

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
DEPARTAMENTO DE LÍNGUA E LITERATURAS VERNÁCULAS**

CAROLINA DA NOVA CRUZ

**POÉTICAS DO DESCOMPASSO: CINEMA, CRÍTICA E POESIA EM MÃE SÓ HÁ
UMA**

FLORIANÓPOLIS

2019

Carolina da Nova Cruz

POÉTICAS DO DESCOMPASSO: CINEMA, CRÍTICA E POESIA EM MÃE SÓ HÁ UMA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de graduação em Letras - Língua Portuguesa e Literaturas da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito para colação de grau.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Schmidt Capela

Florianópolis

2019

Agradecimento

Agradeço Ana Carolina Bolzani Mozetic, Anna Muylaert, Carlos Eduardo Rilling da Nova Cruz, Carlos Eduardo Schmidt Capela, Denise Viuniski da Nova Cruz, Luiz Felipe Guimarães Soares, Flavio Leal Binati, Marília da Nova Storck, Mateus Py Luchmann e Murilo Antonio Zocatelli

por tornarem o cinema imensamente mais divertido.

Sumário

Introdução	3
Preâmbulo	10
Capítulo 1: Palavra-pálpebra	17
O caso Mãe só há uma: recortes	21
Fábula	29
Capítulo 2: Teatro dos nomes	34
Primeiro nome	34
Pierre	38
Capítulo 3: Democracia dos detalhes	47
Capítulo 4: Despejo linguístico	59
Considerações finais	66
Referências	68

Introdução

O presente trabalho propõe reflexões sobre o filme *Mãe só há uma* em sua potência múltipla enquanto encenação de descompassos cujos desdobramentos são férteis para pensar tensões entre imagens e palavras no contexto da arte brasileira contemporânea, em seus efeitos estético-políticos.

Mãe só há uma é um filme brasileiro escrito e dirigido por Anna Muylaert¹. O filme foi lançado em 2016 e exibido no 66º Festival de Berlim, no qual recebeu o prêmio do júri independente *Teddy Award*, dedicado a filmes com temática LGBT. No Brasil, foi indicado ao Grande Prêmio do Cinema Brasileiro, nas categorias de melhor filme, melhor direção e melhor roteiro. A fotografia do filme é de Barbara Alvarez, a música é composta por Berna Ceppas e a direção de arte é de Thales Junqueira. O filme tem 82 minutos de duração, custou 1,5 milhões de reais e teve uma bilheteria aproximada de 700 mil reais.

O filme traz cenas de alguns dias da vida de um adolescente de 17 anos na cidade de São Paulo dos dias de hoje. Em temporalidade linear e montagem fragmentária, inicia na noite anterior ao dia em que ele descobre ter sido roubado da maternidade quando recém-nascido e segue até seus primeiros dias na casa da família (reencontrada). Lançado um ano depois do grande sucesso de crítica e público *Que horas ela volta?*, da mesma diretora, *Mãe só há uma* foi recebido com controvérsia, sobretudo no Brasil.

A escolha da primeira palavra do título deste trabalho (poéticas), em especial o uso do plural, requer refletir sobre o percurso desta pesquisa que, de maneira labiríntica, acompanha alguns percalços do significante *poética* ao longo da história².

Na clássica arte do discursos, a retórica inicialmente emprestou dos poetas vantagens no uso da linguagem: concisão, qualidade, exemplaridade. Assim, este trabalho recorre constantemente à poesia para buscar os procedimentos necessários para o que se propõe: utilizar a linguagem para dizer algo que a transcende, escrever sobre imagens, sons, intervalos.

¹ **Mãe só há uma**. Direção: Anna Muylaert. Produção: Anna Muylaert, Maria Ionescu e Sara Silveira. California filmes, 2016, DVD.

² SOUSA, Roberto Acízelo. **Poética**. In: E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/poetica/>>, consultado em 10 Novembro 2019.

Na medida em que os retóricos generalizaram mecanismos linguageiros, passaram a ensinar os poetas, tornando-se professores de estilo. O campo da retórica se alarga, deixando de abarcar apenas a persuasão e ditando os rumos do "bem dizer", em geral. Diante de tal imbricação entre retórica e poética, Aristóteles, sistemático incurável, separa a retórica enquanto oratória, raciocínio e persuasão da poética que, por sua vez, se ocupa da mimesis, verossimilhança e catarse. Tais categorias aristotélicas aparecem fortemente na recepção crítica do objeto pesquisado e na discussão sobre a potência política de um certo realismo.

A retórica abraça a poética na idade média; a distinção se fortalece com a retomada classicista na modernidade e, por fim, tais campos eclodem, ao menos enquanto disciplinas, no século XVIII. O significante poética, a partir daí - sem tornar-se pejorativo como aconteceu com a retórica - torna-se definidor dos estudos literários: por um lado, pode indicar a investigação sistemática das funções e características da literatura e das artes em geral; por outro, a apreensão de aspectos de um autor, fase e estilo. Por último, proliferam usos da palavra enquanto manifesto: espaços em que se reflete e se expõe um modo outro de praticar a arte, sobretudo das palavras. A oscilação entre os espaços da palavra numa reflexão sobre arte, ora enquanto cerceadora de significações ora enquanto presença bruta, cerca e trampolim, constitui reflexão constante no decorrer do trabalho.

Poéticas, portanto: reflexões palavreadas sobre arte, palavras colocadas no cerne da reflexão sobre a arte.

Descompasso

Tanta, quanta coisa errada, distorcendo o som
E a força da palavra, derrubando o tom
Não sei mentir

Tanta, quanta coisa errada, distorcendo o som
Que desfaz a palavra derrubando o tom
Descompasso, solto inacabado
Sem nenhum cuidado, como quando tudo é levado
Em tom de brincadeira³

Descompasso, por sua vez, título de uma das músicas que compõem a trilha sonora do filme, é significativa que encadeia as discussões ao longo dos capítulos: distintas maneiras

³ Trummer Super Sub América. **Descompasso**. Independente, 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Sacqj8es9pY>. Acesso em: 26 outubro 2019.

através das quais o descompasso é encenado, fazendo com que intervalos e desencontros ganhem importância fundamental.

Descompasso entre filme e recepção no primeiro capítulo (Palavra-pálpebra), no qual as palavras são investigadas enquanto construção de certa experiência com a visão. Corpo da visão, pálpebras são também sua interrupção: obstáculo sem o qual paradoxalmente não se pode ver. O capítulo I debruça-se sobre a recepção crítica do filme *Mãe só há uma*, sobretudo artigos de opinião escritos no ano de divulgação do filme, de maneira a procurar identificar critérios de entendimento de arte que fundamentassem tais discursos. A partir das demandas levantadas pela leitura do material, propõe uma revisão teórica do espaço contrariado da fábula na história do cinema a partir de Jacques Rancière, em conexão com os desdobramentos da questão na crítica e teoria do cinema.

Descompasso entre nomeação e referentes no capítulo II (Teatro dos nomes), que propõe uma reflexão sobre a questão da nomeação no filme, tomada enquanto encenação de diferentes modos de desidentificação. Produzem-se, visto isso, aproximações com fragmentos de literatura contemporânea que compartilham procedimentos afins, de maneira a investigar tais efeitos.

Descompasso entre realismo e realidade no capítulo III (Democracia dos detalhes), que procura compreender a potência política em *Mãe só há uma* a partir de uma reflexão sobre o realismo em jogo no filme. Para isso, é preciso retomar o espaço do cinema na relação entre lógica representativa e abundância de detalhes, e, ainda, naquela que articula ficção e democracia.

Finalmente, *descompasso* entre cinema e poesia no capítulo IV (Despejo linguístico), que pensa o espaço da poesia no filme, presença impertinente, ao mesmo tempo em que reconhece rastros do procedimento poético imbricados na criação filmica, levando em conta principalmente a parte discursiva do roteiro.

Para que um filme seja reconhecido enquanto tal precisa estar, de alguma forma, inscrito num regime de visibilidade que cola um amontoado de negativos fotográficos ou um arquivo imagético-sonoro digital a outro amontoado de palavras: filme, filme brasileiro,

filme-arte, filme-comercial, filme-drama. As palavras acumulam-se às imagens, mesmo nas artes essencialmente silenciosas: pintura, escultura, cinema mudo.

Visto isso, uma investigação que pretende traçar os caminhos de conexão e disjunção entre palavras e imagens no objeto-filme precisa prestar atenção tanto às palavras que circulam a massa imagem-palavra que é o próprio filme, quanto às que habitam seu roteiro.

Neste espaço de experimentação dos choques entre palavras e imagens não se distingue, hierarquicamente, o que é discurso crítico, descrições de imagens, planos estáticos, entrevistas, fragmentos de obras literárias e não literárias, textos teóricos, artigos acadêmicos e artigos de opinião.

Para que tal tentativa de mistura de anteparos e imagens, fala e mudez se tornasse possível, foi preciso recusar hierarquias entre temas e formas que regiam a maneira de compreender as relações entre arte e mundo antes do regime estético das artes. Um regime de identificação das artes, segundo Jacques Rancière⁴, é definido por uma articulação entre as palavras e as formas visuais, fundamentalmente política. O que está em questão é a relação do que se vê com o que pode ser dito sobre o que foi visto. E, além, que grupo de pessoas tem a competência de dizer ou ver. Os modos de produção encontram-se profundamente relacionados com seus modos de visibilidade e sua conceituação. Não existe arte sem alguém que a diga como tal, de modo que a natureza dessa relação entre ver e dizer transforma-se ao longo da história⁵.

Seguindo Rancière, o regime atual - regime estético das artes - começa no século XIX, em que, pela primeira vez, a vida cotidiana torna-se tema de obras literárias, descrita intimamente em grandes romances. Tal novidade no regime de visibilidade quebrou diversas hierarquias necessárias para o regime anterior, o regime representativo. Ainda que o regime atual já ultrapasse cem anos - talvez justamente por sua natureza - há deslocamento entre os regimes. Ao longo do trabalho, será possível notar como diversos discursos sobre o filme se sustentam em pressupostos cabíveis a regimes anteriores e, por isso, torna-se necessário, antes de tudo, caracterizá-los.

⁴ RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: Estética e política**. 2. ed. Tradução Mônica Costa Netto. São Paulo: 34, 2015.

⁵ Idem.

A partilha do sensível aponta para o regime ético, que remete à relação platônica com as artes e se preocupa com a correspondência das imagens - nas quais o conceito de artes está subsumido - com o *ethos*, ou seja, a maneira de viver das pessoas, inseridas em uma coletividade. As artes são diferenciadas, quanto à origem, entre verdadeiras e simulacros. Quanto ao fim, são diferenciadas entre aquelas que possuem objetivos cabíveis nas ocupações da pólis e aquelas que simplesmente atrapalham a partilha posta e, portanto, devem ser excluídas.

Por sua vez, o regime representativo, baseado na mimesis aristotélica, passa por uma noção pragmática de arte, que delimita domínios específicos de imitações, cada qual com suas características, de modo que passa a ser possível julgar a adequabilidade de temas, formas e representações. São estabelecidos, assim, critérios de verossimilhança, pertinência e torna-se possível a comparação entre as artes.

São definidas pelo regime representativo maneiras - normas - de fazer e de apreciar imitações bem-feitas. A hierarquia posta ao campo das artes entra em analogia com a organização social da comunidade, em que ocupações são mais elevadas que outras na mesma medida em que certo uso da palavra torna-se soberano entre os modos de fazer artes.

O regime estético desinteressa-se pelas diversas maneiras de fazer e passa a dar visibilidade ao modo de ser dos produtos da arte. Tal sensibilidade se caracteriza, desde o princípio, por uma identidade entre contrários: conexões ordinárias são abolidas para que se possa experimentar um pensamento que se estranha, um saber que não sabe, um *logos* que padece. A partir disso, a arte só pode ser identificada enquanto radicalmente singular, desviada de qualquer hierarquia, pura suspensão.⁶

A hipótese a ser desenvolvida é que apenas uma análise que reconheça a potência caótica do regime estético das artes pode dar conta de alguns aspectos do filme no qual esta pesquisa se debruça. Em outras palavras: qualquer análise que submeta hierarquicamente as imagens às palavras, ou a mudez à eloquência, deixará de perceber algumas características do filme que negam a dimensão representativa entre imagem-palavra e habitam justamente o espaço suspensivo em que imagens e palavras se desencontram

⁶ RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: Estética e política**. 2. ed. Tradução Mônica Costa Netto. São Paulo: 34, 2015.

O discurso que quer saudar as "imagens" como sombras perdidas, fugidamente convocadas da profundidade dos infernos, parece se sustentar apenas à custa de se contradizer, de se transformar num imenso poema que põe numa comunicação sem limites as artes e os suportes, as obras de arte e as ilustrações do mundo, o mutismo das imagens e sua eloquência.⁷

Assim, o presente texto, que apresenta múltiplas tentativas de resgate da imagem muda, barulhentos exercícios de silêncio, estabelece-se enquanto potência eloquente. Recusa a quietude que cerceia espaços de realização e delimita sentidos, seleciona e exclui sensibilidades possíveis. Recusa, ainda, a pressuposição de uma separação da arte e crítica, material e anteparo, obra e maneiras de transmissibilidade. Propõe quebrar o silêncio apenas na medida em que as palavras sejam capazes de furar acordes unívocos e provocar silêncios de outra espécie: espaços de movimento.

As frestas são negativas, porquanto não reduzem os textos que lhe sucedem e sim dizem com (eles) sem ter a capacidade ou a pretensão de apreender seus espaços. Sem a pretensão de sistematização, este trabalho se valerá do filme tanto quanto um filme se vale de seus elementos: infinita possibilidade de desdobramento.

⁷ RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Tradução Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 41.

