia é escassa, se não praticamente inexistente. A tarefa, então, não foi nem um pouco simples, e o método adotado foi o de basear-me mais nas obras em si e traçar paralelos entre elas do que apoiar-me em grandes conceitos pré-estabelecidos. Vários dos conceitos que trabalhei aqui eram novos para mim, mas talvez a vantagem de se terem poucos textos sobre o assunto é a de que talvez esses conceitos sejam novos para os outros também, pelo menos no que se diz respeito à suas aplicações no cinema. Apoiei-me, claro, em algumas noções básicas de cinema contemporâneo já muito bem exploradas por várias pessoas; usei também algumas ideias sobre protagonismos múltiplos e questões dos cinemas de coletivo que surgiram no Brasil nesse período mais recente de sua cinematografia. Não deixei, porém, de tomar certas liberdades interpretativas e permiti-me guiar a escrita nelas. Acredito que a força da coralidade esteja um pouco na forma como ela é interpretada e experienciada, então usar da minha leitura dos filmes talvez seja uma forma válida de entendê-los, mesmo que isso seja só um ponto de

partida. O ponto do trabalho não é de forma nenhuma tomar minhas interpretações de filmes que muitas vezes são abertos e ambíguos como certas, nem mesmo compreendê-los na totalidade complexa que são. Meu objetivo também não é tentar definir propriamente o que é corralidade, já que para isso precisaria de um estudo muito mais aprofundado e de um projeto de pesquisa muito maior do que uma monografia. Busco outra coisa.

Não é à toa, por exemplo, a escolha do segundo filme analisado nesse trabalho, *Era o Hotel Cambridge*, de Eliane Caffé. Moro no centro de São Paulo e pude observar várias das questões que são apresentadas no filme de perto. As ocupações, a quantidade de pessoas de origens diversas, a repressão policial. Principalmente a repressão policial. Em certo dia, enquanto escrevia a monografia, ouvi em meu quarteirão gritos desesperados de todos os prédios ao redor. “Fascistas”, “porcos” e outros termos semelhantes estavam sendo entoados em coro do outro lado da minha janela, e ao abri-la pude entender sobre o que se tratavam: uma manifestação perto da minha casa estava sendo repreendida com bombas de efeito moral e tiros de borracha por tropas de choque. Não tinha a visão direta desse acontecimento, mas me bastavam os sons e as luzes aterrorizantes de uma repreensão assim para entender o que estava acontecendo. Nesse momento, porém, não me senti só em minha tristeza, mesmo sozinho em meu apartamento. Pude observar algo ainda mais interessante, mais rico e que talvez me trouxesse alguma esperança pelos tempos que, no momento em que escrevo, estão por vir. Pude observar um quarteirão inteiro mobilizado de forma coletiva e pude escutar suas vozes em coro. Dessa forma, pude sentir sua força.

É talvez isso que esteja procurando nesse trabalho. Desejo buscar entender a mesma força que encontrei ao assistir pela primeira vez aquele vídeo que me foi mostrado há tantos anos atrás. Uma força coletiva, que abala estruturas e chacoalha prédios. Uma força que parece inesgotável e, mais ainda, surpreendente. E como ela pode ser utilizada na arte, mais especificamente no cinema, como arma e voz para quem não tem nem uma coisa nem outra.

2 CORALIDADE, PROTAGONISMOS, ESPAÇOS E MULTIPLICIDADES

2.1 - Uma recente tendência no cinema

Que o cinema independente brasileiro advindo de produções universitárias e/ou de baixo orçamento, de cunho político e concepção jovem, cuja narrativa e linguagem não estão presas às amarras clássicas de construção criativa industrial, possui um forte caráter coletivo em seus meios de produção e execução, não é novidade. Pode-se observar os cinemas produzidos em âmbito de coletivos, ou os filmes que buscam dissociar a narrativa de apenas um protagonista, uma personagem guiando o caminho da história, para acompanhar noções mais afinadas com protagonismos múltiplos ou espaços que evocam multiplicidades. Mas há, também, dentro desse esforço de buscar determinada multiplicidade nas obras artísticas, uma tendência recente cujas origens remontam a uma tradição teatral advinda da tragédia grega, retrabalhada nos seus moldes para operar de acordo com o mundo contemporâneo e seus espaços de contradições público-privadas e as pessoas que neles percorrem: essa tradição é o coro grego, e a *mise-en-scène* dele absorvida é a coralidade.

Filmes como *Corpo Elétrico* (2017), de Marcelo Caetano, que explora o cotidiano de jovens trabalhadores de uma fábrica de tecidos e as relações e afetos que o grupo vivencia entre si, sem delegar fortes discursos moralistas e deixando-se apenas observar a organicidade pulsante que existe num ambiente tão comum à todos nós que vivemos inseridos num mundo que vive uma lógica liberal de produção e economia - o ambiente de trabalho privado. Ou também filmes como *Os Monstros* (2011), de Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diógenes e Ricardo Pretti, que parte de aspirações bem pessoais de seus diretores, que na própria obra atuam, para contar a história de como um grupo de amigos formados por um jovem que se vê expulso de casa por tocar trompete de uma forma única, dissonante e incômoda aos ouvidos de sua mulher, uma dupla de técnicos de som cansada de ser subjugada nos sets em que participam e pelo irmão do trombonista que eventualmente retorna à cidade natal que logo também demonstra seus talentos igualmente dissonantes na guitarra podem se juntar para produzir uma coisa maior, coletiva, que foge dos moldes óbvios e não se preocupa com nada mais além dela mesma: uma música que só poderia ser feita na união de todos aqueles corpos e todas aquelas vontades numa coisa só. Filmes produzidos por realizadoras e realizadores novas e novos, da

própria Universidade Federal Fluminense, por exemplo, como *Buraco Negro* (2017), de Helena Lessa e Petrus de Bairros e *Com o terceiro olho na terra da profanação* (2016), de Catu Rizzo, que se utilizam da força que um grupo de amigas pode ter quando juntas, explorando como é crescer, descobrir o próprio corpo, perder-se em espaços abandonados e místicos, em meio à desejos e vidas interrompidos por forças externas, sistêmicas, opressoras. Filmes como *Vando Vulgo Vedita* (2017), de Andréia Pires e Leonardo Mouramateus, que será analisado com mais profundidade nesse trabalho, e *Era o Hotel Cambridge* (2016), de Eliane Caffé, que apesar de não possuir uma pluralização de corpos em relação com protagonismo propriamente dito, propõe a apresentação de um espaço potencializador de uma vida coletiva, com pessoas de origens diversas, que produzem afetos entre si e através de um lugar em comum para criar modos de vida independentes de um modelo estrutural de sociedade que barra determinadas existências advindas de classes sociais segregadas, imigrantes, que fujam dos moldes econômicos industriais clássicos.

De um modo ou de outro, direta ou indiretamente, mesmo que sem plena consciência de quem os produz, todos esses filmes apresentam em suas histórias características inegáveis da coralidade – elementos de atuação, produção e direção que atuam com o coletivo como base. Aqui, busco explorar um pouco mais essa tendência, definir o que é coralidade e entender como ela está sendo utilizada nesse cinema brasileiro de produção mais atual como arma política, como método de produção, como construção de *mise-en-scène*. Para começar a entender melhor o que é coralidade e a sua pluralização formuláica e tentar apontar caminhos para sua definição, utilizarei três elementos que considero importantes para a construção do que é *mise-en-scène*, tentando defini-los em moldes mais práticos, para melhor analisar como uma construção coral dissolve suas barreiras: o protagonismo, o espaço e como ambos se afetam.

2.2 - O esvaecimento da *mise-en-scène* através do coletivo

No debate posterior à exibição do filme *Buraco Negro* na Mostra Uffilme de 2017, obra dirigida por ex-alunos da Universidade Federal Fluminense, um dos métodos citados por eles para a montagem do filme me chamou a atenção: o processo envolvia imprimir frames das cenas que eles gravaram e tentar agrupá-los de acordo com o que julgavam que combinaria melhor entre si, independente da coesão narrativa que poderia definir sua estrutura. De fato, quem assiste ao filme pode logo perceber que o que une a obra como algo coeso não é a

progressão do arco de suas personagens, nem mesmo uma única vontade de se dizer algo em específico - o que guia a progressão fílmica é algo muito mais processual, advindo de conexões que partem de um âmbito muito mais emocional, rítmico, performático e atmosférico. Não só o filme apresenta vários núcleos diferentes de personagens e acompanha-os em suas questões particulares, como até mesmo a ideia de núcleo é dificultada, pois apesar de termos diferentes protagonismos em diferentes cenas, coletivos ou não, as personagens do filme se atravessam, interagem entre si direta ou indiretamente, aparecem e reaparecem com relevância narrativa sem se amarrarem à um grupo fechado. A menina que se vê capturada pela aparição fantasmagórica inominada (ou nomeada através de ruídos), que passa a viver dentro da casa em que o grupo de amigas invade e frequenta, os outros jovens à praia que dão conta do sumiço da garota, os textos encontrados na casa que parecem ser registros pessoais de alguém que nela morou no passado, todas essas personagens têm sua presença alternada pela câmera, a partir de uma encenação que dissolve a maneira que as performances afetam a história em si. O que une não é o conceito de *mise-en-scène* que relaciona-a com a autoria da direção e seu papel em estabelecer um agrupamento fílmico, conforme noções clássicas principalmente ligadas aos agentes da *nouvelle vague* e da *cahiers du cinéma*, mas outro elemento, muito mais profundo e esguio na sua concepção.

Mas não é o caso de afirmar que não há *mise-en-scène* estabelecida no filme. Alegar isso é ignorar as escolhas estéticas coesas, a progressão processual absolutamente consciente do filme e a força que a performance das personagens na tela evoca no estabelecimento do que é colocado em cena. O caso, aqui, é entender como que esse conceito já tão clássico pôde ser manipulado e deslocado para não estar presente somente na figura da direção e para não ser apenas consequência de uma única vontade pré-delegada, pré-planejada, mas sim consequência de um processo que convida improvisos, afetos, instabilidades. Uma construção de cena que acomoda solubilidade em suas bases.

