"Essa marca vai ficar de vera!": cotidiano e o limiar da hospitalidade em "A falta que me faz"[1]

Diego Baraldi de LIMA[2]
Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, MT
Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG

Resumo:
Neste artigo analisamos sequências do filme "A falta que me faz" (Marília Rocha, 2009, 85') nas quais a erupção do espaço fora de campo convoca-nos a atentar para as interações, mediadas pela câmera, entre cineasta (e equipe) e personagens filmadas. Exploraremos o limiar da hospitalidade colocado em cena a partir destas interações. Instigados pelo modo como as personagens são acompanhadas pela câmera enquanto experimentam espaços da casa e arredores, aproximaremos estas ocasiões a uma conceituação do cotidiano a partir da perspectiva do filósofo francês Michel de Certeau.

Palavras-chave:
Documentário; limiar da hospitalidade; cotidiano; A falta que me faz.

1. Olhares que se encontram

Estamos no espaço da casa. Como visitantes ocupando um novo habitat, ouvimos a polifonia de ruídos e burburinhos que compõem uma cena doméstica ainda não tomada pela impessoalidade ou "povoada pela televisão, solidão e violência" (LOPES, 2007, p. 116). Alessandra e Paloma se aprontam para o "mexe"[3]. Testam a maquiagem e se olham em espelhos improvisados. A pequena Ingrid, filha de Alessandra, movimenta-se pelo quarto, repetindo a palavra "homem" após ouvir a mãe falar que as espinhas no corpo eram sinal de que o filho que carregava seria do sexo masculino. Em outro quarto da casa onde vemos poucas portas, em frente ao guarda-roupa, Valdênia[4] também se olha no espelho que restou do estojo de maquiagem. Dobra uma calça, sentada na cama. Parece esperar por algo. Toca[5] entra no quarto, os cabelos impecáveis. Alessandra e Paloma vêm atrás. A câmera observa todas as meninas no mesmo enquadramento, sem cortes – Val em primeiro plano, as demais personagens ao fundo. Toca diz que Derley está no "mexe" e que aguarda por Val. Val aparenta duvidar da informação de que Derley, pai do filho que espera, estaria no

[1] Trabalho apresentado no GP Cinema do XIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.
[2] Professor assistente do Curso de Comunicação Social da Universidade Federal de Mato Grosso. Doutorando no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais. E-mail: diegoblima@yahoo.com.br
[3] Modo como as meninas se referem ao bar dos arredores, onde dançam e se divertem. Esta palavra, dentre outras variações regionais do uso da língua, já aponta para as operações criativas realizadas por praticantes, mencionadas por Michel de Certeau.
[4] Apelido pelo qual Valdênia é invocada pelas meninas do filme e que, a partir deste ponto, utilizaremos para nos referirmos à personagem.
[5] Apelido pelo qual a personagem Shirlene é constantemente chamada.

bar. Alessandra agita-se, provocativa: "Não falei? Não falei?". As meninas riem, estimuladas pela situação que imaginam se desenhar. Val também ri, olhando na direção das meninas e voltando o olhar para o fora de campo, mas não fora de cena[6] (COMOLLI, 2008, p. 87), na direção da câmera. Sentimos que há outras pessoas do lado de cá da objetiva. Guardemos este olhar (figura 1).

Enquanto as meninas, eufóricas, provocam Val, incentivando-a a trocar de roupa e ir para o "mexe" encontrar-se com Derley, os olhos da personagem encaram a câmera e miram vários pontos nas contiguidades do antecampo. Val lança um olhar confessional para alguém à direita da câmera, no fora de campo. Visivelmente feliz, a personagem controla o sorriso e busca aparentar tranquilidade. "Hoje não!", responde às amigas, procurando demonstrar que a presença de Derley nos arredores não seria o suficiente para tirá-la de casa.

As garotas deixam o quarto e ficam paradas próximas ao que parece ser a porta de acesso da casa. Val chama por Toca e, procurando aparentar nenhum interesse em relação ao homem ao qual as meninas torcem para que ela saia encontrar, recomenda à amiga avisar que Nacípio telefonara pedindo para Derley entrar em contato. Da soleira, sem titubear, Toca retruca: "Você dá a ele o recado!", deixando a casa. Alessandra e Paloma continuam ao pé da porta, conversando. Pensativa, aparentando não saber ao certo como proceder, Val procura algo para olhar nas paredes, no chão. Subitamente, seus olhos movem-se outra vez em direção ao fora de campo.

Este olhar, inicialmente sério e distante (figura 2), irá se transformar quando encontrar o olhar da objetiva e de alguém que está ao lado superior direito da câmera (figura 3). Este alguém com quem Val cruza um olhar cúmplice e pleno que desencadeará uma explosão de risos altos de felicidade momentânea (figura 4), acreditamos, trata-se da realizadora do filme, que, neste e em outros momentos de "A falta que me faz", em maior ou menor intensidade, parece estar no limiar[7] da hospitalidade (entre a proximidade,

[6] De acordo com Aumont & Marie (2003), "o campo definido por um plano de filme é delimitado pelo quadro, mas acontece, frequentemente, que elementos não vistos (situados fora do quadro) estejam, imaginariamente, ligados ao campo, por um vínculo sonoro, narrativo e até mesmo visual". Neste texto utilizaremos as expressões fora de campo, extracampo, contracampo e antecampo para nos referir a estes elementos situados fora do quadro. Ao falar sobre os procedimentos de entrevista ou depoimento, comuns na prática documentária, Comolli (2008, p. 87) aponta que, ao falar para a câmera (ou suas contiguidades), "os olhares, mímicas, movimentos" do sujeito que fala revelam a existência de uma cena que não se resume àquilo que vemos no quadro (interior do plano filmado), trazendo para dentro da cena àquele a quem os olhares e a voz do sujeito filmado se dirigem (cineasta/entrevistador/diretor de cena, normalmente "escondido" atrás da câmera). Assim, podemos falar em um "fora-de-campo-mas-não-fora-de-cena" (COMOLLI, 2008, p. 87), visto que a cena não se resume àquilo que vemos no interior do plano.