Preâmbulo



Figura 1. *Les 400 coups* ⁸

⁸ Capturas de tela do filme *Les 400 coups*. Direção de François Truffaut. Paris: Cocinor, 1959. DVD (99 min).





Figura 2. *Mãe só há uma*⁹

⁹ Capturas de tela do filme *Mãe só há uma*. Direção de Anna Muylaert. California filmes, 2016, DVD.

A sequência de imagens, planos cristalizados de *Les 400 coups* de François Truffaut e de *Mãe só há uma*, têm em comum a disposição do olhar como ponto crucial: olhar que se torna objeto de outro olhar, por sua vez fora das telas, no lugar do (outro) espectador.

Ocorre um movimento triangular: pessoas olham para objetos enquanto são capturadas pelas lentes da câmera. As câmeras precisam estar, para tornar tal efeito possível, presentes no lugar mesmo para o qual se olha: está em jogo uma encenação da visão.

São crianças que olham, em ambas as cenas. Em *Les 400 coups*, crianças pequenas iluminadas pelas luzes do palco, em que se dá um teatro de fantoches, rapidamente filmado em planos anteriores. A luz do palco, instaurada usualmente diante de uma plateia mantida na penumbra, para atrair atenção dos olhares para o espetáculo encenado, desta vez aparece refletida nos rostos das crianças que assistem, permitindo que outra visão apreenda suas faces e olhos. O que motiva as gargalhadas, suspiros, caretas de assombro e exclamações de surpresa são imagens ausentes que podem, entretanto, ser adivinhadas e até mesmo reconstruídas a partir das reações.

No teatro de fantoches, a força motriz é o que se esconde por trás dos bonecos, esses sim dados a ver pelas luzes da cena. Na escolha de demorar-se na platéia, visto isso, o filme monta uma cena em que o que *não* se vê desempenha um papel fundamental. O ator é invisível por trás dos fantoches que animam o público. O teatro é invisível ao espectador da cena do filme, que assiste à plateia de um espetáculo ausente, apenas iluminada pela luz indireta do palco.

A platéia do cinema que assiste à cena se reconhece num espelho fabuloso: está diante de uma platéia iluminada pela luz do espetáculo, tal como ela própria, todavia formada exclusivamente de crianças. É como se, enquanto espectadores, todos se transformassem, de alguma forma, em crianças surpresas.

Em *Mãe só há uma*, a câmera ocupa um lugar impossível, próximo ao rosto do outro, criando uma dinâmica silenciosa, durante uma aula. As crianças trocam olhares, abraçam-se e trocam de dupla. Iluminados pela luz do dia, os rostos são igualmente expostos. O que

acontece, diferentemente da cena de Truffaut, é que objeto do olhar nesta cena é o outro-próximo, colocado na mesma situação do sujeito que olha.

A platéia no cinema, neste caso, é tomada em individualidade, recebendo o olhar perscrutador da criança como se fosse dirigido a um vazio: entre o olhar da outra criança que o enquadramento esconde e o olhar do espectador que a geometria da cena desvia.

As duas cenas, colocadas em paralelo por associação livre durante as reflexões que iniciaram este trabalho, foram fundamentais para reconhecer pontos de tensão quando se trata de pesquisar um filme em sua relação com a recepção escrita.

Em primeiro lugar, a questão do foco. Como num filme, todo trabalho recorta um mundo visível. As duas cenas ensinam, cada uma à sua maneira, que tornar o olhar um objeto visível coloca em movimento uma engrenagem que se desdobra: pelo olhar adivinham-se e criam-se mundos. O trabalho do espectador é convocado a participar da cena e dos possíveis efeitos criados a partir dela.

Para além disso, a paradoxal importância do que *não* está. Atores acompanham objetos ausentes: sua recepção ficcional fabrica visualidades virtuais. Movimento semelhante ocorre no contato da escrita com as imagens: a escrita cria imagens, imagens são criadas a partir da escrita ou, no caso da crítica de cinema, a escrita se debruça sobre as imagens.

No limite, o que está em jogo na recepção discursiva do cinema é um campo de exploração intersticial, conhecida nos estudos poéticos como *écfrase*. A *écfrase* tem início, na história da arte, com a prática de descrições vívidas nos textos clássicos. A definição de tal campo - rede de procedimentos heterogêneos - é interminável e constantemente problematizada, já que passa pelas implicações estético-políticas da relação da escrita com a visualidade.¹⁰

De qualquer maneira, relacionar a crítica de cinema com a dimensão interartística da poesia, pensar de que maneiras é possível projetar narratividades a partir de elementos que, como o cinema, são compostos fundamentalmente de imagens, é um desafio que instaura a liberdade da ficção no cerne de qualquer comentário.

¹⁰ FRIAS, Joana Matos. *Écfrase: 10 aporias*. eLyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics, n. 8, 2016, p. 38.

Em *O homem sozinho numa estação ferroviária*, Sérgio Sant'Anna demonstra o procedimento ecfástico num conto em que o ritmo é dado pelas projeções narrativas a partir do olhar de um objeto subtraído - tal como o palco de Truffaut e o outro de Muylaert.

O narrador projeta o possível a partir do que vê, instaurando probabilidades, articulando o visto com conhecimentos prévios, saltando rapidamente do particular ao universal, do homem a si mesmo e à humanidade

O homem ali sentado no banco, a maleta no colo, apoiando nas mãos o rosto com uma expressão fatigada. Uma das probabilidades é que haja perdido o trem e terá de aguardar outro por muitas horas ou mesmo todo um dia, pois percebe-se, pela modéstia da estação, que este é um ramal de província e secundário. E talvez existam poucas coisas que tornam um ser humano mais impotente e derrotado que a simples e longa espera. Pois nada se realiza que possa fazer existir o tempo e fluí-lo. E qualquer um que ali esteja, sozinho num banco de estação ferroviária, parecerá um retirante, ainda que sua aparência denote cuidados até um tempo recente.

O procedimento ficcional que ocorre, a todo momento, quando uma pessoa se vê diante de uma imagem, passa do narrador inicial ao personagem-imagem, que produz caminhos semelhantes

Pois o homem fixa um vazio que necessariamente povoa de recordações ou presságios. Como se este olhar penetrasse também no interior da casa, onde estarão bailando morcegos e as assombrações que o homem abriga em sua alma, delineando por vezes seus contornos fugidios: um riso de mulher, uma taça de champagne, uma veste branca esvoaçante numa valsa.¹¹

O leitor descobre, em momento de descontinuidade narrativa, que o narrador descreve um quadro. O conto tratava, até a quebra, da legenda a uma obra de arte visual.

Se a linguagem falha sempre em apreender seu objeto, ela é, também, objeto capaz de projetar ficções. Para além de cercear a potência das imagens com seus códigos rígidos, a palavra é também espaço de montagem, proposição de anacronismos, sugestão de sonoridades e ritmos, desenhos e abstrações, imaginários e desvios.

Essas relações, em permanente tensão, são levadas em conta neste trabalho, percurso em busca das palavras do cinema, do cinema das palavras

CARMITA - Cadê?
KIKI - Não tá vendo?
CARMITA - Não. Cadê?
KIKI (Quase irritada) - Tá aqui ó! Não tá vendo?
CARMITA - Não, minha filha. Aí não tem nada.

¹¹ SANT'ANNA, Sérgio. *A senhorita Simpson: histórias*. Companhia das Letras, 1989, p. 33.

KIKI - Olha!

CARMITA - Não tem nada!

KIKI - Olha direito!

CARMITA - Ah, tô. Agora tô vendo.

Kiki dá um sorriso irônico a Carmita.

KIKI - Mentirosa.¹²

¹² "Sequência 40 - Externa/ Ruas movimentadas de São Paulo/ Dia

Eles estão andando de carroça na marginal, no meio da pista em alta velocidade cheia de carros. Câmera aproxima-se da cara de Kiki, que está radiosa". MUYLAERT, Anna. **Durval Discos**. São Paulo: Editora Papagaio, 2003, p. 72.

Capítulo 1: Palavra-pálpebra

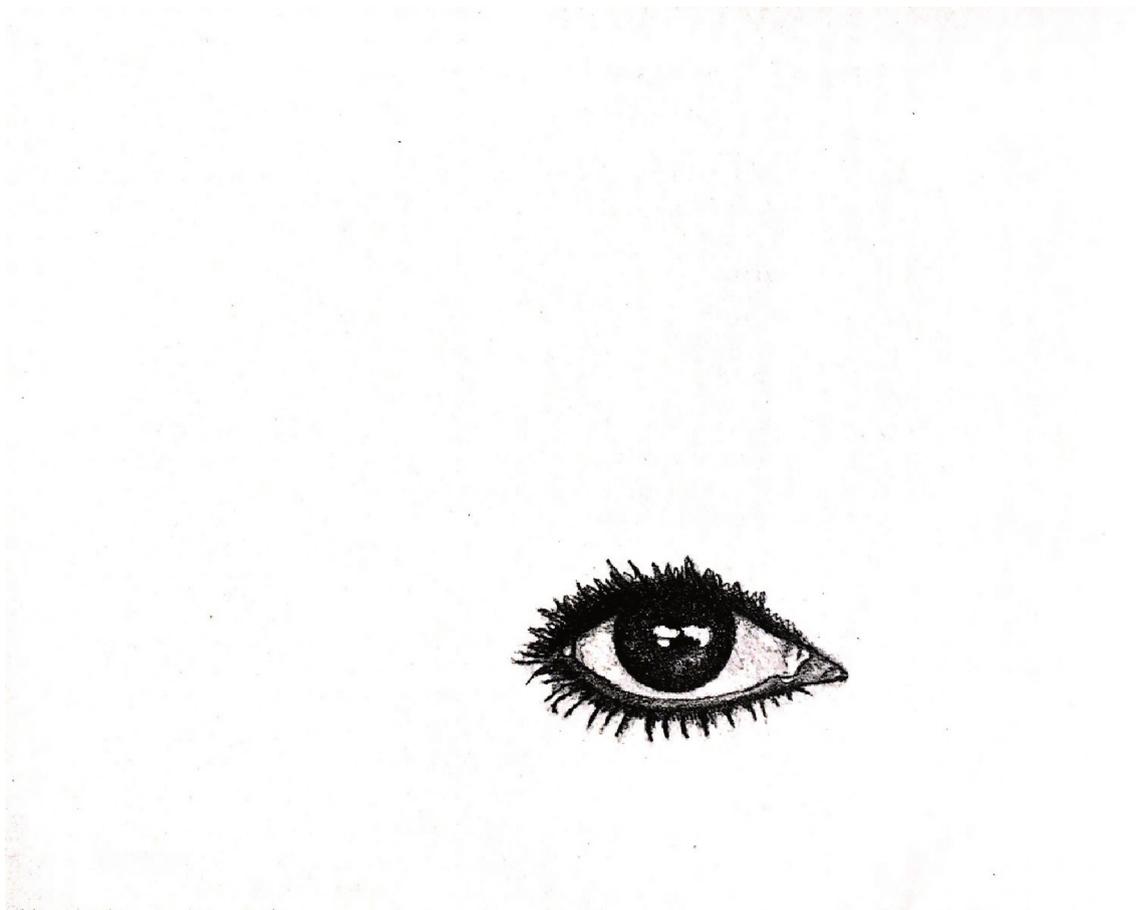


Figura 3. Olho.¹³

PREFÁCIO

O artista é o creador de coisas belas.

Revelar a arte e ocultar o artista é o objetivo da arte.

O crítico é aquele que sabe traduzir por outra maneira ou com material diferente a sua impressão das coisas belas.

A mais alta e, ao mesmo tempo, a mais baixa forma de crítica é a auto-biografia.

Aqueles que encontram significações nas coisas belas são cultos. Para esses há esperança. Para esses eleitos elas apenas significam Beleza.

Não há livros morais nem imorais. Os livros são bem ou mal escritos. Nada mais.

A antipatia do século XIX pelo Realismo é a raiva de Caliban ao ver a sua cara no espelho.

¹³ Fotografia da página. Vai!. MUYLAERT, Anna. **Vai!** São Paulo: Massao Ohno Editor, 1988.

A antipatia do século XIX pelo Romantismo é a raiva de Caliban por não ver a sua cara no espelho.

A vida moral do homem faz parte do assunto do artista, mas a moralidade da arte consiste no uso perfeito do meio imperfeito. Nenhum artista deseja provar o que quer que seja. Até as coisas verdadeiras se podem provar.

Nenhum artista tem simpatias éticas. Uma simpatia ética, num artista, é um imperdoável maneirismo de estilo.

PREFÁCIO

Contaremos a história de Hans Castorp, não por ele (o leitor conhecê-lo-á em breve como um jovem singelo e simpático), mas sim por amor a esta história que nos parece, em alto grau, digna de ser contada. Quanto a Hans Castorp, convém recordar que esta é a sua história. Mas, por outro lado, afirmamos que não importa tenha ela sucedido a este ou àquele em particular. A presente história se passou já há muito tempo. Está de certo modo completamente coberta de uma preciosa ferrugem, e torna-se absolutamente necessário contá-la sobre a forma de remotíssimo passado.

Isso talvez não venha a ser um inconveniente para uma história, e sim uma vantagem. É preciso que as histórias já tenham passado. Podemos mesmo dizer que, quanto mais afastadas do presente, melhor respondem às exigências da história, o que é muito mais vantajoso para o narrador que evoca, murmurando, coisas pretéritas. Mas acontece com ela o que acontece com os homens de hoje e, não em último lugar, com os narradores de história: ela é muito mais velha que sua idade; sua antiguidade não pode ser medida por dias, tão pouco como o tempo, que pesa sobre ela, pode ser medido por voltas em torno do sol. Em uma palavra, ela não deve seu grau de antiguidade ao Tempo. Com esta observação queremos também aludir à natureza dupla, problemática e singular desse misterioso elemento.