O termo *mise-en-scène* possui uma polivalência em seu conceito que é fruto da sua utilização diversa ao longo da história tanto para se produzir quanto para se analisar obras artísticas cujas origens advêm do teatro e cuja utilização se estende para o cinema. Há contudo, de se apontar certas delimitações que são senso-comum para se entender o *colocar-em-cena* proposto pela utilização do termo:

“Mise en scène: levar alguma coisa para a cena para mostrá-la. Eis uma definição possível – pragmática, por um lado, mas insuficiente e imprecisa, por outro. “Poucos termos na estética fílmica são tão polivalentes como este”, disse com razão David Bordwell.” (OLIVEIRA Jr., L. C. G. O cinema de fluxo e a mise en scène. p. 12)

Colocar em cena tem sua função especificamente lapidada pelo cinema. Se no teatro o palco era o lugar onde deveria se colocar os cenários, movimentar os atores e atribuir os significados da obra a ser realizada, na arte cinematográfica é a *seleção* que deve ser colocada em determinado lugar para além do que deve ser posicionado na frente dela. A câmera possui essa liberdade e parece que a *mise-en-scène* encontra no cinema seu meio de exploração mais pungente justamente pela liberdade técnica de seleção que se mantém ao longo do processo. Há, porém, de se entender também a importância do responsável por colocar as coisas em cena, aquele que também nasce do teatro:

“Ele [o metteur en scène] dirige o ritmo, o posicionamento dos figurantes, e é obrigado a mostrar a cada um deles seu personagem para melhor indicar seus gestos, suas entradas, suas saídas, o lugar que devem ocupar em cena.” (GAUDREAU apud OLIVEIRA Jr., L. C. G. O cinema de fluxo e a mise en scène. p. 12)

O papel do encenador ganha cada vez mais importância ao longo da história do teatro. Para o cinema, portanto, não poderia ser diferente. Se no princípio temos a *mise-en-scène* como atitude necessária de preparação para a gravação e de “colocar em cena”, também é com a ideia de *mise-en-scène* que determinado conceito de autoria floresce no cinema, e são os agentes da *nouvelle vague* seus apontadores, alinhando o conceito com a cadeira da direção e suas decisões de tempo, espaço e corpo presentes tanto dentro, como fora da tela:

“Surtem estéticas, manifestos, críticas, axiomas – muitos dos quais ainda permanecem reveladores – que fazem deste período [Anos 1951 a 1961] um dos mais férteis do ponto de vista de uma história das ideias sobre a arte cinematográfica. Assinados por Éric Rohmer, Jacques Rivette, Fereydoun Hoveyda, Alexandre Astruc ou Michel Mourlet, são publicados autênticos manifestos da mise en scène como essência e valor estético específico do cinema. (Um dado curioso a se destacar é que, para defender o cinema como arte específica, que concretiza aquilo que antes dele era impossível e inventa sensações novas, a palavra-chave será justamente aquela, mise en scène, que melhor acusa seus antecedentes teatrais, conforme já abordamos nos capítulos precedentes.)”(JÚNIOR, Luiz Carlos de Oliveira. O cinema de fluxo e a mise-en-scène. p. 18)

¹ GAUDREAU, Cinéma et attraction, pp. 219-220.

Como *Buraco Negro*, então, utiliza-se desse conceito a partir de um processo que, por vezes, vai contra algumas dessas vontades clássicas? Ao mesmo tempo que existem temas delimitados no filme: o mistério e o misticismo presentes, a exploração do ócio da juventude e a crítica a modelos e sistemas políticos hegemônicos no Brasil que incitam precariedade pública e violência contra as mulheres (não é à toa que, no meio do filme, o cartaz de uma famosa figura política é atravessado por uma faca que o rasga sem dó), é evidente na progressão da obra que as performances colocadas em cena partiram de outras vontades, que não somente autorais, que não somente unidas através da coesão lógica, que não partidas de um foco de ações premeditado.

Eis que deixar-se afetar pelas imagens já produzidas, pelos espaços percorridos e pela multiplicidade de coisas que se insere no meio de tudo isso pode produzir uma nova forma, mais contemporânea e pulsante, de construção de *mise-en-scène* no cinema. E é o próprio método de produção que é agente de tal força atrativa de afetos, coletivo em sua base estrutural.

2.3 - Protagonismo e multiplicidades

Tomando como exemplo *Buraco Negro* e sua encenação coletivizada a partir da dissolução metodológica de sua própria produção, vemos como a ideia de protagonismo é complexificada na tela mediante sua coletividade. Se num cinema clássico o protagonismo é, na maioria das vezes, único e condutor da narrativa, ou mesmo quando é múltiplo, só o é na condição de ponto e contraponto, ou quando serve de ferramenta para abordar duas perspectivas de um mesmo assunto, no cinema citado nesse trabalho ele toma uma forma mais maleável, pluralizada justamente na sua solubilidade.

Para se entender melhor como que o esvaecimento da *mise-en-scène* e do próprio método de se conceber o que é colocado em cena cria uma coletivização no protagonismo dos filmes inseridos no recorte desse estudo, vale a pena dar uns passos atrás para definirmos melhor o que é protagonismo e quando ele categoriza-se múltiplo.

Quando falamos em personagens bem estruturados, delimitados e definidos, mediante uma narrativa que toma seu tempo para apresentá-los e desenvolvê-los, podemos em grande parte das obras cinematográficas, pelo menos nas mais clássicas, encontrar figuras que se

destacam mais na apresentação fílmica e figuras cuja presença cumpre uma função mais secundária, muitas vezes complementar às primeiras. Tais personagens mais presentes, tradicionalmente, costumam avançar a narrativa e seu tempo, suas ações geram impactos diretos nos acontecimentos das histórias e a câmera deposita seu olhar de forma mais cuidadosa e detalhada. Os outros, aqueles que estão mais ao fundo no desenvolvimento narrativo, ou servem como pontos de afeto aos protagonistas que dificultam ou facilitam sua jornada, ou estão lá para desenvolver certos aspectos alternativos do tema geral da obra em que estão inseridos que são de interesse, mas que não são o foco principal do desenrolar da história. A importância dos personagens é crucial, sim, pois sem eles a própria ideia de personagem principal não pode existir. Não há protagonista que viva sozinho no mundo. Mas em todo o caso, é inegável que um protagonista é definido pela importância que a narrativa dispõe sobre ele, seja ela evidenciada a partir de presença maior no tempo da obra como um todo, força mediante o meio em que o protagonista é inserido, ou alguma outra forma alternativa de se destacar o protagonismo, e aqui está a palavra-chave: pois quando não há destaque, há homogeneização e, portanto, dissolução de qualquer que seja a ideia de protagonismo (é possível, contudo, relativizar essa afirmação em casos de experiências coletivas onde observamos momentos de eventuais protagonismos individuais). Cria-se aqui uma suposta contradição: como falar de protagonismo num cinema que é, então, tão dissolvido, quase em nível fantasmagórico? Mais ainda, como apontar tal dissolução como causa para uma multiplicidade de tal protagonismo?

Primeiro, há de se notar que a seleção, que também podemos chamar de recorte, é e sempre será aspecto essencial e necessário para se entender o objeto propositivo de uma narrativa cinematográfica; cinema, afinal de contas, é um recorte temporal de um registro espacial, e portanto é obrigado a selecionar coisas na sua própria base técnica: a montagem seleciona os melhores *takes*, a câmera recorta a parte mais relevante de um espaço e transforma-a em tempo. Assim, muitas vezes pode-se extrair muita coisa analisando apenas o que é mostrado na tela. Quantos e quais são os focos narrativos, quais elementos ajudam a impulsionar a narrativa, qual é o tempo disposto para essas coisas. O oposto também serve, talvez ainda mais no cinema independente aqui comentado: o que não é mostrado, o que há implícito entre um corte e outro, por que não se escolheu mostrar determinadas coisas comumente mostradas num cinema mais clássico-narrativo? A ideia de protagonismo, então, nesse aspecto da seleção, pode ser entendida como a própria seleção - o que é e não é mostrado é o que move a narrativa, o processo aqui é o que importa. Há um método diferente proposto

pelo cinema apresentado logo no início desse trabalho, que busca seus objetos filmados a partir da técnica que promove a construção deles.

O que nos leva à segunda forma de se pensar a multiplicidade de protagonismo através da dissolução: como a produção da imagem se deu através do método de produção utilizado pode, consequencialmente, explicar a multiplicidade de protagonismos desse cinema. Por exemplo, ao dissolver-se o método de construção de cena, expandindo esse papel como somente da função do diretor para os atores e para a câmera, podemos entender melhor as razões por trás do que foi ou não mostrado, e definir de forma mais clara os diferentes focos, os múltiplos lugares. Podemos sentir vontades políticas, entender rupturas, tudo determinado pelas escolhas feitas no método de produção. No cinema dos coletivos, por exemplo, as funções cinematográficas são permutáveis, portanto muitas vezes vemos atuando os próprios diretores, em protagonismos que vão e voltam ao longo de um mesmo filme, como é o caso de *Buraco Negro* e *Os Monstros*.

Mas há de se reconhecer, também, que esse cinema muitas vezes não busca pensar no protagonismo como forma tradicionalmente estruturante para o desenvolvimento da narrativa. E também não estamos falando da ação, aquela tão primordial para a narrativa clássica ser impulsionada, pois não é dela que o dispositivo fílmico busca nascer num cinema que se preocupa tanto com pausas, ausências e memórias. O protagonismo num filme que transita em si mesmo talvez seja mera consequência, isso quando se apresenta sólido em determinada obra. O fato de ser mero resultado de um método específico de encenação ou de seleção evidencia que há outros elementos que evocam importância estrutural. O espaço é uma delas.

2.4 - Espaços e suas relações com as personagens que os atravessam

Personagens, enquanto presenças de caráter físico e inseridas no mundo, necessariamente percorrem algum espaço dentro do filme. A câmera, em muitos casos, também. Nada mais natural, então, que esses dois elementos sejam diretamente afetados pelo chão que percorrem, pela chuva que os molha, pelo sol que os ilumina. O ambiente os afeta. Casas apertadas convidam a câmera a aproximar-se de seu objeto gravado, montanhas íngremes convidam seus transeuntes à escalá-las. O espaço como lugar da narrativa tem também a importante função de selecionar e de propor métodos de produção específicos baseados nas

condições que apresentam. Não se filma a favela, por exemplo, da mesma forma que se filma um condomínio de luxo (salvo, talvez, se a proposta seja justamente a de criar essa contradição). Uma favela é um lugar coletivo, com divisórias solúveis, palco de conflitos e interesses diversos; um condomínio de luxo é fechado, dividido por muros, suas ruas ocasionalmente mais vazias. As personagens que passam por eles, portanto, são sempre afetadas e influenciadas pelo meio.