[7] A ideia de limiar foi tomada neste texto a partir da leitura que Jeanne Marie Gagnebin faz dos conceitos de limiar e fronteira nas *Passagens* de Walter Benjamim. De acordo com Gagnebin, "o conceito de fronteira, de limite (*Grenze*) (...) contém e mantém algo, evitando seu transbordar, isto é, define seus limites não só como os contornos de um território,

cumplicidade e alguma amizade) com as personagens filmadas. Deteremos maior atenção, no decorrer deste capítulo, para momentos do filme onde a relação proporcionada pelo encontro entre personagens, câmera e cineasta, desenrola-se neste limiar.

Figura 1: Um olhar que se transforma no plano e amplia a cena...

Figura 2: ...busca adesão no antecampo.

Figura 3: Parece haver correspondência entre olhares.

Figura 4: Felicidade momentânea!

Esta passagem também chama nossa atenção por provocar uma ruptura nos procedimentos relacionados ao olhar observacional[8] que, em alguns momentos, parecem ser adotados pelo filme. A erupção do fora de campo desestabiliza os lugares frequentemente associados às posições ocupadas por cineasta e personagens em filmes documentários, evidenciando o caráter reflexivo do filme. Desestabiliza também o lugar do espectador, que é convidado a agir e produzir "uma forma mais elevada de consciência a respeito de sua relação com o documentário e aquilo que ele representa" (NICHOLS, 2005, p. 166).

Além de atentar para tais situações, pretendemos, neste texto, explorar como a escritura do documentário "A falta que me faz" (2010), de Marília Rocha, lida com o cotidiano e com o espaço da casa. Para tanto, recuperaremos algumas noções relacionadas ao cotidiano a partir da obra do filósofo francês Michel de Certeau.

---

mas também como as limitações do seu domínio. (...) O conceito de *Schwelle*, limiar, soleira, umbral, *seuil* (...) se inscreve de antemão num registro mais amplo, registro de movimento, registro de ultrapassagem, de "passagens", justamente de transições (...)". Assim, "o limiar não faz só separar dois territórios (como a fronteira), mas permite a transição, de duração variável, entre esses dois territórios." (GAGNEBIN in OTTE, SEDLMAYER & CORNELSEN, 2010, p. 13-14). Desde modo, acreditamos que, no filme, a cineasta e as personagens filmadas estejam travando uma relação no limiar da proximidade/amizade, onde as diferenças e a alteridade (de ambas as partes) não desaparecem mas também não impossibilitam certo encontro de mundos, certa troca de experiências, certos afetos construídos/compartilhados. Sabemos que o conceito de limiar ganha concepção muito peculiar em Walter Benjamin, o que parece não nos impedir de aproveitarmos a noção para, com muita liberdade, utilizá-la para nos referirmos à modalidade de encontro que parece se produzir entre a cineasta e as personagens filmadas.

[8] Tradicionalmente atribui-se ao olhar observativo a capacidade de mirar o mundo com isenção e objetividade.

2. Acolher o cotidiano

Em "A falta que me faz", certo cotidiano é colocado em cena. Modos de habitar, de narrar, de ocupar o espaço, de constituir laços de sociabilidade e de afetividade se presentificam com a escritura do filme, que cria espacialidades e temporalidades a partir de seus procedimentos narrativos. No filme, somos introduzidos no espaço das experiências cotidianas de cinco jovens garotas moradoras da cidade de Curralinho, no interior mineiro, região da Serra do Espinhaço (que aparecerá imponente em belos e longos planos que contemplam a paisagem). São as histórias e o convívio de Valdênia Ribeiro, Alessandra Ribeiro, Priscila Rodrigues, Shirlene Rodrigues (Toca) e Paloma Campos – meninas que se encontram no limiar da adolescência e juventude - com a cineasta Marília Rocha e sua equipe que organizarão a narrativa do documentário. O filme faz uma articulação livre entre momentos de escuta/interação com as personagens, e momentos em que as apanham/acompanham/observam em meio aos afazeres cotidianos e/ou espaços nos quais circulam.

Mas como o filme evidencia certa experiência do cotidiano? Antes de avançarmos, cabe explicitar a conceituação que adotaremos de cotidiano. A referência a Michel de Certeau (2003) é indispensável. O foco da investigação do filósofo francês está pautado nas artes de fazer, práticas cotidianas de desvio no uso dos produtos que são estrategicamente oferecidos ao consumo dos indivíduos, lançando olhar sobre as táticas singulares das quais estes se utilizam através das operações possíveis a partir do uso ou consumo criativo.