Mas, para não obscurecer artificialmente um estado de coisas claro, devemos observar que a enorme antiguidade de nossa história provém de ela se desenvolver antes de certa mudança e de certo limite que transformaram profundamente a Vida e a Consciência...

Desenvolve-se (ou, para evitar conscienciosamente todo presente: desenvolveu-se) em tempos passados, naqueles dias anteriores à Grande Guerra (1914), com o princípio da qual começaram tantas coisas que, contudo, não deixaram de começar apenas. É, pois, antes desse período que se desenvolve esta história; talvez muito antes. Enfim, o caráter de antiguidade de uma história não é tanto mais profundo, completo e legendário quanto mais imediata ao presente se desenvolve

PREFÁCIO

Conversar a serenidade em meio a uma causa sombria e justificável além de toda medida não constitui certamente uma arte que se possa desconsiderar: e todavia o que haveria de mais necessário que a serenidade? Nada triunfa a menos que a petulância tenha sua participação. Um excedente de força prova a força. - Uma transmutação de todos os valores, este ponto de interrogação tão negro, tão enorme, que lança sombras sobre aquele que o coloca - um tal destino numa tarefa nos força a cada instante a correr rumo ao sol como se para sacudir uma seriedade tornada demasiado opressiva. Para isso todo meio é bom, todo "acontecimento" é o bem-vindo. Sobretudo a guerra. A guerra foi sempre a grande prudência de todos os espíritos que não são por demais concentrados, de todos os espíritos tornados demasiado profundos; existe o poder de curar mesmo no ferimento. Desde muito uma sentença da qual oculto a origem à curiosidade sábia tem sido minha divisa:

Increscunt animi, vivenscit volnere virtus.

Um outro meio de cura em certos casos para mim preferível, consistiria em surpreender os ídolos... Há mais ídolos do que realidades no mundo: é o meu "olho maligno" para esse mundo, é também meu "ouvido maligno"... Colocar aqui questões com o martelo e ouvir talvez como resposta esse famoso som oco que fala de entranhas insufladas - que arreba-¹⁴

Os três textos (prefácios) são fragmentos de um livro de poemas de Anna Muylaert, publicado em dezembro de 1988 sob o título VAI!. O livro é composto de imagens e poemas curtos espalhados de maneira heterogênea nas páginas em branco, além dos três prefácios, que constituem os únicos textos diagramados enquanto prosa. Ao final do livro, junto à ficha catalográfica, lê-se que tais textos são os prefácios aos livros *Retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde, *A montanha mágica* de Thomas Mann e o *Crepúsculo dos ídolos* de Nietzsche.

O livro de poemas de Anna Muylaert é, tanto quanto seus filmes, um trabalho de montagem. Desta vez, montagem no anteparo de papel. Os textos de autores canônicos (em tradução desconhecida e não referenciada, abruptamente interrompidos ao final da página) são postos ao lado de imagens famosas da cultura *pop*, trechos de ditados populares, poemas e frases soltas. As fontes são heterogêneas, assim como a distribuição dos elementos no espaço em branco.

Em VAI! Anna Muylaert põe em jogo o espaço do discurso crítico. Retirados de seu contexto inaugural de prenúncio a grandes obras da literatura e filosofia mundial, os textos

¹⁴ MUYLAERT, Anna. **Vai!** São Paulo: Massao Ohno Editor, 1988.

deixam ver um aspecto até então menos evidente: o teor literário intrínseco ao texto que diz de outra obra. Na medida em que é impossível subsumir um texto no outro, tanto quanto um texto em uma imagem, todo exercício de "falar sobre" opera a partir desta irreducibilidade essencial, o que torna inevitável a aproximação do trabalho do crítico ao trabalho do poeta.

O estatuto do trabalho do crítico foi, entretanto, colocado à parte da poesia ao longo da história, criando jogos de poder que determinam visibilidades e invisibilidades de determinados aspectos da produção humana. Diante de tais questões, Giorgio Agamben em *Programa para uma revista*¹⁵, reclama o lugar da crítica no campo das artes.

Como argumenta Agamben, os estudos filológicos tradicionais ficam destinados apenas às ciências humanas e não ocupam lugar na história da arte. Partindo de uma noção de modernidade em que há um esfacelamento da possibilidade de transmissibilidade, o autor busca uma reinvenção da filologia: uma mitologia crítica, que se identifica com a poesia.

São consideradas no mesmo plano disciplinas crítico-filológicas e poesia. A poesia é maneira de conhecer e o conhecimento, ato de poesia. O objeto a ser transmitido e a forma de transmitir são inseparáveis.

Tal indistinção implica uma crítica ao historicismo, à noção de tempo e à dialética. Agamben trabalha a partir de uma nova experiência de história que abarca um tempo pleno, partido, indivisível e perfeito - aquele da experiência humana concreta, que não respeita progressos cronológicos e sim interrupção e imediatez: uma dialética imóvel.

Ainda que se possa reconhecer, a partir de tal pensamento, uma indistinção entre arte e crítica, o terreno estético é espaço de uma batalha constante, fundamentalmente política. Afinal, está em disputa o que se vê e o que é dito sobre o que se vê. As palavras que se agrupam ao redor da arte são, a todo tempo, peças fundamentais de um regime de visibilidade que molda a experiência: reparte o visível e invisível, quem pode ver e o que pode ver.

¹⁵AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história**: Destrução da experiência e origem da história. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ufmg, 2005.

Ao mesmo tempo, persiste um contínuo movimento entre corpos, imagens e palavras, que se desencontram: nestas frestas é possível vislumbrar um espaço de manobra que insiste em revelar que a sensibilidade é indomesticável.¹⁶

Tal espaço de manobra, que talvez possa se situar entre "o progressismo e o cinismo"¹⁷ que permeiam a crítica de arte, é pensado por Susana Scramim como o lugar de onde pode emergir a construção de uma cultura. Para que isso aconteça, a crítica deve reconhecer a si própria no interior da crise da representação, não em um lugar de observação privilegiado que lhe é exterior. Na medida em que constata-se que não há objeto sem texto - a Modernidade se dá enquanto palavra - o mundo só pode se inscrever enquanto um entre-lugar entre o que se vê e o que se fala, sensibilidade e registro.

O caso Mãe só há uma: recortes

Trinta anos depois da publicação de *Formação da Literatura Brasileira*, de Antonio Candido, Haroldo de Campos publica o *Sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira*¹⁸, no qual procura desconstruir os pressupostos que tornaram possível a exclusão de Gregório de Matos da historiografia da literatura brasileira proposta por Candido. Os pressupostos de Candido seriam principalmente três.

O primeiro deles é de que a literatura evoluiria, como que biologicamente, rumo a um fim (telos): a identidade nacional. Tal noção leva ao segundo pressuposto, que engloba uma visão de história como linha linear, contínua e objetiva. O terceiro pressuposto, por sua vez, passa por um privilégio de uma função - das artes e da literatura - em detrimento de outras. A função privilegiada por Candido na ocasião foi a de comunicação e referencialidade. Ora, esclarecidos os pressupostos, fundamentalmente românticos, não é difícil compreender por

¹⁶ RANCIÈRE, Jacques. *Estética e política: a partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2005.

¹⁷ SCRAMIM, Susana. Utópica e funcional? Sobre a crítica de poesia e seus impasses. *O contemporâneo na crítica literária*. São Paulo: Iluminuras, p. 115-137, 2012, p 127.

¹⁸ DE CAMPOS, Haroldo. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

que razões Gregório de Matos foi excluído da *Formação da literatura brasileira*, e relegado ao esquecimento do público por vários anos.

A história da literatura brasileira é narrativa responsável por disseminar diversos mecanismos de regulação social. Através do uso de generalizações e sistematizações, muitas vezes em prol de princípios científicos, transformou discursos de um número ínfimo de pessoas (em comparação com a população brasileira) no discurso representativo de uma nação. Esse processo, que passa pela inclusão e exclusão - seguindo critérios vinculados ao poder, é pensado por Roberto Reis em seu texto sobre o cânone literário nacional¹⁹. Para o autor, ainda nos dias de hoje, os pressupostos que fundam o corpus canônico da literatura brasileira são próprios do Romantismo: o nacionalismo e a teleologia.

Por essa razão, Roberto Reis defende a necessidade de trabalhos que se ocupem de pressupostos "teóricos, ideológicos e estéticos"²⁰ dos críticos de arte.

Sem ater-se nos mecanismos de exclusão situados no espaço extrínseco à obra literária (comunidade a que pertence o artista, sexo, raça, classe, sexualidade), discutidos quando se pensa no processo de canonização, é possível questionar quais pressupostos são colocados em jogo no momento em que a crítica sobre *Mãe só há uma* enfatiza determinados aspectos, ao mesmo tempo em que recusa outros.

O material disponível sobre o filme é basicamente formado de resenhas críticas escritas por jornalistas, críticos de arte e público em geral. Há um artigo acadêmico sobre os diversos modelos de cartazes na divulgação do filme, além de diversos periódicos que citam o filme *en passant*, por razões catalográficas.

A natureza dos textos críticos disponíveis torna possível sua leitura em aproximação com os textos sobre a literatura, já que dizem, fundamentalmente, da relação do mundo extra cinematográfico com o filme em questão. Os critérios de valorização da obra passam por comentários sobre a verossimilhança, (in)capacidade de convencimento, qualidade de veiculação de uma mensagem a ser transmitida e lição a ser tomada como princípio ético para a vida dos espectadores.

¹⁹ REIS, Roberto. Cânon. *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, p. 65-92, 1992.

²⁰ Idem, p. 70.

A raridade de material sobre o filme *Mãe só há uma* contrasta com a grande quantidade de produção acadêmica e a entusiasmada recepção em torno de *Que horas ela volta?*, filme escrito e gravado por Anna Muylaert no mesmo ano, e lançado um ano antes. Na escolha de um dos filmes para conferir visibilidade e importância, já podem ser percebidos alguns critérios de valor que organizam a experiência cinematográfica brasileira:

E o que *Mãe Só Há Uma* traz de melhor parece credenciá-lo como um rascunho da obra-prima (sem exagero) que é *Que Horas Ela Volta* – que, embora tenha sido lançado anteriormente, foi realizado concomitantemente.²¹ (...) contrastando com a eficiência narrativa de *Que Horas Ela Volta?*, onde cada cena tinha uma função e ajudava a desenvolver os personagens e a história.²²

O filme *Mãe só há uma* foi exaustivamente avaliado em relação ao seu filme-irmão, sucesso de crítica, público e bilheteria, *Que horas ela volta?*. Os principais pontos de argumentação nessa comparação são de que o tema abordado em *Que horas ela volta?* é mais relevante e é tratado de maneira mais clara, encadeada, contínua e resolutiva. *Mãe só há uma* é um filme inacabado, inseguro e adolescente frente à obra-prima bem-acabada, "por acaso" lançada um ano antes.

A relevância do tema em relação à forma de representação é uma das principais características do regime representativo das artes, em que a dignidade dos temas comanda a hierarquia dos gêneros da arte. Tema e modo de representação estão conectados e, quanto mais adequados forem um ao outro, mais bem avaliada será a obra. Se não é possível cobrar da realidade um encadeamento perfeito entre ações e objetivos, causas e efeitos, essa passa a ser a tarefa da ficção, técnica a ser criticada.²³

É possível identificar uma linha de pensamento sobre o cinema, uma maneira de receber as imagens (ou amortecer os seus choques), que recusa e deslegitima o que foi chamado de *adolescência*, ou seja, uma espécie de hesitação desconcertante, uma experiência incompleta, porosa.

²¹ HERMSDORFF, Renato. **Mãe só há uma: um passinho atrás**. Disponível em:

<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-243939/criticas-adorocinema/> Acesso em 26 de Maio 2019.

²² VILLAÇA, Pablo. **Mãe só há uma**. Carta Capital, 18 de fev. 2016. Disponível em: <http://cinemaemcena.cartacapital.com.br/Critica/Filme/8286/mae-so-ha-uma> Acesso em 26 de Maio 2019.

²³ RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: Estética e política**. 2. ed. São Paulo: 34, 2015, p. 30.

Anna Muylaert, quando levada a comparar os dois filmes, reconhece a adolescência de *Mãe só há uma* a partir de uma perspectiva deslocada, menos preocupada com a hierarquização

A estrutura dramática é bem diferente, e do meu ponto de vista como realizadora eu encaro como uma tentativa de sair do conforto; é um filme adolescente, que arrisca.²⁴

Tanto na refutação da adolescência operada pelos textos de recepção do filme, quanto no comentário da diretora, é possível notar a existência de um jogo, uma tensão entre produção e recepção, filme e comentário.

Anna Muylaert constrói personagens bastante críveis, no entanto pouco verossímil dentro daquela trama, parece que a vida de Pierre não muda diante daquele espiral dramático, algo que soa bastante superficial, a fim de realizar um filme que discuta a sexualidade e a juventude abre-se mão do centro do filme, provocando momentos que parecem desconexo, por exemplo, numa das primeiras visitas da família biológica à casa de Pierre. Há uma discussão, há um conflito, há a dúvida no protagonista, corta, no momento seguinte o protagonista está no banheiro depilando seu peito, como se a ação anterior não provocasse reação alguma no personagem, como se os fatos não motivassem as relações.²⁵

Mas não se pode ignorar que são atores muito bem dirigidos e que esse rigor de *mise-en-scène* empresta verdade ao que se diz e ao que se faz em cena. É nesse tipo de cinema que os impasses da sociedade, da nova família e dos indivíduos encontram forma. E, portanto, podem ser pensados e sentidos.²⁶

Os dois excertos se valem do mesmo pressuposto para apontar direções opostas: o primeiro argumenta a falta de verossimilhança do filme, na medida em que os acontecimentos não desencadeiam as ações esperadas e há uma quebra da relação mimética de ação-reação, causa-efeito. O segundo, ao contrário, pondera que a *mise-en-scène* rigorosa dá forma à realidade social, de maneira verossimilhante. A justaposição de tais comentários revela o

²⁴ GARRETT, Adriano. **Anna Muylaert fala sobre Mãe só há uma, seu "filme adolescente"**. Cine Festivais, 10 de jul. 2016. Disponível em: <http://cinefestivais.com.br/anna-muylaert-fala-sobre-mae-so-ha-uma-seu-filme-adolescente/>. Acesso em 26 de Maio 2019.