Nesse cinema de cunho mais experimental e independente, então, os espaços ainda possuem a particular característica de serem motores tanto da narrativa quanto do método de produção. *Pacific*, filme de Marcelo Pedroso que utiliza-se de imagens gravadas por passageiros do cruzeiro que dá nome ao filme para apresentar o registro da nova classe média que ascendia na época da produção através da junção dessas imagens numa obra fílmica coesa, torna-se exemplo: se não fosse por sua delimitação espacial, não haveria o filme como o conhecemos. É o fato da equipe de produção recolher imagens gravadas de dentro desse navio que sustenta a estrutura básica da narrativa e sua linha de união entre os diferentes núcleos de personagens que, vale notar, não possuem uma relação direta entre si além do fato de estarem filmando suas experiências e estarem no navio.

Outro exemplo seria o de *Corpo Elétrico*, filme de Marcelo Caetano. No filme, as personagens possuem sexualidades variadas, relações com o corpo diversas, origens diferentes e a única coisa que, à princípio, as une perante a narrativa é o fato de trabalharem no mesmo lugar. A relação que as personagens possuem, originalmente, é de trabalho, definida pelo espaço que as une num primeiro momento para o espectador. Ao longo do filme os espaços vão mudando, dando lugar a outros, mas em todos os casos as relações dos corpos ali presentes comportam-se de acordo com os ambientes onde se inserem. É forte a relação entre esses diferentes elementos: quando no clube e no campo de futebol, parte das pessoas joga bola, parte comenta sobre os jogadores, parte come churrasco e todos estão lá, performando exatamente o que aquele espaço convida de forma tão comumente presenciável no mundo real. Quando o grupo de colegas de trabalho caminha da fábrica para a festa de noite, os indivíduos que no grupo se inserem atravessam as conversas, trocam de lugares, caminham de uma inconstante e divagadora forma que só esse momento e esse local - a rua à noite, com um grupo de amigos saindo juntos - podem proporcionar.

E da mesma forma *Buraco Negro* também possui seu espaço de união perante o coro de corpos presente em sua história: a casa, habitada pela garota, assombrada pela figura fantasmagórica do filme, frequentada pelo grupo de jovens que nela descobrem e compartilham suas histórias, vontades e ideais. Não só ela está lá como o elemento de união metodológica do filme, como também permeia a forma que aqueles corpos performam: o registro do celular apoiado na parede que filma a jovem recém-aprisionada no espaço, por exemplo, ou as garotas que se aproximam em ócio no sofá do lugar e conversam entre si. A atmosfera mística que é construída e sugerida afeta a forma como as pessoas que frequentam a casa se relacionam. Não de forma imutável nem como imposição, mas como um convite: um convite a explorar os lugares da casa e descobrir seus mistérios, um convite a crescer e entender a força da magia e de se conhecer outras mulheres que passaram por lá e que deixaram suas coisas.

Não é só a capacidade de afetar as personagens que é digna de nota para se entender a importância dos lugares nesses filmes: também, há a forte característica de serem espaços de transição, que convidam incertezas, exploram dúvidas, que também não estão lá para ficar, ou não serão os mesmos para sempre. As garotas de *Buraco Negro* despedem-se da casa, a fábrica de *Corpo Elétrico* é obstáculo de trabalho temporário para seu personagem principal, o cruzeiro em *Pacific* é uma viagem de férias, o prédio de *Era o Hotel Cambridge* é possivelmente desapropriado. O lugar como espaço acolhedor de apenas uma parte da vida de todas essas personagens contribui para os devaneios individuais, coletivos, às produções de vida em comunidade que, para além de estabelecerem uma construção social, têm também uma característica orgânica e natural nelas: pessoas chegam e vão embora, mudam. Nada é para sempre e os espaços desses filmes estão lá não só para acolher quem fica, mas impulsionar quem sai. E não só esses cenários afetam as pessoas que nele convivem, mas por elas são também afetados. Nem é preciso mencionar, por exemplo, como uma ocupação pode modificar a estrutura e a paisagem interior de um prédio, como em *Era o Hotel Cambridge*.

Há de se notar a relação desses lugares com o palco do teatro e sua tradição histórica. Seja ele o palco italiano ou a arena, a tradição teatral transforma seu espaço a partir da sua necessidade, num eventual levantar e abaixar de fundos ou na rápida troca de elementos físicos postos em cena. Se em algumas peças muda-se o cenário longe dos olhares da plateia, escondendo a transição atrás das cortinas, em muitas outras a troca de lugares é feita aparente, e até mesmo os contrarregras que carregam e depositam objetos do novo cenário a ser

apresentado podem ser vistos, mesmo quando se tenta amenizar essa transição no apagar de luzes.

O palco e sua limitação espacial, afinal de contas, pode ser analisado sob a ótica de ser mero enquadramento. É nele que o encenador depositará o mundo, mediante seu olhar, e é nesse mundo que as personagens transitam, conforme necessário. A multiplicidade inerente de um palco nasce da potência que ele tem de ser o que precisar ser. Nesse caso, mesmo na sua tradição narrativa mais clássica até sua quebra contemporânea mais radical. É pela neutralidade do palco, pela sua não-definição, que ele pode ser qualquer coisa. Até mesmo quando o teatro quebra suas paredes ao apresentar-se em espaços públicos, em movimento, transitando de um lugar para o outro como em várias das peças de Zé Celso, a multiplicidade não é perdida: esses lugares cotidianos, essas ruas, também transformam-se mediante interesse do encenador e do pacto narrativo tecido com a plateia. O processo de enquadramento continua lá, e talvez até mais próximo com o cinema. Em ambos os casos, as personagens inserem suas vontades nesses lugares e deixam-se afetar por eles.

E é também desse aspecto múltiplo da construção cênica do teatro que a coralidade parte, mediante não só o protagonismo coletivo e a multiplicidade de corpos vivendo e performando, mas também da pluralização do espaço e como todos esses elementos interagem para estimular a solubilidade da *mise-en-scène*.

2.5 - “Coralidade” como conceito de *mise-en-scène* cinematográfica de multiplicidades

O coro é uma das mais tradicionais formas estruturais de encenação dramática ocidental. Ele é presente desde as tragédias gregas, onde seu caráter coletivizador engloba danças e cantos de uma forma que atravessa a narrativa e a comenta de forma distanciada, aproximando-se do espectador através de seu caráter de observação e do uso de seu discurso épico e, por vezes, fatalista na anunciação do destino previamente traçado das personagens em cena. A multiplicidade, aqui, dá a força e o volume necessários para que esse atravessamento eleve efetivamente os comentários aos objetos e aspectos cênicos de interesse, através de ferramentas como unidade coletiva dos corpos, homogeneidade, harmonia e vozes em uníssono. É inegável o impacto que a soma de elementos físicos pode causar no espectador. Essa mesma força também é efetiva na hora de elevar o espírito, a capacidade afetiva da narrativa em suscitar a poética e o imaginário, para além de ser apenas uma presença concreta, de corpo. O caráter

místico da oratória do coro, pautada nos acontecimentos divinos e de sabedoria extra-diegética é fator tão importante para justificar um coro clássico quanto sua presença no espaço.

Mas a força espiritual do coro eventualmente revela-se potência mesmo quando retratada através de um indivíduo, na continuação histórica do teatro ocidental:

“[...] O sema do coletivo, embora permaneça intacto em toda sua história, poderá não obstante passar, na era da filosofia do sujeito, da forma ao conteúdo: é num único personagem que Shakespeare o encarnará (Henrique V). Com isso, tal como refletem as teorizações de Schlegel ou Hegel, o coro pode refletir seja um sujeito dividido em várias realidades irreduzíveis, seja uma realidade exterior ao sujeito, mas por ele percebida como plural.[...]” (SARRAZAC, Jean-Pierre, *Léxico do Drama Contemporâneo*, pp. 47-48)

A multiplicidade, portanto, não delimita-se à quantidade sumária de corpos numa cena, mas apropria-se dela mesma para permitir-se ser encenação de diversas formas e conceitos diferentes. Nem mesmo o coletivo corporal é necessário. Henrique V, afinal, representa não só sua figura histórica e monárquica mas também toda uma vontade coletiva e guerreira auto-denominada. Em outra obra de Shakespeare podemos ver o mesmo exemplo de personagem coletivizante: *Hamlet*, no personagem que dá nome à peça. Ele encarna não só a figura do jovem aflito com a morte do pai, mas encarna a dúvida em seu cerne; a dúvida coletivizada, todas as dúvidas, um personagem de incertezas por essência representativa, cuja coralidade busca desestabilizar através das indefinições.

“[...] O trabalho operado pelo coro no interior da forma dramática desestabiliza as categorias usuais da representação segundo as quais opomos o inteligível ao sensível, o palco à plateia, a fala ao canto: ele impõe ao espectador um regime de representação multiforme, orientado para o espetáculo total participativo e dionisiaco outrora pressentido por Nietzsche e Artaud.” (SARRAZAC, Jean-Pierre, *Léxico do Drama Contemporâneo*, p. 48)

É para isso que o coro está presente no teatro como método, das suas concepções mais clássicas até seus usos contemporâneos: para desestabilizar através das indefinições coletivas. Sua presença assinala a disjunção do indivíduo ante ao coletivo. Assimila as vontades, os desejos e as emoções numa entonação épica, num comentário desestruturizante, num atravessamento espacial. No âmbito da palavra, despessoaliza os conceitos e retira o desenvolvimento lógico do diálogo tradicionalmente pautado no conflito e na ação

(SARRAZAC). O coro é subversão de expectativa, reafirmação do coletivo, fim do “eu” como estrutura delineadora. Não à toa sua utilização também possui muitas vezes caráter político. Seja vários corpos que comentam a tragédia anunciada, seja a coletivização de um conteúdo num indivíduo, seja para negar o protagonismo clássico narrativo individualizante, o coro se apresenta como ferramenta metodológica ou estrutura conceitual para abranger as incertezas e tremer o espíritos.

São o uso da força do coletivo para subverter estruturas cênicas, a unificação de sentimentos coletivizados e vários dos outros elementos da coralidade teatral que passam a ser utilizados no âmbito cinematográfico de forma experimental a partir de cineastas e escritores afinadamente ligados ao teatro de cunho subversivo, e são exemplos obras que se utilizam dessas características diretamente atribuídas na *mise-en-scène* obras como *Marat/Sade*, filme de 1967 de Peter Brook, que utiliza-se da própria forma fílmica para apresentar uma peça que, dentro do próprio universo do filme, é interpretada por pacientes psiquiátricos que, esses sim, são interpretados por atores do mundo real: o coletivo desestruturante apresenta-se tanto no conjunto de atores que pode ser tratado como um grupo só coeso (os pacientes) que movimentasse em cena para formular uma construção coletiva (a peça a ser encenada). E é através dessas ferramentas que o cinema brasileiro de cunho independente citado anteriormente irá compor suas críticas políticas, dissoluções narrativas e formas improvisadas.