> A uma produção racionalizada, expansionista além de centralizada, barulhenta e espetacular, corresponde outra produção, qualificada de "consumo": esta é astuciosa, é dispersa, mas ao mesmo tempo ela se insinua ubiquamente, silenciosa e quase invisível, pois não se faz notar com produtos próprios, mas nas maneiras de empregar os produtos impostos por uma ordem econômica dominante. (CERTEAU, 2009, p. 39)

Certeau propõe ir além da vigilância generalizada preconizada por Foucault ao se referir às sociedades disciplinares e convoca-nos a pensar os modos pelos quais uma sociedade inteira não se reduz à rede da vigilância. Convida-nos a descobrir

> ... que procedimentos populares (também minúsculos e cotidianos) jogam com os mecanismos da disciplina e não se conformam com ela a não ser para alterá-los; enfim, que "maneiras de fazer" formam a contrapartida, do lado dos consumidores (ou "dominados"?), dos processos mudos que organizam a ordenação sociopolítica. (CERTEAU, 2009, p. 40-41)

Para o autor, "essas 'maneiras de fazer' constituem as mil práticas pelas quais usuários se reapropriam do espaço organizado pelas técnicas da produção sociocultural" (CERTEAU, 2009, p. 41). Estas práticas (ou "maneiras de fazer") compõem o que Certeau denomina de uma "rede de uma antidisciplina", tema de "A invenção do cotidiano".

Consideramos importante para nossa investigação a distinção feita por Certeau entre as *estratégias*, referentes aos discursos institucionalizados, que postulam um "lugar capaz de ser circunscrito como um próprio e portanto capaz de servir de base a uma gestão de suas relações com uma exterioridade distinta" (CERTEAU, 2009, p. 45) e as *táticas*, que se referem às astúcias de consumidores/praticantes, que dependem "do tempo, vigiando para 'captar no voo' possibilidades de ganho" (CERTEAU, 2009, p. 46).

Para Certeau, os sujeitos são capazes de subverter e escapar das estratégias que os tomam como prisioneiros e ingênuos; refutam as "teses comuns sobre a passividade dos consumidores e a massificação dos comportamentos" (GIARD apud CERTEAU, 2009, p. 26); desenvolvem continuamente táticas que os habilitam a operar inventivamente e se contrapor aos discursos institucionalizados, disciplinares.

Bia Bretas (2006) recupera aportes importantes para pensarmos o cotidiano, partindo de expressões comumente atribuídas à noção, como "o dia-a-dia, a vida comum, *everyday life*, o homem ordinário, cada um e ninguém" (BRETAS, 2006, p. 29). A autora propõe "apreender o cotidiano enquanto categoria da existência, dimensão ontológica de realização da vida que se marca pela experiência", apontando que relações vivenciadas em diferentes espaços sociais moldariam o cotidiano, que seria, em si, "uma maneira de experimentar a vida" (BRETAS, 2006, p. 29).

Também parece importante sinalizarmos para a distinção operada por Certeau entre "lugar" e "espaço". Se o lugar tem a ver com a ordem, com certa estabilidade, o espaço é "um cruzamento de móveis", atualização de lugares, "lugar praticado" (CERTEAU, 2009, p. 184) ou ambiente onde as práticas cotidianas se realizam (BRETAS, 2006, p. 31). Neste sentido, lembramos-nos das considerações de Certeau acerca do caminhar como prática do espaço quando assistimos às passagens do filme "A falta que me faz" em que as meninas trilham caminhos sinuosos entre as rochas que compõem a paisagem bruta (e bela) da região em que vivem. Ainda que Certeau (2009, p. 166-167) esteja pensando tais práticas no espaço da cidade, acreditamos ser possível estendê-las para as operações de percurso que as personagens desenvolvem para, por exemplo, tomar banho no rio.

Ainda em relação ao espaço, é admirável o modo como o filme adentra aos poucos, e com alguma intimidade, no espaço doméstico, fazendo-nos olhar para a casa não como edificação definida por sua arquitetura, mas sim como "ser de sensação, um composto de perceptos e afectos que emerge (...) dessa conjunção de elementos heterogêneos de toda ordem, que a todo momento se resume num só enunciado: estou em casa!" (BRANDÃO,

2008, p. 65). De modo discreto, como um visitante que tivesse sido "explícita e livremente convidado a entrar" (CERTEAU, GIARD & MAYOL, 2009, p. 203), a câmera se posiciona com proximidade das personagens em espaços como o quarto e a sala: observa uma das meninas deitada na cama ouvindo música no aparelho de som, outra servindo café para homens que consertam algo na cozinha, contempla a sala com a televisão desligada (nas duas ou três cenas em que aparece em quadro, o aparelho televisivo nunca está ligado) enquanto várias delas dançam, etc.

Este cotidiano que o filme nos apresenta também está marcado por uma temporalidade densa, longa, ocupada por silêncios, durações, pausas e reticências. Esta partilha de espaços e tempos que se tornam visíveis pelo modo como "A falta que me faz" efetiva uma inscrição do cotidiano doméstico e das experiências das personagens, que nos permite pensar em uma poética do cotidiano, conforme proposta de Denilson Lopes (2007, p. 24). Para o autor, "é justamente no cotidiano, no detalhe, no incidente, no menor, que residirá o espaço da resistência, da diferença" (LOPES, 2007, p. 40).

Tendo em vista que "o território onde se desdobram e se repetem dia a dia os gestos elementares das "artes de fazer" é antes de tudo o espaço doméstico, a casa da gente" (CERTEAU, GIARD & MAYOL, 2009, p. 203), o interesse do filme pelos modos com que as meninas ocupam a casa nos leva a pensar na atualização de uma "linhagem que retrata a casa marcada pela delicadeza e pela leveza" e "como espaço de resistência, mundo afetivo em oposição ao mundo masculino do trabalho, impessoal, capitalista" (LOPES, 2007, p. 116). Ao produzir o encontro entre cineasta (e equipe) e as meninas de Curralinho, o filme também produz um modo de mostrar o cotidiano e as experiências de pessoas ordinárias sem reduzi-los ou esvaziá-los.