²⁵ RIZZO, Geovani. **Crítica: Mãe só há uma**. Disponível em: <https://observatoriodocinema.bol.uol.com.br/criticas/2016/07/critica-mae-so-ha-uma>. Acesso em 25 Outubro 2019.

²⁶ ORRICHIO, Luiz. 'Mãe só há uma': quando tudo o que parece sólido se desmancha no ar. Disponível em: cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,mae-so-ha-uma-quando-tudo-o-que-parece-solido-se-desmancha-no-ar,10000063686. Acesso em: 15 de março de 2019.

deslocamento contínuo entre o que é dito e visto nas artes e o abismo entre categorias de análise representativas e as experiências singulares próprias da arte.

Em seu ensaio intitulado *Objetos verbais não identificados*, Flora Sussekind está interessada em traçar tendências da arte contemporânea brasileira, em especial aspectos que parecem ser esquecidos pela crítica de arte que parte de pressupostos que privilegiam a "homogeneização, estabilidade, expansão controlada".²⁷ Há, para a autora, um abismo entre uma preferência crítica pelo "identificável" e um sem-número de deslocamentos operados pelas artes.

Enquanto os críticos estão preocupados com categorias binárias como a oposição ficção-testemunho, sequencialidade-fragmentação, construção-expressão, a ambiência das artes mostra a recusa de quaisquer destes pontos de partida, operando uma complexificação que envolve uma inespecificidade radical entre origens, meios e produtos, formalização e coloquialidade.

Se a crítica procura encaixar as experiências artísticas contemporâneas em tais categorias binárias, torna-se irremediavelmente cega à tensão dessas categorias operada no interior do objeto artístico. É o caso exemplificado por Flora Sussekind na poesia contemporânea, do contraponto - no interior do poema - entre lugar-comum da linguagem e exigência rítmica. Fenômeno semelhante ocorre no caso da crítica de *Mãe só há uma*. A crítica encontra-se desconcertada com o fato de que cenas absolutamente banais sejam produzidas a partir de um movimento de câmera íntimo, fluido, intenso e montadas de maneira dinâmica, rigorosa. Tal inapropriação é condenada no regime representativo das artes: os temas devem ser adequados às formas, o ritmo sofisticado deve conter palavras elevadas.

A inespecificidade pensada enquanto impertinência - não-pertencimento - é conceito chave no ensaio de Florencia Garramuño sobre a estética contemporânea.²⁸ Para a autora, a recusa de especificidade põe em xeque a própria noção de espécie enquanto formadora de

²⁷ SÜSSEKIND, Flora. *Objetos verbais não identificados*. **O Globo**. São Paulo, 21 set. 2013. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/objetos-verbais-nao-identificados-um-ensaio-de-flora-sussekind-510390.html>. Acesso 15 Outubro 2019.

²⁸ GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea**. Editora Rocco, 2014.

comunidades homogêneas a partir de noções genéricas tais como a nação, a língua comum, a especificidade do próprio sujeito.

A noção de propriedade, seja enquanto identidade em relação a si, seja enquanto traço que diferencia espécies distintas, seja como espaço de pureza ou limpeza, está contaminada, na estética contemporânea, por incessantes perfurações, que esvaziam as categorias que anteriormente estruturavam as tentativas de instituir diferenças entre os objetos artísticos.

A invenção de um comum inespecífico, para Garramuño, passa por pensar uma comunidade na qual as hierarquias estão esvaziadas. Dessa dissolução hierárquica decorre o apagamento das fronteiras tradicionais que separavam os território do autor e do espectador, da ação e do contemplação. Em tal cenário o comum passa a existir apenas enquanto vazio, espaço de estranhamentos e distâncias.

A instalação de Nuno Ramos que dá nome ao ensaio de Florencia Garramuño, *Fruto estranho*, é composta por uma uma gigantesca mistura entre árvore, aviões, sabão, música e cinema. Um pequeno monitor - em contraste com os outros objetos, de até seis metros de altura - exibe em *loop* uma cena em câmera lenta do filme *A fonte da donzela* de Ingmar Bergman. O cinema, recorte entre os recortes, é colocado em cena enquanto mais um objeto: tornado inespecífico pela montagem de sua materialidade em outras. Deslocado de sua duração original, de seu protagonismo na sala escura, de seu ritmo e de seus sons próprios.

Tal tratamento do filme operado por Nuno Ramos resgata, ao mesmo tempo, a materialidade possível de um filme, múltiplas imagens em movimento registradas em formatos diversos, sobrepostas a sons e (possíveis legendas), e a possibilidade, talvez ainda pouco explorada, de reciclar as imagens de um filme: produzir remontagens da montagem, explorar as imagens enquanto questão aberta, matéria-prima disponível para (re)ver o possível.

A partir de *Fruto estranho* torna-se evidente uma característica fundamental dos textos que orbitam *Mãe só há uma*: o filme é visto enquanto bloco contínuo, indivisível. Se uma parte é apreciada em detrimento de outra, isso é visto enquanto falha. Há uma vontade de totalização da experiência cinematográfica, também pensada enquanto única. Conectivos de

contraste, tais como "apesar de", "ainda que", "mesmo", proliferam nos textos, na mesma medida em que tornam-se raras conexões apenas aditivas: "e".

A argumentação sobre *Mãe só há uma* recusa a fragmentação da experiência do filme, que levaria a efeitos inesperados, produziria espaços diversos de pensamento e, possivelmente, tornaria difuso o limite entre comentário e arte. Num retorno ao diagnóstico de Sussekind sobre a distância entre a preferência da crítica e o movimento das artes, pode-se acrescentar a reflexão de que a crítica não consegue acompanhar as artes no momento em que decide se colocar em um lugar exterior a elas, recusando a fertilidade dos procedimentos artísticos para seu trabalho

“Mãe Só Há Uma” é não só o melhor filme de Anna Muylaert, como um dos melhores filmes brasileiros que vi nos últimos anos. E se escrevo esta crítica na primeira pessoa, algo que normalmente o crítico deve evitar, é porque saí do cinema tão impactado que não consigo ter sobre ele um olhar totalmente distanciado e menos pessoal, outro aspecto recomendável em nosso ofício.

Deixando o aspecto emocional de lado, há uma série de fatores que explicam porque ele é tão bom.²⁹

A retórica crítica, procurando basear os argumentos em fatos, embrenha-se numa narrativa que distancia o espectador do cineasta, num procedimento que remete à argumentação judicial, de maneira a defender com determinados recortes da experiência algo que estava decidido de antemão, a partir de uma primeira experiência sensível com o filme.

O lugar ocupado pelo espectador é pensado por Rancière como o cerne da relação entre arte e política.³⁰ Em um paralelo com a noção de emancipação intelectual, Rancière pensa o teatro de Brecht e Artaud, em *O espectador emancipado*, como dois posicionamentos divergentes em relação ao papel do público na ação teatral. Se para o primeiro os espectadores encontram-se distantes do espetáculo, de maneira que precisam ser conscientizados, ensinados para então serem atores (de sua realidade), para o segundo o espectador já se encontra inserido na ação, em participação.

A partir daí, Rancière constrói uma noção de emancipação dos espectadores em relação aos artistas, de maneira que o olhar se desprende da noção de passividade e se torna

²⁹ JANOT, Marcelo. **Mãe só há uma**. Críticos, 28 de jul. 2016. Disponível em <http://criticos.com.br/?p=8910>. Acesso em 15 de julho 2019.

³⁰ RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora Wmf Martins Fontes, 2012.

ação. Dissociado tanto do artista quanto do espectador, o acontecimento-arte não pertence a nenhum dos dois, não tem seu sentido apreendido.

Em uma relação emancipada, a atividade de cada um ao receber as imagens do mundo e da arte é levada em conta. Com os elementos dados cada pessoa compõe sua montagem, a partir da natureza também montada de suas experiências e maneiras de conectar elementos. Tal redistribuição de lugares faz que apareçam associações diversas, imprevistas. Da constatação da irredutibilidade das distâncias, parte-se para levar em conta esse vazio fundamental: colocar em jogo os paralelos múltiplos, de maneira que todos sejam ao mesmo tempo narradores e tradutores.

Se o espaço preenchido pelo espectador só pode ser pensado enquanto político, tal distância evidente entre o movimento colocado em jogo pelas artes e a postura do discursos que a recebem revela uma tensão que aproxima a sensibilidade da política. Ainda que as artes estejam constantemente colocando em jogo as hierarquias, misturando visibilidades e espaços de pertencimento, há forças que, se não podem abafar tal embaralhamento, ao menos se esforçam para garantir a delimitação de suas fronteiras, e sobretudo zelar por elas.

Na medida em que se distancia do cineasta, o comentarista do filme precisa se ater a elementos-bóia, sejam eles a fábula ou alguma relação explicativa traçada entre a realidade do filme e o mundo extrínseco a obra.

Em grande parte dos textos é impossível concluir se *Mãe só há uma* é um filme, romance ou conto, já que há predominância do elemento da fábula em relação a todos os outros que compõem a obra. A fábula, por sua vez, é constantemente ligada a uma função representativa: espelhar o mundo contemporâneo, tornar visível uma realidade que via de regra é pressuposta como preexistente, porém dissimulada

(...) o mal estar de dividir um espaço privado cheio de privilégios, de onde surge um jogo de poder que já está entranhado em nós, e que só enxergamos quando espelhado na tela.³¹

³¹HESSEL, Marcelo. **Mãe só há uma: crítica.** Disponível em <https://www.omelete.com.br/filmes/criticas/mae-so-ha-uma-critica>. Acesso 15 Outubro 2019.

Fábula

A relação entre cinema e história a ser transmitida é tensa desde seus primórdios. O cinema nasceu mudo e, com ele, os eloquentes entusiastas da nova arte valorizavam sua potência sensível averbal, acima de tudo. Tal pensamento está explícito no texto *Bonjour cinèma*, de Jean Epstein³².

O texto, escrito em 1922, apresenta uma celebração, inegavelmente poética, da potência do cinema enquanto criador de um novo regime de consciência, uma nova sensibilidade que, desta vez, envolve apenas um sentido. Tal alteração radical na maneira de sentir, mediada pela técnica, modifica o sistema nervoso e se aproxima ao mesmo tempo da hipnose propiciada pelas drogas e daquela trazida pela literatura.

Para Jean Epstein a câmera é um cérebro de metal, é um artista que se pode comprar aos milhares e que é, ao mesmo tempo, sujeito e objeto. A câmera é um artista puro, "inteiramente honesto"³³. Por esta razão, a arte mediada por tal sensibilidade é capaz de revelar a verdade que contrasta com a mentira, ou, pelo menos, outra espécie de verdade da história.

É o artista-câmera que pode captar a verdade e assim se aproximar da vida crua, na qual toda perspectiva, toda gradação de fatos e dedução de causalidades não passam de ilusões: são fábulas. Desse modo o autor-cineasta descreve a verdade da vida, pela primeira vez captada pelo artista-câmera

Não há histórias. Nunca houve, aliás. Há apenas situações sem pé nem cabeça; sem começo, meio ou fim; sem direito nem avesso; pode-se vê-las de todo jeito; a direita transforma em esquerda; sem limites de passado ou futuro, elas são o presente".³⁴

Tal entusiasmo em relação às possibilidades inauguradas pelo cinema em suas primeiras décadas surgiu, não por acaso, através de um procedimento sobretudo poético, seja na literatura ou nos textos críticos, como se pode notar pela comparação entre excertos dos

³² XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. Editora Paz e Terra, 2018, p. 223-228.

³³ Assim Epstein desenvolve a potência da câmera cinematográfica: "É preciso pois utilizar essa descoberta inesperada de um sujeito que é objeto, sem consciência, isto é, sem hesitações nem escrúpulos, sem venalidade, sem complacência nem erros possíveis. Um artista inteiramente honesto, exclusivamente artista, um artista-tipo". Idem, p. 224.

³⁴ Idem, p. 223.

textos teóricos de Jean Epstein e passagens do romance *A confissão de Lúcio*, de Mário de Sá Carneiro, ambos compostos na Paris dos anos 1910-1920.