Se o caráter subversivo da coralidade é essencial para entendermos sua evolução no teatro, no cinema brasileiro de cunho independente ela é base estruturante para entendermos essa tendência. A força coral existente na coletivização de corpos e espaços se mostra ferramenta poderosa para se balançar a estrutura da tela, para se deslocar as atuações e para se dissolverem barreiras da narrativa. O coro de trabalhadores em *Corpo Elétrico* está no filme para desestabilizar completamente quaisquer noções já ultrapassadas de relação de trabalho que um espectador possa ter. Ele quebra expectativas a mostrar corpos completamente diferentes entre si interagindo em paz. Também demonstra que a sexualidade não precisa ser fator excludente e de repreensão nas relações de trabalho. O coro de pessoas reais em *Pacific* está lá como recorte forte de um momento muito específico que gera relações que, se por ora sutis, demonstram como afetos cotidianos e performances se mostram influências dos espaços onde ocorrem e das classes sociais que as manifestam. Ele evidencia desejos de pessoas que, à princípio, nem se conhecem, mas que são comuns à todas elas. O coro de jovens garotas em *Buraco Negro* e *Com o terceiro olho na terra da profanação* está junto para ganhar força e

explora os espaços por onde percorre para que as jovens nele inseridas abalem as próprias estruturas, os próprios conhecimentos do mundo, que se afetem tanto na narrativa quanto na vida real, no processo de construção da atuação em si. O coro, esse abalador de espíritos, demonstra em sua força coletiva como é possível abalar o inabalável.

A força do uso da coralidade para o cinema está não só no filme em si, mas na forma como ele é produzido. A coralidade convida a pluralização em seus métodos de produção - convida os atores, os editores de som e os fotógrafos a serem também autores. Permite que essas funções sejam permutadas. A construção de uma obra que almeja explorar força coletiva depende também que seus meios de produção deixem-se afetar por essa coletividade. O coro apresenta-se, portanto, quase como manifesto político nesse cinema brasileiro independente: propõe que a arte cinematográfica, nascida em moldes industriais que convidam à divisão rigorosa de tarefas e atribui funções e importâncias a seus agentes de forma fortemente delineada, expanda suas barreiras criativas, permita-se produzir coletivamente inseridas em um espaço que também torna-se coletivizado. Não há empresa privada, cruzeiro de luxo ou prédio abandonado que resista à força do coletivo que neles atuam. Não há atores nem equipe técnica que resistam aos afetamentos coletivos que o próprio set propõe. A coralidade apropria-se disso, dessa relação de trabalho tão coletiva do cinema e, diferente do método de produção puramente industrial, convida ela a abalar até mesmo o que é filmado.

Num cinema de cunho político, ainda mais aquele que busca entender a sociedade como coletiva em sua força, é evidente como a coralidade pode servir de ferramenta poderosa. Ela demonstra o poder que várias pessoas juntas podem exercer quando unidas através de algum afeto em comum. Ela também é eficiente para corroer ideias pré-concebidas, chacoalhar qualquer pensamento estruturante. A força sonora do coro grego e a presença desconcertante de seus corpos continuam presentes como armas da coralidade. No mundo de hoje, onde sensações de solidão, privatização hegemônica, personalização tecnológica avassaladora e publicidade direcionada ao indivíduo, todos elementos extremamente delimitados por forças maiores, mesmo quando apenas consequências de um sistema, e não seus objetivos primordiais, essas armas mostram-se ainda assim eficientes. A mensagem é importante e não poderia ser mais simples: o coletivo tem força.

Ao buscar a coralidade no cinema, eu encontro um cinema de coletivo. Também encontro um cinema que emerge de uma vontade necessária ou de uma pulsão múltipla de

corpos. Encontro um cinema que não consegue repousar em um só lugar e encontro um cinema que não é de ninguém. E por ser de ninguém, por dissolver-se conscientemente acreditando na necessidade de se pluralizar as aparências e esgarçar as individualidades, é múltiplo em suas formas de produção, em suas autorias, em seus personagens e em seus espaços. E é a coralidade que dá a voz que invoca essa força, no seu uso físico e na sua presença conceitual.

3 OBSERVAÇÕES SOBRE CORALIDADE EM *VANDO VULGO VEDITA*, DE ANDRÉIA PIRES E LEONARDO MOURAMATEUS

3.1 - O que é Vando?

A curiosidade do espectador partida das indefinições começa logo no título do curta-metragem: *Vando Vulgo Vedita* (2017), dirigido por Andréia Pires e Leonardo Mouramateus, se apresenta com um conjunto particular de palavras ritmadas que logo podem incitar diversas perguntas, mesmo que estas passem muito brevemente pela cabeça de quem as lê: esse título está em latim? Quem ou o que é Vedita? Quem é Vando? Há um primeiro impacto que exige certo esforço de compreensão ativo, há algo nele a ser decifrado. Logo percebe-se que não há latim no título, e o filme responde que o Vedita da obra envolve o personagem de mesmo nome da série *Dragon Ball*, que aparece na primeira parte do filme sendo interpretado pelos corpos presentes na tela. Mas a terceira pergunta, aquela que por um momento pode ser a mais simples de se responder - afinal se está no título, muito provavelmente trata-se do protagonista - é a que mais se apresenta sem resposta concreta: se alguns podem concluir que Vando é uma das pessoas que acompanhamos, talvez aquela que sofre repressão por pichar muros, outros podem concluir que Vando é justamente um personagem desaparecido, o filho ausente que a mãe menciona, que não está presente dentro do quadro em si, como a sinopse do filme parece indicar, ou até mesmo que “Vando”, no fundo, são todas as personagens presentes na obra, com seus cabelos loiros tingidos e movimentos coletivizados. Talvez Vando seja as três coisas.

A obra acompanha um grupo de jovens, aqui representados pelo grupo teatral *Vagabundos*, nascido em 2013 a partir de um curso de teatro da UFC ministrado pela própria Andréia Pires, co-diretora do filme. A obra é dividida em três partes: na primeira, somos apresentados ao grupo de jovens, que se dirigem em carros e bicicletas compartilhadas a um cabeleireiro para tingirem os cabelos da mesma cor. A partir daí, eles invadem diversos espaços diferentes, preenchendo-os sempre de forma viva e ativa e deixando-se afetar pelo que eles têm a oferecer. Lotam casas, ruas, contam histórias inusitadas, apresentam suas relações livres com o próprio corpo. Na segunda parte, acompanhamos esse grupo numa ida à praia, onde esses afetos da primeira parte são mais intimamente explorados: brincam, conversam, relacionam-se num tempo ocioso com o espaço em com eles mesmos. Na praia, há uma certa noção de liberdade, aliada a uma exploração sexual e convergência coletiva que atuam para traçar um

retrato alegre e pacífico da juventude marginalizada cujos jovens do grupo parecem fazer parte – marginalizada não só em questões sociais, mas principalmente através da relação que eles parecem possuir com o próprio corpo, livre das amarras sexuais tradicionais, e a cidade onde vivem. Na terceira parte do filme, porém, há uma virada narrativa: se antes acompanhava-se o grupo sem um foco certo, alternando a importância dos corpos e das ações na tela, numa progressão sem um caminho aparentemente definido, aqui temos uma apresentação clara de um conflito e uma mais afinada e explícita crítica política. Vemos uma personagem sozinha (seria essa personagem Vando?), à procura de seu amor que sumiu na noite. Ao pichar um muro, outros corpos (representados pelos mesmos que faziam parte do grupo da primeira parte) o reprimem de forma violenta, encenando uma espécie de agressão comumente associada à agressão policial contra jovens à margem da sociedade, fazendo-o engolir a tinta do spray que usou para escrever no muro. Mesmo que os corpos que interpretam a personagem mudem (como acontece no momento da agressão e, posteriormente, quando essa personagem reaparece caminhando pela cidade continuando a pichar suas paredes), é clara a definição de que estamos vendo a mesma figura lidando com as mesmas questões do espaço em que vive, de forma a traçar uma linha-comum, mesmo que tênue, entre um acontecimento e outro.

Como é possível perceber, a coralidade e seu conceito de coletivo é uma rica ótica para se analisar a *mise-en-scène* do filme. Na obra, ela aparece nas suas mais diversas facetas e está presente inclusive no seu método de produção. Na primeira e na segunda parte do filme, o coletivo de corpos atravessando os diversos espaços, conectados pela mesma cor de seus cabelos e pela juventude de seus corpos, é representação coral. Somos apresentados a vários jovens apertados dentro de um carro, indo para um lugar que ainda não sabemos ao certo qual é. Eles estacionam e saem - nesse momento, vale notar, vemos que são muito mais pessoas do que caberia dentro do automóvel - e todos se dirigem ao cabeleireiro. Quando terminam de pintar seus cabelos, pessoas que a princípio pareciam bem diferentes entre si, com suas conversas cotidianas sobre os mais diversos assuntos e com suas roupas e corpos também distintos entre si, criam algo em comum de cunho extremamente visual e direto. A ideia torna-se ainda mais evidente: a partir da apresentação dos corpos ali presentes através da revelação de onde cada um deles conheceu Vando, enquanto olham para a câmera imóveis quase que numa espécie de tablô, é que temos a certeza de que, a partir daquele ponto, todos fazem parte de um mesmo coletivo, um mesmo papel. Logo em seguida, vemos esse mesmo grupo de pessoas dentro de uma casa, conversando com a mãe de Vando (ainda há dúvida aqui: “Vando” é alguém do grupo? Caso contrário, se ele de fato desapareceu como a sinopse aponta, certamente a mãe

estaria mais preocupada). Duas das pessoas do grupo encenam uma luta de *Dragon Ball*, que passa na televisão da sala onde estão.

Já na terceira parte do filme, vemos a coralidade representada de outro lado: nos diferentes atores que interpretam a mesma personagem, aquela que talvez seja Vando, mas que talvez não seja também. Dessa forma, são as vontades individuais dessa personagem que se tornam coletivizadas, a agressão que apenas ele sofre é transmutada para um todo maior, pois não é um corpo apenas que a sofre, mas vários. Nesse caso, o corpo de Vando não tem a liberdade que o corpo coletivo da primeira parte tem para alterar o espaço em que vive, mas pelo contrário, é ele que é violentado pela cidade, pelas outras pessoas - mesmo que representadas pelo mesmo grupo de teatro que guia o filme, são outras pessoas por conta, pelo menos, da representação performática de uma repreensão policial - e tem seu corpo desestabilizado. Temos, então, dois exemplos de coralidade que tratam de aspectos diferentes da multiplicidade: no primeiro caso, a quantidade de corpos desestabiliza os lugares por onde passam e é rica e viva em seus movimentos - Daqui parte a ideia de que Vando é todos; no segundo caso, uma personagem - ou seu conceito, pelo menos, representa aquilo que todos os corpos, pelo menos os jovens e à margem da sociedade, podem sofrer, podem aspirar, desejar. Daqui parte a ideia de que todos podem ser Vando.