Neste cotidiano que o filme coloca em cena, a relação das personagens com certa produção musical é foco de atenção. Desde os primeiros segundos do filme, em que somos apresentados a diversos planos fixos (fotografias tiradas por uma câmera adicional) de mulheres em ângulos inusuais (várias destas imagens se deterão na região do busto destas mulheres, chamando atenção para detalhes de colares, medalhinhas e as marcas tatuadas no corpo), a música está presente. Não na forma de trilha sonora (a única intervenção com característica de trilha acontecerá, a nosso ver, na sequência final do filme, quando irrompe a canção "Je rêve de toi", de Arthur H), mas como música dançada, cantada, sussurrada pelas personagens do filme, ocupando um espaço de fruição carregado de sentidos. Nesta sequência inicial do filme, de pouco mais de um minuto, acompanhando as imagens fixas,

ouviremos uma voz feminina (uma das personagens do filme) entoar, quase como que em um sussurro, a música "Cena de um filme" do cantor Eduardo Costa. Este início já demarca o tom intenso e fugaz das histórias amorosas vividas (e contadas, insinuadas) pelas personagens: "eu amei um alguém que me amou pra valer; (...) um amor desse jeito eu nunca vi igual; (...) transformou meus desejos em realidade; e agora se foi me deixando saudade; (...) eu só amei essa mulher na minha vida..."[9]. Parece-nos que o consumo musical realizado pelas meninas do filme sugere um tipo de fruição mobilizadora de afetos realizada a partir de conteúdos massivos que incidem no cotidiano das personagens.

Em outras sequências do filme, observamos a relação inventiva que as meninas estabelecem com uma produção poética que parece ter nas narrativas apaixonadas de músicas populares uma de suas fontes de inspiração. Algumas destas narrativas estão visivelmente presentes no espaço doméstico, seja através da reprodução das mesmas no aparelho de som ou nas inscrições feitas pelas meninas nas paredes da casa. Neste último caso, o gesto de inscrever, nas paredes da casa, letras musicais e versos que as meninas compõem (em determinado momento há inclusive a menção de composições feitas em parceria entre as personagens), revela as operações criativas envolvendo a apropriação/criação musical/poética pelas personagens que, através destas inscrições, materializam os anseios da idade, a intensidade e as dores da paixão.

Além dessa colocação em cena do cotidiano e das experiências das personagens, interessa-nos apontar como o filme produz um encontro no limiar da hospitalidade que se cria na circunstancialidade da relação entre cineasta, câmera e personagens filmadas.

3. No limiar da hospitalidade

Ao investir nos espaços cotidianos experienciados pelas personagens, "A falta que me faz" vai deixando marcas de um encontro no limiar da hospitalidade entre cineasta (e equipe) e aquelas que são filmadas. Uma espécie de proximidade ou cumplicidade amiga vai se tornando perceptível na medida em que a câmera conquista uma entrada discreta no ambiente doméstico e nos demais espaços percorridos pelas meninas em suas lidas e distrações cotidianas. Mais do que a entrada da câmera em tais espaços, é possível notar que não apenas as personagens, mas também que cineasta e equipe vão, aos poucos, se

[9] Cena de um filme. Música de Eduardo Costa. Transcrevemos aqui o modo como a música é cantada por uma das personagens do filme, o que, para nós, já implica em uma operação (por parte da personagem) de apropriação e ressignificação da letra original da canção: "Eu amei um alguém que me amou pra valer; um amor diferente, que a gente não vê; como em cenas de um filme foi quase real; um amor desse jeito eu nunca vi igual; você foi meu começo, meu meio e meu fim; transformou sua vida inteira pra mim; transformou meus desejos em realidade; e agora se foi me deixando a saudade; eu só amei essa mulher na minha vida; e agora me encontro em um beco sem saída; meu Deus do céu me diz agora o que é que eu faço; sem essa mulher comigo, minha vida é um fracasso".

implicando nas situações filmadas. Ao abrigar o desenrolar desta relação, a escritura do filme explicita o limiar da hospitalidade entre aqueles que constituem a cena.

Retornemos à sequência apresentada na introdução deste texto. Val parece hesitar em demonstrar alegria ao saber que Derley, o pai do filho que espera, está no "mexe". Entretanto, quando seus olhos cruzam com os olhos de quem está do lado de cá da câmera (que acreditamos tratar-se da cineasta, mas que podem ser também nossos olhos), há uma faísca que se produz e desencadeia a explosão de alegria na personagem, que ri alto, a ponto de uma das amigas dizer: "Valdênia tá ficando doida!". Esta passagem, além de descrever um momento de intensa mobilização afetiva de Val, faz com que sejamos trazidos para a cena, de modo a perceber o que está para além dela. Somos convocados a lidar com o fora de campo que, neste e em outros momentos do filme, desestabiliza procedimentos comumente associados àqueles documentários que pressupõem a invisibilidade e a não-intervenção/participação do cineasta na cena.