Entre o espetáculo e o espectador, nenhuma rampa.
Nós olhamos a vida, nós a penetramos.
Esta penetração permite todas as intimidades. Um rosto, sob a lupa, rodopia,
exibe uma geografia febril.
Cataratas elétricas escorrem pelas fendas desse relevo que chega até mim
recozido a três mil graus de arco voltaico.
É o milagre da presença real,
A vida manifesta,
aberta como uma bela granada,
liberta da sua capa,
assimilável,
bárbara.
Teatro da pele.
Nenhum estremecimento me escapa.
Um deslocamento de planos contraria meu equilíbrio
Projetado sobre a tela, aterrisso na entrelinha dos lábios
Que vale de lágrimas, e mudo!
Sua asa dupla enerva-se e treme, hesita, decola, se esconde, e foge:
Esplêndido alerta de uma boca que se abre.
Diante de um drama acompanhado assim de binóculo, músculo por músculo,
qual o teatro de palavra que não se afigura miserável?³⁵

(...) mas a verdade é que a maravilha que nos iluminava-nos não parecia luz. Afigurava-se-nos qualquer outra coisa — um fluido novo. Não divago; descrevo apenas uma sensação real: essa luz, nós sentíamos-la mais do que a víamos. E não receio avançar muito afirmando que ela não impressionava a nossa vista, mas sim o nosso tato. Se de súbito nos arrancassem os olhos, nem por isso nós deixaríamos de ver. E depois — eis o mais bizarro, o mais esplêndido — nós respirávamos o estranho fluido. Era certo, juntamente com o ar, com o perfume roxo do ar, sorvíamos essa luz que, num êxtase iriado, numa vertigem de ascensão — se nos engolfava pelos pulmões, nos invadia o sangue, nos volvia todo o corpo sonoro. Sim, essa luz mágica ressoava em nós, ampliando-nos os sentidos, alastrando-nos em vibratilidade, dimanando-nos, aturdindo-nos... Debaixo dela, toda a nossa carne era sensível aos espasmos, aos aromas, às melodias!...³⁶

Ambos os fragmentos se valem da (velha) palavra para descrever uma sensibilidade nova que lhe escapa: o miserável teatro da palavra é evocado apenas para negar a si mesmo e anunciar a chegada de um outro teatro, mais próximo do corpo, capaz de tocar os sentidos táteis, olfativos e auditivos através da luz.

³⁵ XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. Excerto de Jean Epstein: O cinema e as letras modernas (1921). Tradução de Marcelle Pithon. Editora Paz e Terra, 2018, p. 218.

³⁶ DE SÁ CARNEIRO, Mário. **A confissão de Lúcio**. Lisboa: Atlantico Press, 2013, p. 19.

Jacques Rancière, na introdução de seus ensaios reunidos sob o título *A fábula cinematográfica*³⁷, considera o pensamento de Epstein sobre o cinema um pensamento de outro tempo. Para ele, a história do cinema durante o século XX e XXI traiu a "bela esperança da escrita de luz", ao restaurar a ordem representativa na medida em que retoma as histórias e personagens que haviam sido abaladas pelas artes plásticas, teatro e literatura.

A utopia do fim do século XIX, na qual os antigos conflitos estariam dissolvidos pela ofuscante energia luminosa, perde espaço para o cinema falado, que torna insignificante a tentativa de uma língua das imagens e, quando agregado à indústria hollywoodiana, torna-se uma máquina simbólica poderosa que, visando rentabilidade, padroniza intrigas e forja identificações a personagens-tipos, amarrados mais que nunca às fábulas tradicionais.

Traçando um panorama histórico da relação do cinema com a fábula, Rancière põe em questão a natureza de tal relação: como pensar a imbricação da prática cinematográfica - técnica geradora de visibilidades - com um modo de narrar? Para o autor tal relação só pode ser estabelecida a partir de um entendimento de arte, que por sua vez torna possível construir tal relação.

O procedimento identificado por Rancière nos textos que teorizam o cinema é um trabalho de desfiguração: trata-se de compor uma fábula sobre o cinema utilizando elementos extraídos de outras fábulas³⁸. Construir uma narrativa de descontinuidade a partir de recortes escolhidos dos objetos de estudo.

A partir dessa generalização, uma dramaturgia comum aos filósofos e aos amadores, o cinema surge como uma ideia de arte - a narrativa na qual é incorporado tem mais a ver com o momento estético em que ele está inserido do que com seus meios próprios ou suas novidades técnicas. Não há, portanto, continuidade necessária entre a técnica e o modo de desenvolvimento da arte cinematográfica. Para fortalecer tal linha de argumentação Rancière leva em conta o discurso crítico sobre as artes plásticas que, muito antes do advento do cinema, era capaz de recortar um fragmento de uma totalidade e partir do detalhe desgarrado da fábula para abrir espaços de reflexão.

³⁷ RANCIÈRE, Jacques. **A fábula cinematográfica**. Editora Papyrus. Tradução de Christian Pierre Kasper. 2013.

³⁸ Idem, p. 11.

Assim, o cinema surge no seio do regime estético das artes, pensado pelo autor como espaço de tensão entre dois extremos: de um lado a força criativa desregrada a partir de uma ideia pura e, por outro, a passividade muda da experiência sensível - experiência inscrita nas coisas em si.

Ao abrir mão de procurar um anteparo puro que remeta a cada uma das faces do ser-artístico, Rancière é capaz de perceber que ambas possibilidades podem ser encontradas em quaisquer objetos: trata-se de uma mudança de olhar e de modo de ler, não de uma transformação absoluta nos objetos em si.

O cinema, elevado em seu nascimento ao espaço de sonho do regime estético das artes, acaba por frustrá-lo na medida em que executa passivamente - através da câmera - aquilo que a literatura e as artes plásticas construíam enquanto procedimento artístico. A partir disso, pode-se concluir que não há como traçar uma essência do fazer cinematográfico a partir de uma característica da técnica.

Tal posicionamento de Rancière fica explícito em sua crítica à teoria benjaminiana que partia das transformações técnicas para deduzir consequências estético-políticas.³⁹ Num pensamento inverso, Rancière afirma que a visibilidade permitida pelo regime estético de identificação das artes é que tornou possível a práticas mecânicas, como a fotografia e o cinema, serem consideradas artísticas. A revolução estética precede a revolução técnica. A partir disso, pode-se ler os textos de exaltação do (novo) cinema como exemplos da ambiência que permitiu sua incorporação ao domínio das artes.

A democracia dos elementos na tela do cinema, colocada por Epstein como uma revolução trazida pela nova máquina-artista, já estava presente, segundo Rancière, nas artes plásticas e na literatura, enquanto possibilidade de beleza do insignificante. Esse reposicionamento do comum nas artes, trazido pelo regime estético, faz a banalidade aparecer enquanto "rastro do verdadeiro"⁴⁰, numa operação de mitologização, fantasmagoria.

O que resta à leitura do cinema é a desconstrução de sua pretensa pureza, de maneira a abrir possibilidades inauditas para seus recursos, inclusive técnicos, que estão em tensão, em

³⁹ RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: Estética e política**. 2. ed. Tradução Mônica Costa Netto. São Paulo: 34, 2015, p. 45.

⁴⁰ Idem, p. 50.

constante movimento. Se a literatura rompe a fábula ao construir visibilidades, as palavras em um filme detêm o poder, por sua vez, de tornar poroso o território do visível.

Capítulo 2: Teatro dos nomes

No nome, já não dizemos - ou ainda não dizemos - nada, tão somente chamamos. No vórtice da nomeação, o signo linguístico, girando e afundando em si mesmo, se intensifica e se exaspera até o extremo, para depois se deixar sorver no ponto de pressão infinita onde desaparece como signo para reaparecer do outro lado como puro nome. E o poeta é aquele que emerge nesse vórtice, onde tudo volta a ser para ele nome. Ele deve repescar uma a uma as palavras significantes do fluxo do discurso e lançá-las no redemoinho, para reencontrá-las na língua vulgar ilustre do poema como nomes.⁴¹

Primeiro nome

(se considerarmos) que a potência das palavras e a potência do visível, há dois séculos, se libertaram dessa medida comum, impõe-se uma questão: como pensar o efeito desse desligamento?⁴²

A relação mais primitiva entre palavras e imagens, quando se trata de um filme, talvez seja o título. O título de um filme nada mais é que um amontoado de palavras que se grudam às imagens (do filme) ao lhe conceder a designação: isto é um filme. É o título do filme que ganha prêmios nos eventos cinematográficos, é também seu título que habita os índices catalográficos das produções culturais de determinados períodos de tempo e espaço.

O título do filme em questão apresenta uma afirmação inequívoca, ainda que com sintaxe inusual: "mãe só há uma". Só há uma mãe: sentença afirmativa que remete a um lugar-comum. Colocada enquanto título, entretanto, não faz nada a não ser estabelecer uma série de perguntas sem resposta. Em que sentido há só uma mãe? Cada filho tem uma mãe? Todos os seres humanos do mundo são filhos de uma mãe comum? As mães, ainda que diferentes, possuem as mesmas características, de maneira a poderem ser chamadas, em sentido conotativo, de uma pessoa só? As perguntas não se esgotam justamente porque uma afirmação em desconexão com um contexto traz à tona questões com as quais ainda não temos pistas para traçar uma possível narrativa, tomar o lado de uma interpretação dentre outras.

⁴¹ ANTELO, Raul. **Ruinologia**. Desterro: Cultura e Barbárie, 2016, p. 38.

⁴² RANCIÈRE, Jacques; **O destino das imagens**. Tradução de Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 49.

O que chama a atenção na relação entre o título *Mãe só há uma* e o filme por ele nomeado, entretanto, é a desconexão entre a afirmação do título e as palavras que participam do filme. A fábula desenvolvida longo do filme, bem como as falas que compõem o roteiro não fazem menção à provocação do título: se desenvolvem até o fim como se ele não existisse, como se ele não as nomeasse

A premissa dramática contida no título – *Mãe só há uma* – se revela uma pista falsa, pois o enredo não se ocupa com a história da personagem que encarna esse enunciado.⁴³

O fato histórico a partir do qual o filme é desenvolvido tampouco se relaciona com o título a não ser pela sua negação: um menino descobre, em sua adolescência, que sua *mãe* o sequestrou ainda bebê de sua *mãe* biológica. A partir do fato, não há como não notar a existência de duas mães: a mãe biológica (até um ponto) desconhecida da qual ele foi separado, e sua mãe conhecida, que se revela autora de um crime terrível.

Assim, estabelece-se através deste primeiro fato, ocorrido em 1986 no Brasil e descoberto em 2002⁴⁴, a instalação de uma dúvida que se torna lugar-comum na população brasileira. Torna-se, de uma hora para a outra, possível ter sido roubado na maternidade. Não é à toa a proliferação de narrativas populares sobre o tema. A partir da imensa repercussão, o sequestro de bebês nas maternidades torna-se uma abertura narrativa que atualiza, no espaço contemporâneo, um motivo trágico que põe em jogo questões sobre família, identidade, visibilidades e invisibilidades.

Para uma pessoa que acaba de descobrir que foi sequestrada na maternidade pela pessoa que até então reconhecia como mãe, dois jogos narrativos se estabelecem instantaneamente:

A) *Não há mãe*. Se a mãe biológica foi afastada de seu filho por um crime logo depois do parto, pode-se considerar que o vínculo maternal foi rompido. A mãe não pode efetivar sua maternidade, na medida em que não conviveu com a criança e não estabeleceu os papéis

⁴³ ESCOREL, Eduardo. **Mãe só há uma: gênero fluido**. Piauí - Folha de São Paulo, São Paulo. 04 de Ag. 2016. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/mae-so-ha-uma-genero-fluido/>. Acesso em 15 de julho de 2019.

⁴⁴ BARBOSA, Neusa. **Mãe só há uma busca inspiração em caso real de sequestro de jovem**. São Paulo, G1, Cinema. Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2016/07/mae-so-ha-uma-busca-inspiracao-em-caso-real-de-sequestr-o-de-jovem.html>. Acesso em 15 julho 2019.

atribuídos usualmente à designação "mãe". A mãe biológica e filho desaparecido são desconhecidos entre si, o que pode ser lido como inexistência de relação mãe e filho.

Por sua vez, a mãe adotiva conviveu com a criança e estabeleceu todos os laços esperados na relação mãe e filho. Entretanto, é separada de seu filho por ter sido descoberta em seu crime, que consiste justamente em ter sequestrado a criança que a designa enquanto mãe. Assim, o vínculo é rompido pela revelação de que ele foi criado por meios ilegítimos. A convivência entre mãe e filho é interrompida pela prisão da mãe e, no limite, a própria nomeação mãe e filho é proibida pela revelação da verdade jurídica e científica do DNA. Torna-se clara a desaparecimento da figura de mãe nesta leitura: há uma desconhecida sob a nomeação "mãe" e uma mãe sob denominação "criminosa".

B) *Há duas mães*. A partir da discussão anterior, não é difícil reconhecer duas mães no lugar de nenhuma, apesar de ambas atravessadas pela violência e suas consequências. Há uma *mãe* biológica violentamente apartada de seu filho e uma *mãe* adotiva que cometeu um crime.

Visto isso, em que medida "mãe só há uma"? Não há nenhum elemento da ordem das palavras que seja capaz de dialogar com tal afirmação, com alguma coerência. É justamente por esta razão que o título se torna interessante para discutir de que maneira as palavras e as imagens se relacionam e algumas das consequências desses choques.

No filme, a mesma atriz interpreta a mãe adotiva e a mãe biológica. Mãe só há uma: verdade puramente imagética. A afirmação que nomeia o filme só pode ser verdade na medida em que se considera que não há medida comum entre imagem e palavra. As palavras dizem o contrário das imagens, o que instaura um jogo de tensão.

O título, enquanto legenda externa, prenuncia a experiência de desvinculação que as imagens produzem no filme. A frase que nomeia o filme indica que ele não opera nem a partir de imagens nem de fábula, mas se vale da tensão instalada entre elas. Assim, "mãe só há uma" dialoga diretamente com as imagens: constrói uma pequena ponte entre palavras e imagens, ao mesmo tempo em que se distancia de seus semelhantes, das demais palavras que compõem o filme.

Tal procedimento ocupa um lugar diverso: o exterior do filme, um lugar de pertencimento e não-pertencimento simultâneo. Afinal, as personagens que habitam o mundo

do filme não conversam com seu título - ignoram que quatro palavras exteriores nomeiam e encapsulam aquele acontecimento no decorrer de todo um filme de longa metragem.