É a partir dessa possibilidade associativa de que todos podem ser Vando e Vando pode ser todos que certo discurso político se evidencia: afinal, se o corpo de Vando é, através da experiência da troca de atores que o interpretam no meio da ação, apresentado como um corpo, de alguma maneira, comum à todos, então são todos que também sofrem essa violência. A força empática da coralidade atua para criticar a violência nos corpos marginalizados ao evidenciar que ela não é exclusiva a um ou outro indivíduo – ela pode ser operada contra todos os corpos jovens que se encaixem na mesma relação com a cidade e com a sexualidade e pode aparecer em qualquer momento. Mais que isso, a violência nega todas as possibilidades do corpo: abandonam-se os afetos, nega-se a coletividade coral de sua presença.

3.2 - Corpo coral, métodos de produção e afetos

É nessa apropriação do coletivo como ferramenta que o discurso político do filme se tece, através dos elementos citados anteriormente que convergem para determinadas questões na cabeça do espectador que propositalmente embaralham os papéis da narrativa - ou, ainda mais, a própria narrativa em si. Aliado a esses elementos, está também o importante fato de que o corpo coletivo seguido no curta está, de uma forma ou de outra, sempre às margens: da sociedade, de uma expressão de gênero tradicional, da relação entre corpos e espaço. O coletivo do curta, ao propor uma reapropriação do espaço ou uma denúncia perante a violência contra corpos e ações mal-vistas pela sociedade, está se posicionando à orla de um comportamento societário que no senso-comum possa ser considerado reprodutor das ordens vigentes. É possível observar isso nas falas das personagens, na forma que falam, de forma coloquial e utilizando referências da cultura popular. Vemos como a potência coral do curta se agencia na marginalidade daqueles corpos observando como eles se comportam: a coloquialidade está nos detalhes dos gestos, nas brincadeiras despreziosas e nas autorreferências. Tomemos como exemplo dois momentos em específico do curta para evidenciar as facetas da coralidade que contribuem para essa “marginalidade” através do discurso político do curta e, para além disso, tecer também um comentário sobre a relação do processo de criação do curta e a coralidade nele também desenvolvida.

Em uma praia, na segunda parte do filme, um dos personagens que havíamos visto anteriormente como parte do grupo que o filme acompanhou, com olho roxo por conta de uma briga simulada com outro dos personagens, olhando para fora de quadro com seriedade. “Você pensa que acabou, Vedita?”, ele diz, em referência à briga e, tão logo termina de falar, sai correndo pela praia. É seguido pelos outros membros do grupo, que correm pela praia, brincam entre si, se apropriam do espaço de forma livre e sem amarras. A câmera passa a acompanhá-los, primeiro em geral, depois focando nos membros conforme eles se destacam do grupo e somem nele, indo e vindo. A câmera também se posiciona no meio do grupo, e a partir disso o espectador se insere nessa brincadeira da praia como observador ativo. Gradualmente, o grupo se dispersa dividindo-se em subgrupos que interagem de forma mais fechada entre si. A câmera passa a acompanhar um deles: um garoto e uma garota que, deitados na areia, conversam entre si. Não é possível com certeza entender a intenção da conversa nem onde ela irá chegar. Talvez eles se beijem, talvez não. Qualquer possibilidade que o espectador projete neles parece se dissolver-se a partir da *mise-en-scène*. As personagens, por sua vez, estão apenas lá conversando, e não interessa ao filme evidenciar qual relação elas possuem. Pelo contrário, quando vemos alguma possível relação se tecendo de forma mais concreta, temos um

rompimento total do que estava acontecendo: o resto do grupo joga areia nos dois, que se levantam e se agregam novamente às outras pessoas. É radical a forma que um coro pode rasgar e dissolver aspectos da narrativa para uma assimilação mais plural do espectador, e esse momento é forte exemplo disso. É na praia que a coralidade melhor se evidencia, e o coletivo melhor se afeta. A praia convida os corpos a despirem-se, relaxar, correr e brincar.

Em seguida, vemos algumas das pessoas na água que começam a cantar uma música, murmurando seu ritmo. A câmera acompanha-as até encontrar o resto do grupo, que está sentado à beira do mar ociosamente. Todos se juntam à música, que fala sobre uma pessoa que, caminhando por uma rua, tem medo da outra pessoa que irá cruzar seu caminho do outro lado e, ao invés de se render à ele, decide subverter o encontro para um momento sexual. “Vampiro Sexual” é o nome da música, conforme os créditos dizem, e esclarece bem o tom da música a partir daí. Enquanto cantam, a câmera se dá a liberdade para observá-los com calma, variar o personagem de destaque, ver o que cada um deles está fazendo nessa ociosidade da praia. Sobreposta à imagem da cantoria, vemos dois jovens se beijando no que parece ser um beco escuro, situação que serve de ponte para o segundo momento do curta, muito mais narrativo que esse aqui descrito.

É interessante perceber como parecem ser as performances que puxam a construção de cena e a forma com que a câmera registra a situação, e não uma rigidez cênica construída a partir da linguagem cinematográfica. Não é à toa. Em entrevista ao site *deliriumnerd*, Andréia Pires explica um pouco melhor como foi o processo de produção do filme.

“Nesses encontros [antes da realização do filme] a gente conversava, ouvia sons, desenhava e falava das ideias do filme O argumento foi se acoplando a existência daquelas pessoas. A fotografia do filme é do Victor de Melo, ele [...] carrega uma câmera na mão e filma como uma videodança os corpos do elenco.” (disponível em: <http://deliriumnerd.com/2017/02/13/entrevista-em-vando-vulgo-vedita-andreia-pires-usa-corpos-como-linguagem/>. Último acesso em: 27/10/2018 às 21hs)

Sobre a música do trecho abordado do filme, ela também comenta logo antes:

“Houve encontros na minha casa onde, por conta do Leonardo William e do Felipe Bira (atores) que estavam inventando um projeto chamado Banda *GLAMOURINGS* de onde nasce a música *VAMPIRO SEXUAL*, algo muito precioso e super parte do que eles eram, surgiu um impulso musical. Então, ao vê-los cantando foi vibrante perceber que aquela composição podia se tornar cena.”

(disponível em: <http://deliriumnerd.com/2017/02/13/entrevista-em-vando-vulgo-vedita-andreia-pires-usa-corpos-como-linguagem/>. Último acesso em: 27/10/2018 às 21hs)

Dessa forma, é possível entender o esvaecimento não só em âmbitos da linguagem cinematográfica: ele não está só na narrativa, nem na forma com que a câmera é posicionada, nem apenas na atuação e nos temas tratados. Ele está também no método de produção, que desloca a contribuição autoral e criativa da figura da direção para também se apresentar nos atores e na fotografia. Indefinir é, afinal, fundamental para se produzir a relação livre entre os corpos, sem medos ou amarras, protagonismos, lideranças; a força do coro nasce do coletivo por conta justamente dessa dissolução de barreiras. Sem ela, o olho do espectador - pelo menos no que se diz à respeito do espectador no cinema - busca um ponto para se focar, alguém para acompanhar, um destaque para evidenciar. O olhar é seletivo. Só quando o corpo se esconde nas massas, as relações são testadas e atravessadas e a dúvida é imposta, é que o olhar pode se perder. E, para se imergir no coro, para compreender seu efeito e sentir sua força, o olhar deve se perder.

Em meio a rompimentos narrativos, coletivo que abraça o individual, dúvidas e incertezas, é possível compreender também um pouco melhor como e porquê a coralidade vem sendo usada em filmes como *Vando Vulgo Vedita*. Tomemos agora, como exemplo, o trecho que sucede o anteriormente discutido, onde há uma forte virada de registro narrativo na trama - pela primeira vez é possível acompanhar uma história que se mantém de cena para cena com caráter, talvez, um pouco mais discursivo do que as sequências que se apresentaram até então. As imagens permanecem soltas, fluidas em sua forma, mas aqui se apresentam mais delimitadas.

Os jovens que antes aparecem se beijando em sobreposição à performance musical da praia agora caminham por uma rua à noite. Um deles vai embora, deixando o outro a observá-lo ao som em *Voice Over* de um poema que evoca o nascimento do amor à partir de um corpo que morre. O garoto puxa um spray de tinta para possivelmente pichar uma parede mas, antes disso, é impedido por outras pessoas: membros do grupo que acompanhamos até então que o reprimem com xingamentos e violências físicas tal qual uma batida policial. Pela primeira vez, a performance dos corpos na tela se dá evidentemente de forma representativa. Eles dão tapas no garoto, obrigam-no a pedir desculpas, até que a situação culmina no coro, ainda na repressão policial, pegando o spray de suas mãos e pichando o rosto dele fora de quadro. Ele levanta com seu rosto pintado de rosa, porém, representado por outro ator. Os policiais o deixam em paz e

ele percorre as ruas da cidade com seu rosto pintado, pichando-as, representado por um terceiro ator.

Elementos conectivos contribuem para a indicação de que se trata de um mesmo personagem: o rosto com tinta, o spray, a movimentação dos corpos na cena. Assim como os cabelos loiros conectam as pessoas seguidas pelo filme, os corpos que representam a personagem estão também conectados por elementos visuais. O elemento que também estabelece tal conexão como possível dentro do âmbito do filme são os próprios atores que representam a ação policial que, por estarem lá representando - por mais que a violência no filme praticada seja bem visual - abrem caminho para uma interpretação mais aberta do que os corpos presentes na cena podem atuar. Abalam-se as estruturas pré-estabelecidas mediante a força do coro disposto na cena por conta de sua presença quantitativa na tela e por conta do que é possível extrair daquela representação. Mais do que afirmações, questionamentos se inserem na cabeça do espectador: esse acontecimento é de fato representação no campo diegético? Se é, essa representação se refere a um acontecimento ocorrido anteriormente? Trata de um acontecido em específico, ou de uma representação geral dessa situação tão comum no mundo em que vivemos, a repressão policial?