Esta desestabilização opera em "A falta que me faz" de modo contínuo e crescente, desde as primeiras cenas do filme, onde a câmera parece se limitar a um olhar exclusivamente observativo, acompanhando a festa onde as meninas dançam e o momento em que Priscila, a seu modo (com técnicas precárias que não deixam de revelar táticas de praticantes), tatua a perna. É nesta cena que percebemos a primeira aparição da cineasta Marília Rocha no fora de campo (até onde fomos capazes de observar, a cineasta se limita ao fora de campo, a partir de perguntas que lança às personagens e/ou respostas que devolve a questões ou a outros gestos expressivos das personagens). A cineasta indaga sobre o local onde Priscila fizera a marca/tatuagem do então namorado Roberto: "Você fez no peito?". A partir daí, e em diversos outros momentos, a voz da cineasta vai surgir (sempre no fora de campo) para estimular as meninas a falarem sobre assuntos específicos e para lançar perguntas como "o que você acha que estará fazendo com 40 anos?".

Mas a presença da cineasta (e sua equipe) no fora de campo não se limitará a um jogo de estímulo-resposta comumente associado ao procedimento da entrevista[10]. Aos

[10] Referimos-nos aqui à crítica realizada por Jean-Claude Bernardet (2003, p. 286-287) sobre a recorrência do procedimento da entrevista no documentário brasileiro. O autor enfatiza que muitos documentaristas estreitam o campo de observação dos personagens em virtude da dependência a este procedimento. Ao não levarem em consideração gestos, posturas, detalhes e outros elementos não-verbais que constituem a fala e a performance dos personagens, tais documentários/documentaristas revelariam fraca capacidade de observação, "de modo que as informações que recebemos são as fornecidas verbalmente pelo entrevistado em resposta ao estímulo da pergunta, mas não as que poderiam provir de outros campos de observação e não as que o entrevistado não percebe, mas que o documentarista poderia perceber" (BERNARDET, 2003, p. 287). Além disso, quando o documentarista opta pela entrevista, relacionando-se individualmente com personagens específicos, muitas vezes retirando-lhes da cena cotidiana que costumeiramente ocupam, "passam também para um segundo plano as relações entre as pessoas de que trata o filme", fazendo com que as "as interações entre as pessoas filmadas quase desapareçam" quando da utilização deste "método que privilegia a relação

poucos, vamos percebendo que uma relação de proximidade se desenvolve a partir do encontro entre a cineasta e personagens do filme, permitindo que a interação se dê de forma reversível, trazendo para o dentro de cena a cineasta e sua equipe (mas não para dentro do quadro, no caso da cineasta). Sentimos que estes momentos se dão no limiar da hospitalidade, revelando uma cumplicidade que parece ser conquistada/construída na relação[11] entre cineasta (e equipe) e personagens. Como aponta Alain Montandon (2011, p. 32), a relação interpessoal instaurada na hospitalidade implica "um vínculo social, valores de solidariedade e de sociabilidade". Para o autor,

> A hospitalidade não tem como vocação primeira a integração, que, em certo sentido, é apropriação do outro para transformá-lo no mesmo. Integrar é submeter o outro à minha lei, exigir sua metamorfose, sua transformação, isto é, exercer, de certa maneira, uma violência. A hospitalidade se distingue desse tipo de acolhida integradora pelo respeito da alteridade como tal, sem vontade do que é submissão à minha lei. A hospitalidade cessa onde começa a integração. (MONTANDON, 2011, p. 34)

Este limiar da hospitalidade vai se fortalecendo em outras passagens do filme nos quais cineasta, equipe e personagens filmados (e por que não nós também?) explicitam o encontro partilhado. Em uma destas passagens, estamos no quarto de Val. Ela dobra fraldas. Do fora de campo, a cineasta pergunta quantas fraldas ela já tinha para o enxoval. "Uma... duas... três!", responde a personagem. Nesta hora, ouvimos algo cair no fora de campo (no lado de trás da câmera, onde está a equipe), chamando atenção de Val, que olha e ri, reclamando da janela "toda arregaçada" que provavelmente fora responsável pelo incidente. Marília pergunta quais roupas do bebê Val mais gostara. Logo depois, enquanto Val mostra suas preferências, Marília engata: "E quem que vai ser a madrinha?". Val responde: "Eu não escolhi ainda não". Há um corte. A câmera se concentra em Val: "Quem sabe você tá na lista?", diz, olhando para o fora de campo, na direção de – supomos - Marília. Os olhos de Val saem de Marília e procuram aprovação em outro ponto do fora de campo: "Não é não?", questiona, rindo. Volta para a atividade de dobrar as roupas. "Se ela quiser...", continua Val, voltando-se novamente para Marília: "Né?". Não ouvimos resposta do fora de campo. Val continua a organizar o enxoval que está preparando para o bebê. Depois de

entrevistado/cineasta" (BERNARDET, 2003, p. 287). Enfatizamos que neste ponto Bernardet parece estar se referindo a uma dimensão fraca da relação entrevistado/cineasta, e não àquela dimensão potente do encontro apresentada por autores como Jean-Louis Comolli (2008) e que, acreditamos, está inscrita em passagens do filme "A falta que me faz". Para Comolli, esta dimensão relacional potente implica estar aberto ao encontro entre quem filma e quem é filmado.