Uma verdade constituída unicamente de uma imagem é dada, e no caso exclusivo de Pierre assume perfil irônico, "mãe só há uma". Há apenas uma imagem de mãe, uma pessoa que, filmada, vestida, penteada e maquiada de maneira diferente é capaz de assumir papéis de duas mulheres distintas, mãe adotiva e mãe biológica. Entretanto, tal revelação em imagem não é compartilhada nem pelas palavras - como já foi discutido, nem pelas próprias imagens que compõem o filme. Não há indício de que, de alguma forma, o universo interior do filme admita a existência de uma só pessoa desempenhando os dois papéis. Há, portanto, uma tripla desconexão: palavras e palavras (título e roteiro), palavras e imagens (roteiro e atriz) e imagens e imagens (atores e atriz).

Este espaço vazio deixado entre palavras e imagens torna-se fértil para interpretações, que criam diferentes pontes de linguagem, sentidos múltiplos que mantêm a questão em aberto, tornando-a passível de visibilidade por ângulos diversos. É o caso da interpretação psicanalítica, que encara o jogo como chiste

O próprio título do filme é um chiste freudiano, pois ao trocar de mãe, é a mesma mãe que ele encontra do outro lado, diz a diretora.⁴⁵

Uma segunda interpretação é a colocação do título de *Mãe só há uma* como resposta à adaptação para o inglês do título do filme anterior *Que horas ela volta?*, divulgado internacionalmente como *Second Mom*. *Mãe só há uma* responderia com a negação da sentença que renomeia o título anterior. Ironicamente, tal resposta se perde, ao menos em parte, na adaptação para o inglês de *Mãe só há uma: Don't call me son*.⁴⁶

É possível pensar esse desencontro instaurado por *Mãe só há uma* a partir da natureza ambígua da imagem, que pode operar tanto como continuidade quanto como ruptura. A imagem opera, segundo Rancière, a partir de duas funções principais e antagônicas: por um lado, trata-se de uma superfície que pode estabelecer semelhança e, por outro, distância ou

⁴⁵ MULLER, Luiz. **Mãe só há uma, de Anna Muylaert**. Disponível em <https://luizmuller.com/2016/08/05/sinopse-mae-so-ha-uma-de-anna-muylaert-por-sergio-lima-de-oliveira>. Acesso em 15 de julho de 2019.

⁴⁶ ALBUQUERQUE, Lucas. **Crítica: Mãe só há uma (2016)**. Disponível em: <https://cinemacao.com/2016/07/21/critica-mae-so-ha-uma-2016/>. Acesso em 15 julho 2019.

uma alteração da semelhança, de maneira a instaurar o jogo de operações que se costuma chamar arte.⁴⁷

A imagem é capaz de agir como um signo criador de continuidades, dando a ver um conjunto de informações que cria uma história, um enredo e uma cadeia de causalidades que constroem uma narrativa. Neste sentido, a imagem muda é eloquente. Por outro lado, a imagem pode causar a interrupção da narrativa: a mudez suspensiva, em que se torna impossível transferir significações.

As imagens em *Mãe só há uma* se movimentam incessantemente entre essas duas funções. Uma continuidade é criada pelas imagens, que se fazem ver enquanto situam um lugar e um tempo, uma família em suas relações e os personagens que se encontram durante as cenas. Entretanto, ao mesmo tempo em que as imagens situam e revelam uma história comum, elas operam uma desvinculação. A mesma atriz desempenha papéis diferentes, o que quebra o contrato de continuidade instaurado pela fábula e pelas imagens e instaura um espaço de suspensão no qual nem palavras nem imagens se justificam.

Os efeitos deste espaço de quebra só podem ser imprevistos e incontroláveis, o que é próprio das experiências artísticas a partir do regime estético das artes. O mesmo procedimento pode produzir ou não determinada suspensão, pois não há nada no meio material ou num conjunto de técnicas que garanta determinados efeitos ou funções das imagens. O espaço de desencontro é, por sua própria natureza, impossível de apreender e sua potência de interrupção pode ser criada nos meios mais diversos, por motivos incalculáveis.

Pierre

ULTIMAMENTE FAÇO NU ATO
CANSEI DESCER CRIANÇA
NÃO SEI CESSOU LOUCA
SENÃO PASSOS DE UM TRAVESTI

FALO NADA. FALO É TUDO

LADIES AND GENTLEMEN.

⁴⁷ RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Tradução Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 13.

Assim, esta dúvida tão importante, sobre unidade e permanência do eu, sobre a identidade da pessoa, sobre o ser, o cinema, se não a introduz, pelo menos a revela de modo singular. Dúvida que tende a se transformar em total desconhecimento, em negação, quando o sujeito passa, através de uma transposição pela câmera lenta ou acelerada, a outros espaços-tempos. Como a maior parte das noções fundamentais (senão todas) que servem de alicerce à nossa concepção de mundo e da vida, o eu deixa totalmente de parecer um valor simples e fixo; transforma-se, evidentemente, numa realidade complexa e relativa, numa variável.⁴⁹

Depois de colocada em questão a relação do título - nome do objeto artístico - com as imagens e palavras que o habitam, o problema da nomeação é deslocado para o nome próprio, palavra que se costuma colar aos seres humanos desde antes dos nascimentos e que consta oficialmente nos arquivos, classificações, premiações, condenações e em toda a inscrição daquele ser no mundo concreto-simbólico da sociedade construída na linguagem.

O problema posto da vida de Pierre é justamente um segundo nome (Felipe) que, legitimado pelo poder, contamina o primeiro da insígnia-falsidade. **Pierre** torna-se um corpo sem nome, sem memória e sem história na medida em que um conjunto de traços segundo os quais se (re)conhecia e era reconhecido perde a validade no âmbito da sociedade. Tal situação, amparada pelo fato histórico que permeia a fábula do filme, figura como ponto de partida para colocar em cena o desmoronamento das correspondências seguras entre os nomes e as coisas.

Ainda que se destaque enquanto modelo - talvez o ponto mais alto da desidentificação nome-pessoa - a perda do nome é apenas um traço entre vários que tornam porosa a possibilidade de identidade.

Pierre, na sequência inicial do filme, é um corpo masculino, ainda sem nome, dançante como vários outros, numa festa. Luzes coloridas se alternam ao som da música, e a câmera o acompanha em seu encontro breve com um homem e, ao mesmo ritmo, com uma mulher, que o beija. A música diminui e a cena corta para a claridade dura de um banheiro, em que a câmera, ainda atuando como testemunha, acompanha uma cena de sexo do casal

⁴⁸ MUYLAERT, Anna. **Vai!** São Paulo: Massao Ohno Editor, 1988.

⁴⁹ XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. Excerto de Jean Epstein: O cinema e as letras modernas (1921). Tradução de Marcelle Pithon. Editora Paz e Terra, 2018, p. 244.

recém-formado. Nenhuma palavra é trocada até então, e Pierre usa uma calcinha fio dental, com cinta liga.

A cena seguinte se desenrola na cozinha da casa de Pierre, onde sua mãe prepara o café da manhã. Ali, pode-se ouvir pela primeira vez a voz do personagem, num grave "bom dia" que encerra sua participação vocal. Ao longo das cenas, a câmera acompanha de perto a mudez de Pierre, que observa, acaricia, dança e toca violão e parece pouco interessado no que as palavras podem lhe oferecer. Distante de demonstrar uma repressão da fala ou uma apatia generalizada, Pierre transita tranquilamente entre seus espaços sem precisar verbalizar os movimentos e as interações sociais. Esboça sorrisos enquanto pedala silenciosamente contra o vento.

Antes da confirmação da interdição do nome, enquanto a vida é revelada em seu estado comum, Pierre aparece diante da câmera sobretudo de costas ou de lado, tendo a câmera como uma companhia-vigilante, como um adolescente. Espera a mãe chegar para fazer as refeições, vai à escola, toca numa banda de *rock* e, trancado no banheiro, se maquia e tira fotos de seu reflexo no espelho.

A partir disso, a narrativa se abre para um modo de esfacelamento da possibilidade de identidade que parece ser fundamental para pensar as artes no século XXI. Tal *identidade* é demanda constante dos textos críticos e só pode ser pensada de maneira negativa no filme: não há densidade de referentes que permita situar Pierre como um ser igual a si, ou uma identidade, no mundo. A adolescência, período fundamental de instabilidade na construção de uma imagem de si é levada ao limite pela perfuração de outros pontos referenciais.

Desde a primeira cena, Pierre transita entre papéis tradicionalmente atribuídos aos homens e às mulheres. Tal postura não se limita à clausura do banheiro, já que ele usa maquiagem e pinta as unhas, por exemplo, e transita constantemente entre desejos hetero e homoafetivos.

A abertura narrativa possibilitada pelas transformações no pensamento acerca de papéis de gênero e sexualidade, encenada por Pierre através dos usos do corpo e dos adereços, pode ser notada em algumas obras de literatura contemporânea, como uma obsessão na qual não se pode deixar de deter-se, na medida em que inventa uma nova possibilidade de jogo

entre vida e linguagem: torna-se possível uma armadilha que, se não é nova, aparece de um modo diferente a partir do momento histórico em que a técnica fornece novos instrumentos para um jogo antigo.

A possibilidade de transitar entre espaços masculinos e femininos já tem sido explorada, enquanto possibilidade de armadilha. Ainda assim, antes da visibilidade atual de tal oscilação, o gênero era guardado enquanto verdade única agregada à pessoa, ainda que escondida ao longo da vida. Assim se desenvolve, em Grande Sertão Veredas, por exemplo, a trajetória de Diadorim, que ocupa espaços e reproduz gestos e posturas masculinos e é revelado, ao final, como sendo uma mulher.⁵⁰

A novidade, propiciada por transformações no regime de relação entre corpo e linguagem, é a possibilidade de um gênero sem fundo: apenas adereços, que escondem um vazio essencial, preenchido por desejos cambiantes. O corpo, também, pode ser transformado e modificado, e tal possibilidade - a mudança de sexo - é na atualidade assunto de grande popularidade e controvérsia.

Independente da transformação material do corpo, é inegável que o século XXI, em especial na década de 2010, abre a possibilidade de performances sociais que tornam difusas os papéis sociais binariamente divididos em gêneros.

Ao construir o personagem de Pierre, Anna Muylaert não pode deixar de levar em conta tal possibilidade de (des)identificação, em outro ângulo que a da interdição/substituição do nome próprio, da família e da memória. Para além de conferir visibilidade à população não-binária, sem negar a importância de tal espaço na arte contemporânea, o filme se vale disso para expandir o procedimento de desidentificação.

A desidentificação de gênero enquanto procedimento de linguagem aparece notadamente na novela *Como me tornei freira*, de César Aira.⁵¹ O personagem principal, César, é identificado ao gênero masculino e feminino, enquanto a narrativa segue sem mais explicações

Eu era muito pequena, muito miúda, inclusive para os meus 6 anos recém-feitos.

⁵⁰ GUIMARÃES ROSA, J. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

⁵¹ AIRA, César. **Como me tornei freira**. Tradução Angélica Freitas. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

- Que culpa eu tenho se o menino não gostou?⁵²

É impossível, ao leitor, classificar o personagem no termos excludentes do masculino versus feminino, o que abre espaço para que, durante a leitura, a imagem dele, personagem, escorregue entre possibilidades múltiplas, de maneira a colocar o leitor num espaço instável entre nomes e corpos possíveis, obrigado pelo texto a refletir sobre a nomeação (im)possível do mundo.

Bernardo Carvalho, em *Teatro*⁵³, desloca tal procedimento para uma possibilidade oriunda do interior da narrativa: Anna C da primeira parte do romance se dobra em Anna C-travesti na segunda parte. Ao sobrepor duas narrativas contraditórias, *Teatro* não confere validade segura a nenhuma delas, já que o leitor se embrenha em um território paranoico, em que os discursos são vozes de loucos, nas quais não há referências seguras, já que estas são fornecidas pela própria linguagem labiríntica, contraditória, que compõe a narrativa.

No território da poesia, espaço favorito à liberdade dos nomes, Angélica Freitas desloca incessantemente o significante "mulher" ao longo dos poemas que compõem o livro *Um útero é do tamanho de um punho*.⁵⁴ Se "mulher é uma construção" cheia de buracos, que vaza, o nome se esvazia a partir de seus adereços-palavras: barbada, limpa, suja, dele ou dela, de valores, de posses, de *rollers*, depois (quando se opera e vira mulher). Há ainda a suspensão da marcação de gênero, ao fim de um dos poemas: perdoa...; promovi...; esfaquea.... No silêncio das reticências ecoa a continuação negativa por parte do leitor: da, da, da.

O feminino, montado ao corpo de Pierre, funciona como negatividade: não mais com palavras, mas enquanto gesto, teatro. Pierre encena calado seu processo de desidentificação - a ausência mesma de um fundo para si, o desnudamento de sua construção - através do adereço-feminino.

⁵² Idem, não numerado.

⁵³ CARVALHO, Bernardo. *Teatro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

⁵⁴ FREITAS, Angélica. *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2014.



Figura 4: **Pierre**⁵⁵

Assim, o problema da nomeação, tão antigo quanto as palavras, é colocado em xeque pelo corpo Pierre/Felipe, homem/mulher, criança/adulto, classe média baixa/alta, vítima/violento. O filme, embrenhado nesse corpo em transição, em observação próxima e atenta, é pensado enquanto obra (também) adolescente: é curto em duração - para o padrão dos longa-metragens recentes - e filmado sobretudo com a câmera na mão, em enquadramentos instáveis, desconcertantes. Há, no movimento da câmera, uma fluidez testemunhal: uma perseguição silenciosa, que observa da altura dos olhos, como elemento em cena.