Não me parece à toa que, justamente no momento de violência real do filme (o termo “real”, aqui, está presente justamente para diferenciá-la do outro momento do filme que apresenta algo que pode ser chamado de “violência”, mas que não se caracteriza como tal por ser simulação, por surgir dos afetos entre os corpos, por não limitar a existência de ninguém – na transição da primeira para a segunda parte, quando, simulando a luta de *Dragon Ball*, uma das personagens soca a outra, deixando-a com olho roxo) é quando somos apresentados a uma estrutura narrativa delimitada. O fluxo de imagens, com sequências sem forte relação entre si, tem sua apresentação rompida pela própria história da parte final da obra: a violência nela apresentada não pode ser ignorada, qualquer poesia aberta, canção sexual e carícia ociosa precisa dar lugar ao evento de repressão. Um discurso político parece óbvio: não se escapa dessa violência e ela interrompe liberdades. O corpo não sofre apenas por pichar – sofre por incomodar determinada normalidade imposta pela sociedade. Ele é impedido de agir conforme sua sexualidade deseja, seus impulsos são repelidos e a marginalidade de sua presença é empurrada contra ele mesmo. A agressão é alegoricamente maior do que apenas presente enquanto violência àquele que comete um crime: se dirige aos corpos fora da norma, à felicidade coletiva, às potências políticas da periferia.

É efetivamente pontual a forma com que o coro consegue apresentar questões abertas com força. Da mesma forma que o coro grego comenta sobre os destinos das personagens de suas tragédias, lamenta a jornada e evoca o espírito de suas narrativas, o corpo coral do filme discute os temas e anseios contemporâneos à sua produção e comuns à seus agentes criativos. São evocados os medos da repressão policial, rompidas as barreiras de sexualidade e afeto entre os indivíduos, rasgadas as pré-concepções de quem assiste a obra. Também são lamentados os destinos de suas personagens, seus amores que nascem da ausência do corpo, suas vontades limitadas à um modelo pré-existente de sociedade. Assim como é curioso e atrativo ver e ouvir um grupo de pessoas que, em uníssono, canta a sina de um Édipo, mesmo que puramente pela admiração inerente à assistir uma quantidade grande de pessoas em sincronia, é surpreendente ver e ouvir, na tela, a mesma quantidade de pessoas evocando as mesmas sinas e vontades à qual você, como espectador contemporâneo ao filme, está sujeito. O discurso do coro, seja no filme ou na tragédia, apela à existência através do afeto. No caso grego, dos textos clássicos, o afeto da vontade divina perante os mortais. No caso de *Vando Vulgo Vedita*, o afeto entre as vontades dos corpos ante à sociedade.

“Os casos dos jovens que recebem tinta na cara ao serem flagrados pela polícia, é algo muito visto na Cidade, isso é um caso pessoal. É pessoal demais ter tantos jovens sendo mortos pela violência, nas noites daqui. Não consigo não ser parte disso.” (disponível em: <http://deliriumnerd.com/2017/02/13/entrevista-em-vando-vulgo-vedita-andreia-pires-usa-corpos-como-linguagem/>. Último acesso em: 27/10/2018 às 21hs)

De alguma forma, conforme menciona a diretora, não é possível deixar de fazer parte das violências impostas na sociedade. Se a vida é coletiva, como negar ao espectador os afetos que a produção de um filme produz para aliená-lo da realidade. Se filmar é produzir uma farsa, criar uma barreira entre quem observa e quem realiza, o coro pode ser uma forma potente de se chacoalhar as estruturas confortáveis do assento do cinema ou do sofá da sala. O coro pode ser o agente que rompe a tela. Se a encenação fílmica é apenas representação do real, há na forma que ela te seduz, te prende e te compele uma potência em produzir o real.

“Vando pode ser uma farsa real.” (Andréia Pires em entrevista. Disponível em: <http://deliriumnerd.com/2017/02/13/entrevista-em-vando-vulgo-vedita-andreia-pires-usa-corpos-como-linguagem/>. Último acesso em: 27/10/2018 às 21hs)

Conforme apresentado no capítulo anterior, não é só através dos corpos que a coralidade pode ser agente afetivo de determinada força abaladora de estruturas e coletivizante em seus meios. O espaço, também, pode ser elemento coral. À seguir, tentarei trabalhar em alguns elementos espaciais como forças motoras de uma vivência coletiva em *Era o Hotel Cambridge*, de Eliane Caffé.

4 ***ERA O HOTEL CAMBRIDGE E O CORO QUE GRITA EM SEUS CORREDORES***

4.1 - *Era o Hotel Cambridge* e o espaço como catalisador de coletivo

Quem mora no centro da cidade de São Paulo não se surpreende mais com a quantidade altíssima de pessoas que frequentam as suas ruas, que estão cheias desde as suas manhãs de inícios de jornadas de trabalho até suas madrugadas de festas e eventos culturais. Também não se surpreende com a ampla diversidade das pessoas, que abrangem idosos aposentados e jovens recém-formados, estrangeiros turistas e pessoas que nunca saíram do Estado, de classes distintas e origens diversas. O morador desse centro também não se surpreende com a quantidade de prédios abandonados que povoam a paisagem por conta de embargos jurídicos, faltas de reforma e problemas do tipo. Por fim, também não há surpresa em saber que boa parte desses prédios foram ou estão sendo ocupados por pessoas que anseiam por moradias e não estão em condições de adquirir os imóveis tão supervalorizados da região. É através desse contexto de diversidade populacional e reapropriação de espaços abandonados que o longa *Era o Hotel Cambridge*, dirigido por Elianne Café e lançado em 2016, busca explorar suas personagens e desenvolver suas narrativas, permitindo-se utilizar da força coletiva que emana dos moradores de um edifício ocupado que é personagem com histórias tão ricas quanto as origens das pessoas que na obra fílmica se apresentam.

O filme acompanha a vida de várias pessoas que habitam um antigo hotel de luxo, abandonado por muitos anos e atualmente ocupado, na região já mencionada do centro da cidade de São Paulo. Sem se prender a protagonismos ou linhas narrativas rígidas, o dispositivo fílmico devaneia pelas suas próprias explorações da vida dos moradores do edifício que são interpretados por habitantes reais da ocupação e atores já conhecidos no mundo do cinema. Entre as personagens, temos imigrantes refugiados da Palestina e do Congo, nordestinos que vieram para a cidade com a promessa de trabalho e condições melhores de vida, jovens ativistas, idosos que trabalharam em circo, encanadores que são professores de teatro nas horas vagas e muitas outras pessoas das mais diversas origens e ocupações profissionais. Ao longo da obra vemos como funciona a convivência num local com tanta gente, admiramos a organização do espaço - coordenada pela Carmem Silva, administradora da ocupação que teve início em 2012 através do movimento de Frente de Luta por Moradia (FLM) - , e contemplamos a força esmagadora que as vidas e vontades desse grupo de pessoas produz apesar de suas origens

muitas vezes humildes e da cacofonia linguística e cultural que poderia atrapalhar muito mais do que atrapalha de fato.

Se a coralidade em *Vando Vulgo Vedita* emana das relações entre suas personagens e produz sua própria origem na figura conceitual de Vando, aqui na obra de Eliane Caffé temos uma manifestação coral que se dá não pela vontade e pelo afeto corporal como no primeiro filme, mas que se apresenta a partir da necessidade dos indivíduos e das delimitações espaciais do lugar que compartilham. No longa, o ambiente se apresenta como aspecto-chave para proporcionar as relações e os contatos que tornam tanto a experiência de produção do próprio filme como a encenação e vivência de suas personagens em categorias corais. Se o resultado é semelhante em ambas as obras - uma força coletiva motora de sensações e agente da progressão fílmica - a forma como os dois filmes se utilizam do coro distingue-se em alguns pontos que são interessantes para podermos observar a maleabilidade desse termo.

Todos os moradores da ocupação do Hotel Cambridge estão lá, como já mencionado anteriormente, por necessidade. Eles são refugiados que se viram obrigados a fugir das guerras de seus países e pessoas de renda baixa que se viram sem lugar para morar e/ou sem trabalho para garantir seu sustento. Por conta disso, eles têm que conviver com as limitações e questões que o próprio lugar traz: tamanha quantidade de gente torna as assembleias caóticas, o encanamento é antigo e corre constante risco de vazamentos, a polícia aparece na porta para perturbar a ordem, é preciso criar comunicação de alguma forma entre pessoas que falam português, espanhol, francês e árabe. Os múltiplos andares obrigam as pessoas a fazerem suas mudanças subindo e descendo escadas, já que os elevadores não funcionam; a pouca quantidade de computadores no andar da *lan house* faz com que haja competição entre seus usuários mais frequentes; a comida deve ser feita em grande quantidade para ser compartilhada. Mas não há nada que não possa ser resolvido: a solução para questões levantadas pelo edifício se apresenta não só pela organização da administradora da ocupação, mas também se dá pelo próprio espaço que os produz. Os corredores do prédio, largos e muitos, servem como verdadeiros espaços de convívio para seus moradores, que neles podem conversar e se organizar e conviver para além das paredes de suas próprias casas. Nas cozinhas, a grande quantidade de pessoas pode agilizar o processo de produção de pães e outras comidas. Desenvolvem-se manifestações artísticas: o grupo de teatro como grande exemplo. Tal convívio coletivo também permite que relações se mantenham mesmo entre personagens que, à princípio, parecem não ter nada em comum. A solitária moradora de terceira idade pode ensinar o recente e jovem imigrante da Palestina a

falar português. A jovem brasileira pode relacionar-se amorosamente com o jovem congolês mesmo que suas culturas sejam distintas entre si. Histórias bem diferentes podem ser compartilhadas entre quem quer que fique acordado nos espaços coletivos do prédio durante a noite. A necessidade, por fim, pode transmutar suas relações em algo extremamente rico e positivo, apesar das intempéries e problemáticas. E o espaço dá origem para tudo isso. Mais que isso, o prédio torna-se personagem tanto quanto seus moradores. Torna-se a vida que ajuda a criar, o movimento que ajuda a empurrar.