[11] Comolli discorre sobre a responsabilidade do realizador que, ao "colocar-se de frente para o outro, estabelecer com ele uma relação particular que passa por uma máquina", precisa estar atento para o tipo de investimento agenciado no encontro, já que "se esses dois sujeitos não se comprometem um com o outro, a máquina capta – cruelmente – a falta dessa relação, a nulidade desse encontro" (COMOLLI, 2008, p. 86). Para Comolli, independente dos procedimentos ou "dispositivos de mise-en-scène" aos quais o cineasta vai recorrer para realizar uma entrevista, esta prática "coloca um dos desafios fundamentais do cinema: a questão do outro" (COMOLLI, 2008, p. 86).

algum tempo, a câmera se detém em um pequeno caderno de anotações, onde Val lê nomes prováveis para o filho ou filha que espera. Entre os nomes pronunciados, está o nome "Marília". Ao proferi-lo, Val olha para o canto direito do antecampo e sorri para a cineasta: "Oh, até o seu nome", exclama (não fica claro se a lista havia sido produzida antes ou depois do início das gravações em Curralinho). Ao continuar a leitura do caderninho, surge o nome de outra pessoa da equipe. Novamente Val demonstra surpresa, olhando para o fora de campo, desta vez para o canto esquerdo. Marília interrompe a leitura, indagando se Val já havia mostrado a lista para Derley. Val diz que não e amontoa todas as roupas, rindo.

Nesta passagem observamos que as interações entre Val, Marília e equipe fazem com que o espaço da cena do filme se amplie, trazendo o fora de campo para dentro da cena. A maneira como a fala é distribuída na cena (dentro e fora de campo) faz com que os lugares de entrevistador/entrevistado tradicionalmente estabelecidos em documentários que utilizam entrevista/depoimentos sejam modificados. Algo novo acontece a partir destas interações. É interessante perceber como a personagem Val, ao responder que Marília estaria entre as pessoas que cogitava para madrinha da criança que espera, evidencia algo como que um desejo de estreitar a relação que, até este ponto do filme, já vinha demonstrando certa sintonia. Ainda que só possamos inferir os gestos e posturas da cineasta e das pessoas da equipe pelos gestos que estes desencadeiam em Val, fica claro que há tentativas recíprocas de estabelecer algum tipo de proximidade amiga na relação colocada em cena pelo filme. Parece-nos que ambos os lados estão negociando sua entrada e entrega ao encontro que o filme constrói, o que vai se ampliando a medida de seu desenrolar. Nesta sequência, parece-nos que, embora cineasta e personagens filmadas estejam no limiar da hospitalidade, mantém-se certo recuo que preserva ambos os lados das armadilhas do encontro fusional, de uma tentativa de comunhão ou apagamento da alteridade – da qual a escritura do filme procura se distanciar.

Em outra passagem, já fora do espaço da casa, estamos com Alessandra no alto de um morro, lugar para onde a personagem, segundo ela própria diz, gosta de ir para "ficar pensando no que a gente faz e no que não faz...". A sequência já se inicia com um diálogo em andamento entre Alessandra, Marília e outros membros da equipe, entre os quais o técnico de som, que participará ativamente do diálogo em questão. Chamamos a atenção para o fato de que, com a exceção de Alessandra, todas as outras pessoas que mencionaremos participam desta sequência a partir das vozes que provém do fora de campo. A câmera fixa, posicionada inicialmente em plano americano e depois em um plano

mais próximo, detém-se em Alessandra sentada, manuseando um graveto enquanto fala (e também enquanto silencia ou ouve as falas da cineasta e equipe). Ao fundo, próxima a Alessandra, vemos a paisagem rochosa (em alguns momentos dessa sequência a imagem de Alessandra será intercalada com planos que mostram a paisagem da região, o céu nublado, as nuvens em movimento).

O que surpreende nesta sequência são as novas relações inscritas pelo filme entre os participantes da cena. Se até este momento a cineasta e os membros da equipe apareciam apenas reagindo a gestos ou questões pontuais desencadeados pelas personagens do filme, a sequência com Alessandra fará com que, pela primeira vez, sintamos a cineasta e membros da equipe serem realmente interpelados por uma das personagens, que passa "do registro afirmativo ou negativo, no qual costumam ser mantidos os entrevistados, para o interrogativo, prerrogativa dos entrevistadores" (BERNARDET, 2003, p. 290).

É quando o técnico de som (supomos) diz que não tem tempo para cultivar plantas ou criar um passarinho em casa que a situação se arma. "Eu trabalho mais do que você, menina!", assevera a voz masculina. Imediatamente, o corpo de Alessandra responde, com um gestual que parece discordar da afirmação que ouvira. "Trabalha? Será? O que que ocê faz?", devolve Alessandra, a câmera sempre fixa e concentrada na personagem, sua fala e seu gestual. "Eu faço som pra filme", replica o homem. Os gestos de Alessandra parecem indicar que ela desconhece aquele tipo de trabalho. Sem pestanejar, ela pergunta o que é som pra filme e questiona se teria a ver com "montar", fazendo sinais com o braço que remetem, imaginamos, a uma fita rodando (e aqui percebemos que mesmo que não saiba exatamente de que se trata o "som para filme", Alessandra não é ingênua em relação aos procedimentos de gravação e montagem audiovisuais). Procurando não prolongar a situação, o técnico tenta explicar seu trabalho, utilizando o exemplo de um filme que todos haviam assistido na noite anterior. "Não tinha som no filme?", pergunta, enquanto Alessandra assente. "Eu faço esse som!". Há uma breve hesitação da parte de Alessandra, que não para de questionar o técnico: "Mas você faz, assim, em casa... ou fora?". Ele responde: "Na casa da minha mãe eu montei um lugar". "Ah...", diz, impressionada. "Ah, então você já tem um lugar próprio?", pergunta mais uma vez. "Tenho", pontua o técnico. A menção ao "próprio" parece satisfazer o interesse de Alessandra, que resolve fazer perguntas para outro membro da equipe.