Anna Muylaert, quando levada a falar sobre o filme, coloca-o no espaço de risco: espaço de questionamento de sua identidade e de sua trajetória enquanto cineasta.⁵⁶ Diversos artigos de opinião colocam a adolescência do filme como um problema: interpretam a impossibilidade de fechamento e os conflitos internos enquanto ausência, ao mesmo tempo em que tal ausência é desprezada

Não que a experimentação não deva ser valorizada, mas apesar do clímax, o filme carece de resolução (termina de maneira abrupta) – o que, a julgar pelo

⁵⁵ Captura de tela. **Mãe só há uma**. Direção: Anna Muylaert. Produção: Anna Muylaert, Maria Ionescu e Sara Silveira. California filmes, 2016, DVD.

⁵⁶ PEIXOTO, Mariana. **Mãe só há uma aborda construção de identidade com história inspirada no caso do garoto Pedrinho**. Disponível em: <https://www.uai.com.br/app/noticia/cinema/2016/07/21/noticias-cinema,182286/mae-so-ha-uma-aborda-construc-ao-da-identidade-com-historia-inspirada.shtm>. Acesso 25 Outubro 2019.

contexto da obra da diretora, no mínimo, causa estranhamento (no máximo, soa como amadorismo).⁵⁷

À parte da inconclusão, a indefinição do filme entre "desprendimento narrativo" e "trama" é vista enquanto obstáculo a ser ultrapassado no momento em que o filme se assumir enquanto um ou outro.⁵⁸ Ora, assumir-se de um lado de uma oposição binária remete justamente ao problema anterior, de gênero. Assim como se vive uma recusa à oscilação entre papéis de gênero, a crítica de arte - ainda que no corpus deste trabalho se apresente, em geral, simpatizante em relação à não-binaridade de gênero - parece preferir um filme em que os papéis estão bem-definidos: se a expectativa corresponde ao produto, o regime que dita a sensibilidade não sofreu desequilíbrios, as categorias mantêm-se fortes.

Indiferente à adolescência das câmeras, Pierre permanece, ao longo do filme, desinteressado pela língua falada. Entre longos silêncios e curtas explosões de lugares-comuns, recheados de palavrões, os momentos de desenvolvimento da narrativa de Pierre são verbais. Às palavras, Pierre concede a dureza das frases comuns, pronunciadas a contragosto, de modo a indicar a impossibilidade de traduzir, na língua que lhe cabe, a natureza da questão que o inflama.

Tal espaço de incomunicabilidade é recebido com desconfiança, mais uma vez na medida em que se busca um efeito predeterminado à experiência cinematográfica

o protagonista, Naomi Nero, é especialmente problemático, já que faz Pierre oscilar entre a introspecção absoluta e as explosões de raiva, falhando em levar o espectador a compreendê-lo ou mesmo a simpatizar com ele (e considerando que ele é o *centro do filme*, este é um problema gravíssimo)⁵⁹.

Mãe só há uma, ao colocar em movimento o corpo-calado de Pierre, encena o vazio fundamental que se esconde no processo de nomeação. Um corpo constantemente renomeado, cuja biografia é levada sem aviso, que transita entre espaços sociais distintos e parece intuir que as palavras nada mais fazem do que obrigar a dizê-las. O filme, posto isso, monta o desaparecimento da palavra enquanto nomeação e a faz reaparecer enquanto eco

⁵⁷ HERMSDORFF, Renato. **Mãe só há uma: um passinho atrás**. Disponível em:

<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-243939/criticas-adorocinema/> Acesso em 26 de Maio 2019.

⁵⁸ RIZZO, Geovani. **Crítica: Mãe só há uma**. Disponível em:

<https://observatoriodocinema.bol.uol.com.br/criticas/2016/07/critica-mae-so-ha-uma>. Acesso em 25 Outubro 2019.

⁵⁹ VILLAÇA, Pablo. **Mãe só há uma**. Carta Capital, 18 de fev. 2016. Disponível em: <http://cinemaemcena.cartacapital.com.br/Critica/Filme/8286/mae-so-ha-uma> Acesso em 26 de Maio 2019.

enfraquecido, ao redor de Pierre: anúncios televisivos, lugares-comuns piegas, aulas enfadonhas, informações cotidianas diretas, conversas telefônicas, comunicações rotineiras:

Televisão - (...) é cientificamente comprovado, 79 por cento das mulheres que usaram Goicoechea anticelulite por 4 semanas estão satisfeitas com o resultado.

Goicoechea anticelulite: o especialista em pernas.

Agente da delegacia (falando ao telefone) - pede pra Celma levar a Lavínia pra escola. O Joselito ta aonde? Ta, não não. tem que resolver isso. Ta, ta, tchau. Beijo, beijo, tchau. Desculpa a demora.⁶⁰

Os diálogos, por sua vez, são entrecortados, repetitivos e frustrantes, frequentemente encerrados pelo silêncio ou por intervenções corporais incapazes de preencher os espaços deixados pelas palavras esvaziadas

(Personagem anônima): Olha sua cara.

Pierre - A gente tá no meio do ensaio, beleza?

(Personagem anônima): Que gente escrota.

Pierre: A gente tá no meio do ensaio

(Personagem anônima): Grande bosta, não pode me beijar?

Pierre: Não!

(Pierre recebe um tapa no rosto e revida com um empurrão).

Pierre - Vai se fuder porra!

(Personagem anônima) - Vai você, caralho! Filha da puta.

Pierre - Porra!

Pierre, para o colega da banda: - Dá o violão.⁶¹

Se a palavra é suspensa enquanto referência, cortando o circuito da comunicação, resta às falas assertivas, masculinas-positivas, um espaço dissonante em relação às imagens, por sua vez fluidas, oscilantes, femininas. A potência do feminino é encontrada por *Mãe só há uma* enquanto negatividade: não há objeto perdido a ser devolvido ao mundo pela linguagem.

O filme coloca em cena, simultaneamente, o movimento de fuga do objeto de seus nomes e dos discursos que o constituem. Ao mesmo tempo em que o corpo-fantasma de **Pierre** foge das palavras, as próprias palavras esvaziadas de objeto-referente retomam para si a concretude da qual gozam na poesia.

⁶⁰ **Mãe só há uma**. Direção: Anna Muylaert. Produção: Anna Muylaert, Maria Ionescu e Sara Silveira. California filmes, 2016, DVD. Transcrição própria.

⁶¹ Idem.

A montagem de imagens íntimas e instáveis sobreposta às palavras duras encena o procedimento metafórico, lido por Agamben a partir da teoria freudiana do fetiche⁶², no qual um objeto ausente - o pênis materno - é substituído incessantemente por objetos que são presentes apenas na medida em que remetem à ausência.

Se não há objeto primeiro a ser resgatado, a substituição continua indefinidamente. Tal movimento, visto de uma lógica da presença - falo-logo-centralizada - é uma perversão. A poesia, entretanto, nunca deixou de se mover em territórios inapreensíveis, em que incontáveis fragmentos remetem a entidades impossíveis de se evocar integralmente.

A metáfora que não encontra correspondente primeiro, valorizada graças a seu incessante movimento de deslocamento, provoca oscilações constantes entre forma e conteúdo, verdade e aparência, completude e fragmento. Vista assim, de uma perspectiva feminina, marginal, ela parece ser dotada de uma força capaz de escapar ao falocentrismo e à metafísica que procura um elemento integrador, unívoco.

O corpo adolescente de **Pierre** torna-se objeto poético de desencontro entre imagens e palavras, sem deixar de ser absolutamente comum, situado social, cultural e historicamente. Do cotidiano, inscrito nos espaços urbanos de São Paulo, multiplamente influenciado pelos discursos da sociedade burguesa brasileira a que o personagem passa a pertencer depois de retornar à casa de sua mãe biológica, retira-se um fragmento para observação atenta: abre-se uma brecha para refletir sobre um pequeno amontoado de imagens e palavras.

Assim, o filme empresta um pequeno recorte de jornal - a história documentada de um menino que foi roubado da maternidade - para montar uma discussão que não se encerra em sua fábula ainda que se valha dela para se contar, num movimento comum à literatura, que aparece claramente no romance-ensaio de Osman Lins

o romance, digo, fingindo servir às fábulas que narra, delas se serve para existir, a tal ponto que talvez se afirme: ele não conta uma história, é a história que o conta.⁶³

⁶² AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental**. UFMG, 2007.

⁶³ LINS, Osman. **A Rainha dos cárceres da Grécia**. São Paulo: Cia das Letras, 2005, p. 46.

Capítulo 3: Democracia dos detalhes

É lugar comum na recepção de *Mãe só há uma* a constatação da existência de um forte teor político. Entretanto, para além das questões relativas ao gênero e à orientação sexual de Pierre, que pode facilmente apontar para uma crítica a certos conservadorismos que perpassam a atualidade, não está discursivamente explícito qualquer engajamento ou posicionamento político por parte dos personagens que habitam o filme.

O capítulo que se segue é um percurso que visa dar vazão à pergunta que ecoa insistentemente nas críticas com que o filme foi recepcionado, a saber: onde nele está a política? A questão concerne, portanto, às maneiras pelas quais um filme pode atuar politicamente, ou ainda, como o cinema atravessa - e, de certa maneira, realiza - uma utopia democrática, que faz ruir um modelo hierárquico que submete "as partes ao todo e divide a humanidade entre elite dos ativos e multidão dos passivos", para falar com Jacques Rancière.⁶⁴

Tal percurso colocará em jogo dois fragmentos de *Mãe só há uma*, montados em contiguidade contrastante. A primeira delas é a cena que abre o filme. À escuridão total acrescentam-se, aos poucos, ruídos de vozes alegres indistintas, que sugerem um grupo grande de pessoas. As vozes são abafadas por música com ritmo bem marcado.

O *blackout* dá lugar a uma cena iluminada à meia-luz vermelha, na qual a câmera dinâmica, na mão, acompanha os movimentos de Pierre (ainda anônimo) que caminha no ritmo da música, encontrando-se com outros corpos em um ambiente noturno de festa. Os encontros são suaves, sensuais e constantes: corpos sensíveis se tocam e se acariciam, num movimento semelhante às luzes azuis e vermelhas que se encontram na projeção do muro branco. Encontros que se subsumem: choques brandos, numa dança de fluidos imiscíveis.

Há naqueles corpos prateados em que as luzes redondas se projetam em movimentos curtos e circulares uma espécie de pertencimento ritmado. No quadro da tela pessoas circulam em todas as direções, compreendendo-se sem o recurso ao verbo. Livres e descomprometidos, os olhares parecem acompanhar o ritmo musical algo frenético. Corpos preparados para os

⁶⁴ RANCIÈRE, Jacques. **O fio perdido**: Ensaios sobre a ficção moderna. Tradução Marcelo Mori. São Paulo: Martins Fontes, 2017, p. 13.

choques unem-se e separam-se, em planos estilhaçados e coloridos como aqueles verificados no interior de caleidoscópios.

O letreiro que intitula o filme separa as primeiras cenas do próximo fragmento que se inicia, sem música, também em *blackout*, em que se distinguem, pouco a pouco, ruídos de louças. A imagem que se segue é enquadrada de maneira a dar a ver um chão tipicamente doméstico, sob a luz do dia, pisado pelos pés de uma pessoa que se movimenta no espaço. O enquadramento permanece fechado, revelando planos-detulhe de uma cena ordinária: pés de mesa e cadeiras de alumínio; a estampa de oncinha dos chinelos de dedo; uma pequena e envelhecida tatuagem de dragão no tornozelo da pessoa que age. Conservando a mesma abertura, a câmera passa a altura média, em que se pode ver uma leiteira manchada no fogão aceso e, ainda, a altura máxima, em que se vê um armário de cozinha aberto em que mãos esticadas buscam um objeto. A porta do armário não fecha à primeira tentativa e as mãos voltam para fechá-la. De volta à meia-altura, a câmera vai à geladeira aberta, que revela à luz artificial os produtos rotulados que contém. Finalmente, enfoca o nível da mesa, onde mãos passam manteiga num pão, vigorosamente.

Ambos os fragmentos, sistematizados como "noite" e "dia" para os fins da argumentação, não apresentam diálogos e podem indicar duas propriedades fundamentais das imagens, pensadas no contexto da modernidade das artes enquanto fundada em palavras-mudas⁶⁵.

A primeira propriedade é a imagem enquanto interrupção da capacidade de transferir significações, ou seja, presença bruta que suspende qualquer encadeamento narrativo. Os corpos da festa noturna, iluminados e escondidos através dos cortes ritmados, encontram-se como átomos sensíveis, anônimos, irresponsáveis tanto quanto as luzes que os iluminam. A iluminação artificial, colorida e múltipla, permite visibilidade e invisibilidade contíguas, pulsantes.

A segunda função da imagem é aquela que se aproxima do hieróglifo: a imagem enquanto mudez eloquente, na medida em que permite a leitura dos signos que se inscrevem num corpo. A luz do dia, no segundo fragmento, ilumina todos os detalhes da cena doméstica:

⁶⁵ RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Tradução Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

a tatuagem envelhecida no tornozelo do corpo que se move; a marca dos produtos alimentícios, que revelam, por si, uma informação situada no tempo-espaço; a porta do armário que insiste em não fechar e obriga a repetição do movimento: arquivos testemunhas de uma cena que revela um conglomerado de signos passíveis de decifração.

Tais funções, diferenciadas a princípio pelas duas cenas, encontram-se em relação continuamente móvel. Em cada imagem abre-se a possibilidade dupla de hieróglifo e presença nua; documento e segredo. A contiguidade das duas cenas, entretanto, será lida enquanto encenação de tal tensão, na medida em que a montagem põe em jogo o contraste entre esses dois movimentos: desidentificação profunda e a especificidade radical; abstração e a concretude.