Essa vida que o prédio ganha, invocada por ele mesmo e por quem nele habita, é o coletivo de suas entranhas. Edifícios residenciais sem moradores não estão vivos. É na presença de seus habitantes que um condomínio pode cumprir sua função, o teto só está lá na sua condição de teto quando há alguém para que ele proteja da chuva. Sem moradores, não há prédio enquanto função, há carcaça e apenas isso. O edifício do Hotel Cambridge, portanto, não só molda as relações de seus habitantes como depende deles para se manter enquanto edifício, enquanto ocupação, enquanto espaço. Essa interrelação possui como consequência a coletivização das questões do prédio. Propõe uma harmonia coletiva. Evoca destinos, atua nos corpos e abala não só as estruturas do espectador, mas as próprias fundações do imóvel, tal qual o coro grego pode chacoalhar o espírito de suas tragédias. No filme, porém, temos um passo além: se os moradores do prédio lá estão por necessidade, o prédio também deles necessita. A coralidade, que no caso do filme se dá a partir do que é necessário, torna-se também cola que junta com forças iguais espaços e aqueles que os percorrem. Bom exemplo dessa força mútua e interdependente da coralidade na obra é a cena da apropriação do outro prédio que aparece no filme. A situação dada é a seguinte: a Frente de Luta por Moradia almeja ocupar outro dos imóveis abandonados do centro da cidade e para isso ela precisa de muitas pessoas para legitimar e possibilitar sua nova ocupação. Os membros do Hotel Cambridge, portanto, são convocados a ajudar e são transportados de ônibus para o novo prédio ocupado, onde deverão permanecer por dois dias para regularizar a apropriação da propriedade como ocupação legítima. A porta lacrada por tijolos é quebrada pelos homens mais jovens e fortes e o resto das pessoas soma-se a eles para entrar no prédio sem problemas: há guardas dentro da propriedade, mas eles não podem fazer absolutamente nada com tamanha quantidade de gente. A força do coletivo dá vida ao prédio. Quem é engenheiro elétrico ajuda a ligar as luzes, quem é encanador ajuda a consertar os problemas da infraestrutura velha, todos ficam lá e dormem e a ocupação pode se instaurar com segurança, pelo menos por enquanto.

Por outro lado, dadas as condições sociais encontradas no filme, há de se notar a dificuldade enfrentada pelos diversos habitantes dos prédios ocupados em se manter acesa a chama do coletivo. São muitos os conflitos que apresentam rupturas na teia de relações dos prédios e é muito difícil resolver vários deles. Qualquer manifestação eficiente de coletivo, afinal, exige esforço ativo de quem participa dele. É preciso cuidar das crianças que são deixadas sozinhas pelos pais que saem para trabalhar ou se divertir, deve-se dar esperanças àqueles que estão desmotivados ou desacreditados com suas situações pessoais, é absolutamente complicado chegar a qualquer tipo de consenso para tomada de decisões com tanta gente e tantas vozes com opiniões diversas. O movimento que a coralidade traz para o espaço não vem sem esforço dos seus agentes, mas a consequência disso é a coletivização forte de todas as relações ali criadas.

O Hotel Cambridge é um espaço coral. Ele simboliza as outras ocupações que existem no centro de São Paulo, cria processos coletivos entre seus moradores e possui uma vida própria moldada pela força da quantidade. Ele foi construído, como arquitetura, para abrigar muita gente. Por ter sido um hotel, inclusive, foi construído para abrigar muita gente de todos os lugares do mundo. Mais que isso, ele ainda abriga gente de todos os lugares do mundo. Ele possibilita narrativas múltiplas. Ele apresenta perspectivas plurais. Ele junta indivíduos que, não fosse a necessidade e a oportunidade, não ficariam juntos enquanto coletivo.

4.2 - Diversas origens, diversas funções

Sem dúvidas um dos aspectos que mais chama atenção na obra é tamanha multiplicidade de indivíduos convivendo juntos. A já citada pluralidade de origens evoca no espaço um senso de vida que provém do passado daquelas personagens, que em soma ao passado do próprio local gera uma força de espírito abaladora dos afetos estruturantes, mesmo que não de forma radical. Hassan, o refugiado da Palestina que já se fixou na ocupação e construiu sua pequena loja de alimentos, conversa com sua irmã através de um dos computadores da *lan house* da ocupação. Vemos a situação difícil da qual ele fugiu - mas que, de algum modo, não conseguiu escapar - e o estado da sua terra natal. A irmã conta sobre a morte do filho de uma conhecida deles. O filme alterna essa sequência com imagens de Hassan em um acampamento, presumidamente de refugiados, fumando seu cigarro. Ele também fuma seu cigarro após conversar com a irmã. Afinal, por mais em casa que ele já se sinta na ocupação, sua história o

trouxe até ali e portanto não deve ser ignorada. Ngandu, o refugiado congolês, também conversa com o irmão por um dos computadores da *lan house*. Ele quer trazer seu filho para o Brasil, mas não quer que a mãe dele venha também, afinal, eles não estão juntos. O irmão reclama da situação em que foi deixado por Ngandu. Armando, o personagem boliviano, conversa com a mãe - também pela *lan house* - que está distante e não o vê há muito tempo. Ela começa a cantar para o filho, e todas as pessoas na sala param para observá-la com certa admiração e surpresa. Não são só os estrangeiros que têm seu passado abordado na narrativa: Gilda, a moradora solitária interpretada por Suely Franco, revela a partir de um recorte do jornal seu passado no circo, em que cuidava de uma elefante. Tratava o animal como filha, até que um dia ele foi sacrificado por atacar uma pessoa. Através do choro de Gilda, podemos perceber o quanto essa história ainda a abala e afeta sua vida. Todos esses passados se mesclam no espaço compartilhado (a *lan house* maior sumarização dessa mescla) e contribuem para a construção do espírito do Hotel, sua essência histórica que parte também dos indivíduos enquanto coletivo.

Há outro aspecto de coletivização à partir dos indivíduos que também abala a narrativa e a percepção de seus papéis no espaço: não só suas origens são distintas, mas suas funções na narrativa variam conforme situações. Apolo ajuda na manutenção do prédio, mas nas horas vagas é diretor do grupo de teatro da ocupação. Eventualmente, seu papel como artista cresce muito mais que sua profissão. Ngandu aparece como personagem principal nas cenas com Uta, mas aparece em segundo plano quando presente no grupo teatral. Gilda está presente em vários núcleos da história, a própria Uta também, apesar de esta estar presente de forma mais observadora na maioria dos casos. O próprio grupo de teatro, na verdade, é forte pilar para demonstrar essa multiplicidade também de funções narrativas, afinal várias das personagens que acompanhamos em núcleos separados se juntam lá para participar das aulas. Muitas vezes as personagens possuem duas ou mais profissões. Um post no blog da ocupação evidencia isso, com fotos dos seus membros e suas ocupações profissionais nas legendas acima delas, mas é possível também constatar isso ao longo da própria história, com vários dos personagens já citados como representantes dessas múltiplas funções (Apolo, por exemplo). O espaço, bem como a necessidade para se sustentar num mundo onde faltam empregos formais, convidam e até mesmo obrigam essas personagens a duplicar suas jornadas de trabalho, ou duplicar seus esforços para ajudar a ocupação da maneira que conseguirem. Nesse caso, porém, não estamos falando de um dissolvimento de suas funções no prédio ou nas relações afetivas do filme: elas estão lá, concretas e evidentes, e precisam existir. As hierarquias devem se apresentar num espaço com tanta gente se ele quiser continuar a existir, ainda mais com ameaças tão constantes

de desapropriação provenientes da justiça. Carmem Silva é a administradora da ocupação e isso é fato. A questão coral, aqui, se dá não no fato de que não existem funções delimitadas, mas sim na ideia de que elas, por existirem pela necessidade de se manter a ocupação viva e ativa, estão sujeitas às condições de um local com tanta gente e pela horizontalização de seus recursos e hierarquias. A assembleia torna-se caótica, as falas de Carmem Silva são questionadas sem medo pelos moradores. O grupo de teatro de Apolo praticamente ignora suas vontades para a peça que irão desenvolver e cria uma própria versão dela de acordo com o que os atores realmente desejam encenar. Uma personagem que possui papel importante num núcleo do hotel é mera ouvinte em outro. A multifuncionalização dos corpos presentes na tela é, também, talvez até por conta disso, refuncionalizada para conseguir lidar com a força que o corpo coral inevitavelmente emana.

As relações afetivas, as relações profissionais, as relações construídas por necessidade e aquelas que partem da vontade, todas se manifestam no prédio a partir também dessa multifuncionalização. Uta assiste ao vídeo da fala de Ngandu que está editando para produzir um conteúdo de divulgação na internet sobre a ocupação, com admiração, antes de conversar com ele e eventualmente relacionar-se amorosamente, por exemplo. Não é possível, afinal, ir contra a força coletiva das relações que se formam numa comunidade enquanto o indivíduo é parte dela. O filme busca trabalhar com a cacofonia que surge da quantidade de pessoas na sua história; cacofonia, aqui, parece ser um termo adequado para entender ao mesmo tempo o caos e a ordem que se interrelacionam naquele espaço em paralelo. Há de se notar, também como exemplo, que os refugiados moradores não podem se manifestar politicamente por conta de seu status dentro do país. Um dos imigrantes cita esse fato na Assembleia, quando todos são convocados a atuar junto à FLM. A instabilidade de sua situação torna seus corpos potências complexas no espaço que ocupam. A solução é conubar-se dentro da ocupação, ajudar da forma que podem. Podem tanto ajudar politicamente, mesmo que isso seja considerado ilegal, como ajudar de outra forma caso desejem, desde que contribuam para a comunidade.

O próprio status desses moradores imigrantes é forte signo da complexidade coletiva que o coro do filme emana. A necessidade particular da presença deles naquele espaço cria em seus corpos formas de se relacionarem com a ocupação novas, que vão para além do simples fato de estarem lá. Ao mesmo tempo que criam laços e passam a se acostumar e até mesmo gostar do Brasil e suas questões particulares, nunca deixam de sentir falta de suas terras natais, seus costumes e suas culturas. A complexidade não é negada, está lá dada através das relações

que constroem. A questão do celular, apresentada no filme, é um bom exemplo para entendermos sob que maneira aqueles corpos se apresentam lá: no Congo, a guerra se dá por conta das matérias primas que o país possui e que são usadas pelas guerrilhas locais para vender para indústrias multinacionais em troca de armas para manter a guerra. Essas indústrias multinacionais são, muitas vezes, produtoras de celulares. Os imigrantes dessas guerras, agora já em outro território, precisam desses mesmos celulares para se comunicarem com suas famílias. O aparelho é o que permite que se conectem com seus passados, suas culturas, a terra que tiveram que abandonar. O corpo do refugiado apresenta a mesma particularidade que esses aparelhos eletrônicos: sua presença está num território estrangeiro, a necessidade de fuga tornou-o única união do indivíduo com seu passado, com a cultura de um outro local. Os corpos refugiados são a complexa ponte política entre a vontade de fugir, a sensação de não pertencer ao território onde se insere e a necessidade de se adequar nas relações desse território novo e contribuir da forma que pode, mesmo ilegalmente. O corpo refugiado é colocado como questão no filme até mesmo para explicar os moradores brasileiros na ocupação. Uma das personagens diz que os nordestinos do local não são nada mais que refugiados no próprio país. De fato, expulsos de sua participação nos lucros, nas moradias e nos trabalhos da ordem societária vigente, seus corpos devem manifestar-se de uma outra forma no espaço, forma essa que pode assemelhar-se à situação dos imigrantes. Podem também ser corpos refugiados. A soma coral desses corpos, porém, permite que eles apropriem-se do edifício ocupado com o mesmo fervor de se caso ocupassem o espaço de suas terras natais. O que se produz no Hotel Cambridge, nas ocupações que partem da presença desses corpos, é algo novo. Algo novo que pode, ao longo do tempo, também ser chamado de lar. Os corpos podem até ser refugiados das nações que não os deixaram permanecer, mas no Hotel Cambridge, seu status pode sim deixar de ser de refúgio. O corpo refugiado pode apropriar-se de lugares que, por sinal, também são refugiados - abandonados da própria condição que deu à eles sua existência - para construir casa. Construir funções, sistemas, comunidades - Para afinal, abandonar a função de refugiados de seus corpos, transformando-os em corpos presentes, tão vivos como os prédios que reconstruíram.