Depois Marília e Alessandra conversam sobre tristezas. Logo em seguida o técnico de som volta a questioná-la sobre um suposto admirador, Nacípio, com quem ela faz

questão de dizer que "seu anjo da guarda não bate[12]". Marília pergunta sobre o pai de Ingrid, filha de Alessandra. Depois indaga se Alessandra deseja ficar junto do pai do menino que espera (Alessandra, como Val, está grávida). Segundo a garota, "ele não sabe o que ele quer da vida dele, eu já falei isso pra ele". Depois conserta: "Eu também não devia falar que ele não sabe o que ele quer da vida, porque eu também nem eu não sei". Há um longo silêncio, quebrado por Marília: "A gente vai ver, né... quem sabe a próxima vez quando a gente voltar...". Alessandra demonstra certa alegria: "É... quem sabe nós dois tá junto, quem sabe que não... Vamos ver o que é que o destino reservou pra nós...", referindo-se ao rapaz. Novamente Alessandra conversa com o técnico de som, surpreendendo-se com o número de vezes que ele já havia se casado (três vezes). Depois de se divertir com as histórias do homem, Alessandra retorna à cineasta, desta vez referindo-se à possibilidade de um reencontro futuro com a equipe do filme, com Marília: "Quem sabe, de vera, Marília? O ano que vem nós estar junto... E se nós mudar? Aí não tem como, né?", fala com pesar. "A gente vai lá visitar você, uai!", responde prontamente a cineasta. "Ah, mas não acredito não...", lamenta Alessandra, sorrindo com certa incredulidade. Faz uma breve pausa e finaliza: "Vamos ver o que é que o destino reservou...", baixando a cabeça, pensativa.

Esta longa sequência tem caráter metalinguístico, pois além de revelar a presença dos membros da equipe no fora de campo (com os quais já havíamos nos acostumado até aqui), estimula no espectador a reflexão sobre processos envolvendo a realização audiovisual (quando Alessandra procura entender o processo de construção do som no cinema). Novamente o filme evidencia seu caráter reflexivo, demandando nossa atenção para o trabalho e o processo criativo que dizem respeito à feitura de filmes (neste caso, a produção da banda sonora).

Nesta sequência, ao articular a personagem como alguém capaz de também inferir no desenrolar da entrevista/depoimento, quebram-se as formalidades e há espaços, inclusive, para algum receio (ou ressentimento) que Alessandra deixa entrever quando questiona se a cineasta ou a equipe voltariam mesmo para visitá-la um dia. Mais uma vez, a relação entre cineasta e personagens (cujas entregas, disponibilidades, afetos, nunca estão garantidos a priori) se desenvolve no limiar da hospitalidade. Se em alguns momentos Alessandra e os membros da equipe parecem estar efetivamente próximos, contando causos,

[12] Expressões como estas apontam para a riqueza que poderíamos explorar ao observar as artes de dizer cotidianas. No filme, são vários os momentos em que as personagens fazer uso inventivo da língua e performam falas inspiradas e cheias de astúcias.

intrigando-se e divertindo-se com os mundos compartilhados, em outros, distanciamentos se estabelecem.

Até aqui, procuramos atentar para o modo como, a partir da circunstancialidade da relação construída entre cineasta, câmera e personagens filmados, certo encontro no limiar da hospitalidade se constrói em "A falta que me faz". Com seus recursos expressivos, o filme coloca em relação o mundo da cineasta com o mundo das personagens (e também com o nosso mundo). Através de suas imagens e sons, o filme efetiva uma escritura em estreita conexão com o cotidiano e as experiências das pessoas filmadas. A partir desta escritura, "A falta que me faz" parece produzir novos sujeitos, cenas, objetos e situações que ainda não foram representadas, conduzindo-nos ao comentário feito por Comolli em relação ao que não está instituído no campo da representação:

> O cinema, na sua versão documentária, traz de volta o real como aquilo que, filmado, não é totalmente filmável, excesso ou falta, transbordamento ou limite - lacunas ou contornos que logo nos são dados para que os sintamos, os experimentemos, os pensemos. Sentir aquilo que, no mundo, ainda nos ultrapassa. As narrativas ainda não escritas, as ficções ainda não esgotadas. (COMOLLI, 2008, p. 177)

4. No final, uma saudade

Do enlace afetuoso (mas que não elimina as diferenças entre personagem, cineasta e equipe) que se desenha na sequência com Alessandra, somos levados para a estrada. Vemos alguns planos da paisagem ao longe, o barulho de veículos em movimento. Há um corte e vemos Toca na garupa de uma motocicleta, próxima ao corpo do condutor. Ela inclina o rosto sobre as costas do rapaz, que segue concentrado em seu percurso. A câmera trêmula observa-os como se estivesse no interior de um veículo que se desloca na rodovia ao lado dos personagens. Outro corte e vemos os braços de Toca enlaçarem o corpo do rapaz, os rostos contra o vento, o som da moto cortando a estrada. Novo corte, desta vez passamos a observar o casal frontalmente. Uma das mãos de Toca está sobre os ombros do rapaz. Lentamente, a câmera desce dos rostos para a região do peito e do abdômen do condutor. Neste percurso, captura o instante no qual a outra mão[13] de Toca faz um carinho sutil no rapaz, envolvendo-o com delicadeza.