4.3 - A concretude física da força do coro presente

A presença do corpo coral e sua força são pilares básicos do desenvolvimento do filme. São o que movem o espaço, o que preenche a paisagem sonora, o que dá força ao impacto de destruição no final. Alguns exemplos dão conta de entender como o conceito de coralidade no filme é presentificado: as assembléias são barulhentas, a cacofonia sonora demonstra o quão

complexo é lidar com tanta gente num mesmo lugar. O horário do dia muda o fluxo de pessoas no prédio e como elas se relacionam com seus espaços coletivos. As pessoas são necessárias para criar a outra ocupação e legitimá-la, como já citado anteriormente. O coro presente abala, assim como nos outros filmes já abordados nesse trabalho. em *Vando Vulgo Vedita*, as ruas da cidade por onde (presumidamente) Vando passa são pichadas. Seu corpo concretiza fisicamente sua presença na cidade. Em *Os Monstros*, a presença é sonora: a cena final transforma o barulho daqueles instrumentos em música, e não há nada mais que precisa ser escutado no filme. Se o coro enquanto conceito clássico atua, de alguma forma, mais fora da narrativa do que dentro dela, na sua reapropriação contemporânea ele talvez se torne mais presente do que nunca. Ele é assumidamente diegético (apesar de não exclusivamente) e muda o espaço que ocupa tanto quanto é mudado por ele. No caso de *Era o Hotel Cambridge*, depois de acompanharmos enquanto espectadores toda a progressão de afetos e relações do prédio e a vida que eles evocam, nos deparamos de repente com o final do filme.

Se até então todo o filme era vida, seu final é pura destruição da presença do coro no filme.

Sem dar sinais claros de sua aproximação, o final do filme apresenta cenas de enfrentamento policial no centro da cidade de São Paulo. Tropas de choque atiram com balas de borracha e lançam bombas de efeito moral nas ruas. A violência do som dessa marcha repressiva é quase silêncio quando colocada em contraponto à cacofonia de falas e línguas que acompanhamos em todo o filme, pois só há essa violência a ser ouvida. Cidadãos revidam com o que podem, jogando as bombas de volta aos policiais, enfrentando-os como podem, mas no fim suas forças não são páreo para a repressão do Estado. Vemos as pessoas fugindo pelos prédios, famílias inteiras subindo escadas e correndo do risco de morte, prisão ou ferimento. Ouvimos vozes das personagens do filme gritando para que todo mundo fuja. A confusão, aqui, é bem diferente da confusão que a corralidade pode trazer: no final do filme, ela nasce do medo.

Colocando as duas forças em contraponto, sentimos falta da vida criada pelo coro. Sentimos falta das confusões culturais que as personagens passam, da originalidade da criação artística, da força da luta por moradia e da riqueza das relações construídas até então. O final acaba rápido. A desapropriação e a destruição tomam pouco do tempo de tela porque o que importa nesse acontecimento não é o ato em si, mas o passado que ele criou. De repente, o corpo presente torna-se também história. Não particularmente, pelo menos numa primeira

assistida ao filme, que a ocupação de fato acabou - ainda mais pelo fato de que ela existe na vida real - mas é evidenciada a ameaça concreta de seu fim repentino. Ela pode acabar muito rápido a qualquer momento, e sentimos a tristeza disso. É aqui, talvez, onde a força do coletivo mostra-se mais eficiente quanto ferramenta narrativa cinematográfica. A força de um coletivo não pode ser ignorada. São muitos corpos e vidas em jogo. O coro produz muito mais que a soma de suas partes. Ver tudo isso ameaçado é trágico. Diferente do coro grego, que está protegido das ameaças que perpassam a narrativa de suas histórias por serem forças além delas, o coro do filme é a figura ameaçada. O destino anunciado é o dele próprio. O fato de boa parte dos personagens do filme serem interpretados por não-atores, por eles mesmos também contribui para essa força e o sentimento de ruptura do final. Os métodos de produção confundirem-se com a ficção do filme também são formas efetivas de se apresentar uma ameaça política real. Talvez em toda essa força esteja a chave para entendermos, porque, afinal, os filmes aqui estudados resolveram se utilizar da coralidade como força-motriz para suas encenações.

4.4 - Conclusão - Coralidade marginal

Dos aspectos mais interessantes a se analisar a coralidade aplicada nos filmes citados ao longo do trabalho, talvez o mais rico deles seja a apropriação dessa forma de encenação coletiva para se falar particularmente sobre corpos e indivíduos marginalizados pela sociedade. Se por um lado temos, em *Vando*, corpos jovens cuja livre exploração sexual e criativa é violentamente minada pela força opressora dos poderes vigentes, temos, em *Cambridge*, todo um grupo de pessoas que, marginalizados pelo fato de não possuírem condições financeiras para obter moradia digna, se vêem obrigados a viver em comunidade nas ocupações em prédios abandonados, mesmo que isso seja um aspecto positivo em suas vidas. Temos o corpo feminino colocado à margem de uma sociedade que o reprime em *Buraco Negro* e uma força de trabalho de fábrica com seus possíveis riscos de demissão e sonhos minados pelo capitalismo em *Corpo Elétrico*. De fato, a grande maioria desse tipo de cinema contemporâneo busca utilizar como ferramenta a força uníssona e ao mesmo tempo caótica da coralidade especialmente para trabalhar esses tipos de indivíduos às margens da sociedade. A pergunta que fica na minha cabeça, ao longo de todo esse trabalho, ao assistir a esses filmes tendo essa linha para uni-los, é, na falta de outras palavras mais elaboradas, *por que?* Por que utilizar-se da multiplicação dos corpos, da dissolução de fórmulas e estruturas, do coro que abala os espíritos e corrói os

corredores por onde passa? Se a princípio esse conceito coletivo me parece estar na contramão desses grupos de indivíduos que estão, afinal de contas, afastados da sociedade e seu senso geral de coletividade, ao assistir e analisar as obras é evidente a necessidade de sua utilização.

Afinal, não é por estarem à margem do que é dito o sistema vigente que eles estão condicionados a viverem afastados e sozinhos. Pelo contrário. É através da força do coletivo que esses corpos podem se sustentar com bases o suficiente para viverem em harmonia. Para abalar as estruturas fílmicas, as estruturas da sociedade, as próprias estruturas - rasgar qualquer pré-concepção que um espectador possa ter sobre seus corpos e funções sociais, negar catalogar suas vontades em caixas pré-definidas. A coralidade é uma arma radical especialmente funcional para isso. Sua função é abalar os espaços que percorre e sua utilização é agente da união. Não apenas união entre os corpos que a constituem, mas também entre direção e atuação, fotografia e produção, filme e espectadores. Através da coralidade, é possível sentir na pele os afetos daqueles que, à princípio, são externos ao seu próprio corpo. E fazer isso quebrando amarras, botando em xeque o que quer que possamos pré-assumir enquanto nós mesmos, enquanto pessoas. Se o coletivo não tem condições materiais de se defender numa guerra, ele tem pelo menos o próprio corpo e a própria voz. O eco de suas ações pode viajar por entre os prédios das cidades, entonar a revolução nas formas e no conteúdo. Essa força não depende de dinheiro nem se prende à regras rígidas e conceituais, e portanto não é à toa ter sido utilizada nesse cinema independente e de baixo orçamento dos últimos anos.

Se podemos observar nos últimos anos uma ascensão avassaladora da opressão sistêmica em virtude da força do privado na atuação do Estado, no Brasil e no mundo, mediante uso consciente das ferramentas que o mundo moderno pode fornecer cujo caráter mais forte é a manipulação individualizante das categorias sociais e da negação do coletivo como base estruturante da crença, podemos também reparar nas formas de resistência nascidas para enfrentar essa questão. No âmbito social, falamos das ocupações não só permeadas por organizações de pessoas sem moradia, mas também daquelas feitas em escolas pelos próprios estudantes. Falamos de manifestação e de voz mais ativa do coletivo de pessoas oprimidas pelo sistema. A arte parece também seguir essa tendência, pelo menos aquela que nasce das vontades e que não se importa com os poucos recursos que possa ter para produzir suas obras. E talvez, dadas as incertezas que permeiam o futuro, essa possa ser uma arma promissora para desestabilizar o que nos é imposto através da força. Através do grito coletivo do coro,

paradoxalmente, é possível ouvir o que há de mais individual nas suas vontades e na riqueza de suas relações.

REFERÊNCIAS

Obras Citadas

BRASIL, Samantha. [ENTREVISTA] Vando Vulgo Vedita: Andréia Pires e o uso de corpos como linguagem. Disponível em: <http://deliriumnerd.com/2017/02/13/entrevista-em-vando-vulgo-vedita-andreia-pires-usa-corpos-como-linguagem/>. Último acesso: 23/11/2018 00h33. 2017

OLIVEIRA Jr., L. C. G. O cinema de fluxo e a mise en scène. 2010. 161 p. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

SARRAZAC, Jean-Pierre. Léxico do drama moderno e contemporâneo. 2013. 1ª Edição Eletrônica. COSACNAIFY. São Paulo, 2013.

Obras Consultadas

ALTMAN, Rick. A Theory of Narrative. 2008. Columbia University Press. New York e Chichester, West Sussex. 2008.

CORDEIRO, Fabio. A *coralidade* na cena contemporânea brasileira. (Exposição para Doutorado).

LOPES, Denilson. Afetos, relações e encontros com filmes brasileiros contemporâneos. 2016. Hucitec Editora. São Paulo, 2016.

MORAES CAVALCANTE, Denise. Cinema de ficção contemporâneo e modos de habitar transitórios. 2014. Tese (Doutorado em Comunicação) - Curso de Pós-Graduação em Comunicação Social, Universidade de Brasília, 2014.