Este discreto mover das mãos de Toca pelo corpo do rapaz introduz a canção "Je rêve de toi" de Arthur H, que, saberemos adiante, culminará nos créditos de encerramento de "A falta que me faz". Somos separados das personagens do filme pela canção. Neste breve interlúdio, a câmera, posicionada no interior de um veículo em deslocamento pela

[13] Conforme observação atenta de Guimarães, Lima & Guimarães (2012): "Em sua mão, vemos o anel que comprara de Valdênia (que é enfeite, mas que bem poderia ser um anel de compromisso)".

rodovia (seria o carro/ônibus/van que levara a equipe ao local de filmagens), contempla, da estrada, em uma série de planos longos, a paisagem montanhosa da Região da Serra do Espinhaço.

Se até então o desenrolar do filme colocara em relação os mundos da cineasta (e equipe) com os mundos das meninas de Curralinho, de modo a construir um encontro no limiar da hospitalidade, os momentos finais parecem enfatizar a separação e a distância entre estes mundos. A combinação das imagens da paisagem com a voz grave e terna que entoa a canção que conduz aos créditos finais parece chamar atenção, com alguma saudade, para esta separação.

Inferimos que, no decorrer do filme, ainda que adentre a casa e os espaços da experiência cotidiana das personagens filmadas, a cineasta opta por manter certo recuo na relação construída com aquelas que filma. Este recuo, acreditamos, é eticamente justificável se levarmos em consideração o fato da cineasta ser um elemento estrangeiro à comunidade onde o filme é realizado e de ter conhecido as meninas de Curralinho em função do projeto do filme (que inicialmente se deteria no registro das atividades das catadoras de sempre-vivas da região da Serra do Espinhaço). Do mesmo modo, é possível pensar que as personagens filmadas também mantiveram algum recuo na relação desenvolvida com a cineasta e equipe, cientes de que o encontro promovido pelas filmagens, cedo ou tarde, acabaria. Esta proximidade amiga no limiar da hospitalidade que sentimos se desenvolver em passagens do filme não significa, em nosso entendimento, a eliminação de diferenças entre os envolvidos na cena, nem produz o desaparecimento da relação de alteridade entre aquela que filma e aquelas que são filmadas. Como é próprio do regime da hospitalidade, preserva-se o respeito: "o respeito que implica deferência e consideração mantém o outro à distância para preservá-lo em sua identidade, sua originalidade, sua singularidade, sua especificidade" (MONTANDON, 2011, p. 34).

Ainda assim, sentimos que experiências foram compartilhadas, que mundos diferentes se tocaram. Pensando nas considerações de Certeau & Giard sobre os diferentes habitats que ocupamos no desenrolar de nossas vidas, acreditamos ser possível inferir que cineasta e equipe (e por que também não nós, que assistimos ao filme) habitaram aqueles espaços que ficam, ao final do filme, à distância. Algo enigmático se produz neste desfecho do filme, fazendo-nos sentir que, mesmo distantes, "nossos habitats sucessivos jamais desaparecem totalmente, nós os deixamos sem deixá-los, pois eles habitam, por sua vez,

invisíveis e presentes, nas nossas memórias e nos nossos sonhos. Eles viajam conosco" (CERTEAU, GIARD & MAYOL, 2009, p. 207).

Do mesmo modo que as marcas precariamente tatuadas na pele de personagens como Priscila revelam o desejo[14] de perpetuar no corpo lembranças de histórias afetivas, intuímos que o encontro entre cineasta e personagens deixará suas marcas a partir das imagens e sons que o filme constrói. Uma frase de Priscila, ao ferir a pele para garantir a permanência de uma tatuagem improvisada, sintetiza esta inscrição que o filme parece, também em nós, produzir: "Essa marca vai ficar de vera!".

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema.** Campinas: Papirus, 2003.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BRANDÃO, Ludmila de Lima. **A casa subjetiva: matérias, afectos e espaços**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BRETAS, Bia. Interações cotidianas. In: GUIMARÃES, César & FRANÇA, Vera (orgs) **Na mídia, na rua: narrativas do cotidiano**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano. 1: Artes de fazer.** Petrópolis: Vozes, 1994.

CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce & MAYOL, Pierre. **A invenção do cotidiano. 2: Morar, cozinhar.** Petrópolis: Vozes, 2009.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

GUIMARÃES, C.; LIMA, C.; GUIMARÃES, V. Mise en scène e experiência estética: o trabalho do espectador em "A falta que me faz". In: **Anais do XXI Encontro da Compós**. Universidade Federal de Juiz de Fora, 2012.

LOPES, Denilson. **A delicadeza: estética, experiência e paisagens**. Brasília: Ed. UNB/Finatec, 2007.

MESQUITA, Cláudia. A presença de uma ausência: "A falta que me faz" e "Morro do Céu". In: **Revista Devires.** V. 7, nº 2, p. 140-151. Belo Horizonte: UFMG, Julho/Dezembro 2011.

MONTANDON, Alain. **O livro da hospitalidade: acolhida do estrangeiro na história e nas culturas**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. São Paulo: Papirus, 2005.

OTTE, Georg; SEDLMAYER, Sabrina & CORNELSEN, Elcio. **Limiares e passagens em Walter Benjamin.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

[14] As figuras do desejo e da falta em "A falta que me faz" foram inspiradamente abordadas no ensaio de Cláudia Mesquita "A presença de uma ausência" (MESQUITA, 2011).