Georges Didi-Huberman chama atenção para o desafio inerente à ação do pesquisador que se encontra diante da imagem, objeto sobredeterminado, por natureza impuro e complexo. A imagem aparece, para a história, enquanto sintoma, na medida em que interrompe, ao mesmo tempo, o curso da representação ensimesmada e da história cronológica. Impõe, a cada aparição, a abertura arrebatadora ao desconhecido e a existência de uma permanência: diferença e repetição.⁶⁶

Traçadas tais características das imagens, o cinema surgiu inicialmente enquanto sonho realizado das aspirações do regime estético das artes, ou seja, a possibilidade de estabelecer um espaço artístico no qual os elementos se encontram em relação de igualdade, na medida em que são captados, lado a lado, pelos olhos maquínicos das câmeras, em sua heterogeneidade radical⁶⁷. Entretanto, a captura política da potência artística torna o espaço intersticial entre discursos e imagens um incessante campo de batalha. À vista disso, Carlos Eduardo Schmidt Capela, em comunicação recente⁶⁸, atenta para a relação imbricada entre técnica e dogma a partir do caso emblemático do Sudário de Turim.

Tal objeto, rodeado por intensa narrativa mítica, teria sido, para muitos cristãos, a mortalha de Cristo. Diversos recursos científicos foram mobilizados para revelar a consistência histórica do sudário, que acabou por ser apontado como uma criação medieval.

⁶⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante do tempo. **História da arte e anacronismo das imagens**. Tradução de Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Editora UFMG, 2015, p. 46.

⁶⁷ Ver, no Capítulo I, a discussão sobre a fábula cinematográfica.

⁶⁸ Comunicação oral do Professor Carlos Eduardo Schmidt Capela, no III Seminário Oco: Ocas Primaveras, realizada na UFSC em 04 de Setembro de 2019 (informação verbal).

Entretanto, no final do século XIX, o negativo de uma chapa fotográfica feita por um fotógrafo amador forneceu a visibilidade do sonho: a nítida imagem do homem cabeludo expõe-se diante dos crédulos olhos do público.

A revelação de uma imagem cara ao dogma pôde se dar através da validação provinda da técnica fotográfica. Protegido pelo caráter renovadamente aquiropoético da tecnologia, o dogma fixa sua força.

O realismo, portanto, na medida em que serve a uma narrativa que se impõe enquanto poder coercitivo, esconde sua natureza ficcional e fortalece os mecanismos de poder, ao mesmo tempo em que solapa a potência de criação das imagens. Diante dos rumos da política atual, é urgente resgatar a dissonância no manejo das imagens, própria do território artístico, sob o risco de que este seja invadido por modalidades de ficção que constroem domínios opressivos sob a banal alegação de estarem a serviço da apresentação da realidade.

Se a relação entre o território das imagens e o regime representativo não se resume a uma oposição simples, torna-se necessário investigar de que maneiras diferentes montagens podem fazer notar mundos inauditos, ou ainda de que modo o realismo pode servir à ficção democrática, sem aceitar servir a objetivos exteriores.

Em *Mãe só há uma*, a recusa da lógica representativa se dá, antes de tudo, por uma substituição irônica da verossimilhança pela verdade. O enredo do filme é extraído da história tal como é lida nos jornais. Ainda que não faça referência direta ao acontecimento situado, a historicidade paira na ambiência do filme, de maneira a colocar em tensão as diversas maneiras de tratar um fato, exhaustivamente inserido na economia simbólica das grandes mídias enquanto narrativa digna das tragédias gregas, das novelas melodramáticas, de Hollywood⁶⁹.

⁶⁹ O Caso Pedrinho teve grande repercussão na mídia nacional, tendo sido tema de livros e inspiração para a novela *Senhora do Destino*, exibida pela TV Globo. Pedro ainda é acompanhado pela mídia, tendo voltado ao foco dos jornalistas por ser um dos advogados do político Aécio Neves em um processo judicial recente. PINTO, Maria Auxiliadora. **Devolvam meu filho! O caso Pedrinho**. São Paulo: Alhambra, 2000; ALVES, Renato. **O caso Pedrinho**. São Paulo: Geração, 2012. TASSO, Geraldo. **Berço vazio: o caso Pedrinho**. Rio de Janeiro: Record, 2003. Reportagem sobre a repercussão do caso na produção cultural disponível em https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2016/11/24/interna_cidadesdf,558516/inspirada-no-caso-pedrinho-senhora-do-destino-sera-reprisada-pela-tv.shtml. Acesso 25 Outubro 2019; reportagem sobre repercussão atual do caso disponível em <https://veja.abril.com.br/brasil/seqestrado-em-maternidade-pedrinho-e-advogado-de-aecio/>. Acesso em 25 Outubro 2019.

Polícia busca sequestradora

BRASÍLIA
AGÊNCIA ESTADO

A polícia afastou a possibilidade de uma funcionária da Embaixada do Gabão, Roseane Gondim, ter sido a responsável pelo seqüestro de um bebê, ocorrido na terça-feira, da Casa de Saúde Santa Lúcia, em Brasília, — a mãe da criança não reconheceu nela a mulher que saiu com seu filho do hospital — e já tem novas pistas do seqüestrador. O secretário de Segurança, Olavo de Castro, disse que a polícia está investigando novas pistas, mas não quis adiantar nada.

O bebê, Pedro, é filho de Maria Auxiliadora Rosalino Braule Pinto e de Jairo Tapajós Pinto. Ele foi seqüestrado às 13h30 de terça-feira, 13 horas após o seu nascimento, por uma mulher que se fez passar por assistente social. Chegando ao quarto, ela convenceu a mãe de Pedro que tanto ela quanto o bebê necessitavam de exames de rotina. E, en-

quanto Maria Auxiliadora se preparava para acompanhá-la, ela fugiu, levando o bebê numa sacola de plástico.

A primeira suspeita caiu sobre a funcionária da Embaixada do Gabão por apresentar as mesmas características físicas da sequestradora: morena, alta, cabelos longos, lisos e pretos. Além disso, muitos funcionários dessa embaixada estão envolvidos num caso de tráfico de bebês para o Exterior.

O pai da criança acredita que algum funcionário do hospital esteja envolvido e estranha o fato de a direção da casa de saúde se eximir de qualquer responsabilidade. O Ministério da Justiça já determinou intensa vigilância policial em todas as saídas do País. A determinação foi feita a todas as 23 superintendências regionais da Polícia Federal, à Divisão de Polícia Marítima, Aérea e de Fronteiras.

Figura 5. Notícia ⁷⁰

A partir de tal narrativa, facilmente inserida nas demandas das grandes peripécias, enquanto "comovente história real de amor e perseverança, de falsidade e engano, de generosidade e egoísmo"⁷¹; Anna Muylaert opera um duplo movimento.

Em primeiro plano, Muylaert constrói um encadeamento temporal extremamente simples: cronologicamente linear, o filme se passa em poucos dias, que vão da descoberta do sequestro aos primeiros dias na nova casa. Poucos personagens entram em cena, Pierre participa na maior parte das situações enfocadas, não há desdobramentos surpreendente em relação à história pressuposta.

Ao mesmo tempo, do interior do suporte narrativo, desgastado pela repetição midiática e pelos clichês que ecoam a história conhecida, a montagem constrói um espaço que perfura, cena a cena, o encadeamento coerente das ações. Os detalhes inúteis - dissociados de funções no macro-enredo - em sua acumulação dispersa, complexificam a gama de sensibilidades possíveis e revelam, pouco a pouco, "o segredo de um mundo"⁷².

⁷⁰ Polícia busca sequestradora. **Estadão**, São Paulo, 25/01/1986. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo, caso-pedrinho-causou-comocao-nacional-por-16-anos,12818,0.htm>. Acesso 27/02/2019.

⁷¹ ALVES, Renato. **O caso Pedrinho**. São Paulo: Geração, 2012.

⁷² O segredo de um mundo é a expressão usada por Rancière para descrever o procedimento de montagem dialética a partir de fotomontagens de Martha Rosler que colocavam em choque cenas domésticas com

A montagem cinematográfica, enquanto medida contraditória na arte do regime estético, torna-se capaz de introduzir a heterogeneidade dos elementos enquanto potência de choque - contato imediato entre solidões irreduzíveis: plano, fotografia e palavras.

Rancièrè diferencia duas maneiras pelas quais a montagem estabelece, a partir do heterogêneo, um território comum. A primeira delas, a montagem dialética, faz aparecer um mundo antes invisível através da colocação de elementos incompatíveis lado a lado: o familiar torna-se estranho, a potência do choque dá a ver o segredo de um mundo.



Figura 6. Foto-montagem ⁷³

fotografias da guerra do Vietnam. Assim ele propõe: "Trata-se de organizar um choque, de pôr em cena uma estranheza do familiar, para fazer aparecer outra ordem na medida que só se descobre pela violência de um conflito. A potência da frase-imagem que junta os heterogêneos, então, é aquela da distância e do choque que revelam o segredo de um mundo, isto é, o outro mundo, no qual a lei se impõe por trás de aparências anódinas ou gloriosas". RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Tradução Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 67.

⁷³ Foto-montagem de Martha Rosler. Patio View, da série House beautiful: bringing the war home. 1967-72. A série de fotomontagens da artista é citada por Jacques Rancièrè como exemplo de montagem dialética, na medida em que cenas da guerra são justapostas a cenas domésticas, fazendo com que a potência do estranho emerja a partir do familiar. Disponível em: https://www.moma.org/collection/works/150128?artist_id=6832&locale=pt&page=1&sov_referrer=artist Acesso em 26 Outubro 2019.

A montagem dialética, segundo o autor, é devorada paulatinamente pela montagem simbolista, em que a heterogeneidade dos elementos torna-se copertencimento, numa devoração da diferença operada pela arte contemporânea.⁷⁴

Em *Mãe só há uma*, a heterogeneidade dos detalhes registrados mescla ao familiar o estranho da trama, põe em jogo a reflexão política através do direcionamento do enfoque para cantos abandonados, pinturas descascadas, objetos disfuncionais, fiação elétrica, encanamentos, azulejos empoeirados: espaços em que a presença bruta da *mise-en-scène* sobrepõe uma história invisível ao enredo discursivo



Figura 7. Mãe só há uma⁷⁵

E *Mãe Só Há Uma* mostra claramente esse desprendimento narrativo ao ser um filme que ainda não se assume como um simples recorte cotidiano com a *mise-en-scène* nas superfícies, no filme ainda há o bom e velho incidente excitante, o conflito, a trama. Dessa forma, o longa sofre de uma indefinição entre a narração e o registro, e é claramente notável que o filme tenta operar nessas duas chaves.⁷⁶

Jacques Rancière, em sua reflexão sobre o "excesso descritivo" na literatura realista, coloca justamente na exuberância de detalhes inúteis a disrupção da lógica representativa: na medida em que as partes não se subordinam ao todo, a insignificância do pormenor remete à

⁷⁴ RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Tradução Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

⁷⁵ Captura de tela. **Mãe só há uma**. Direção: Anna Muylaert. Produção: Anna Muylaert, Maria Ionescu e Sara Silveira. California filmes, 2016, DVD.

⁷⁶ RIZZO, Geovani. **Crítica: Mãe só há uma**. Disponível em: <https://observatoriodocinema.bol.uol.com.br/criticas/2016/07/critica-mae-so-ha-uma>. Acesso em 25 Outubro 2019.

igualdade em relação aos objetos visíveis - a irrelevância é a igual importância dos elementos, o acúmulo de acontecimentos irrelevantes constrói a democracia⁷⁷.

Tal democracia, iniciada na literatura, faz ruir o sistema hierárquico que separava as sensibilidades possíveis: "O desdobramento aristocrático da ação é bloqueado pela desordem democrática das imagens"⁷⁸.

A leitura de Rancière sobre as consequências estético-políticas dos detalhes à margem do enredo responde à interpretação estruturalista do realismo defendida por Roland Barthes em 1968.⁷⁹ Para o autor, os pormenores aparentemente insignificantes nos romances realistas desempenham uma função importante na estrutura ficcional: a própria atestação do real, nomeada como "efeito do real"⁸⁰.

No cinema brasileiro contemporâneo, tal discussão encontra-se em singular efervescência. Desde os filmes dos anos 1990⁸¹ com o cinema da retomada que se seguiu ao desmantelamento da Embrafilme, que no presente se repete sem maiores diferenças, diferentes manifestações de um desejo jornalístico revelaram em diversas produções cinematográficas a necessidade de um retrato social radical, capaz de expor contradições, violências e desigualdades de segmentos invisibilizados da sociedade brasileira.

Hal Foster, em sua reflexão sobre a arte dos anos 1990, principalmente a visual estadunidense, reconhece neste período uma virada para o corporal, social, abjeto e *site-specific*, numa resposta ao textualismo fortemente voltado aos significantes e ao convencionalismo em que o cinismo oblitera demandas políticas. Há, para o crítico, uma retomada de questões referenciais e indiciais, na medida em que o real reprimido retorna, enquanto trauma⁸².

⁷⁷ RANCIÈRE, Jacques. **A política da ficção**. Tradução de João Pedro Cachopo. Lisboa: Kkym, 2011.

⁷⁸ Idem, não numerado.

⁷⁹ BARTHES, Roland. O efeito de real. **O rumor da língua**. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, p. 181-192, 2004.

⁸⁰ Hal foster desloca tal discussão aos problemas levantados pela arte dos anos 1990, na medida em que desenvolve o realismo traumático: "Este desvio na concepção - da realidade como efeito da representação ao real como traumático - pode ser definitivo na arte contemporânea, e tanto mais na teoria, na ficção e no cinema contemporâneos". FOSTER, Hal. **O retorno do real: A vanguarda no final do século XX**. Tradução Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2017, p. 142.

⁸¹ CORAÇÃO, Cláudio Rodrigues; SOARES, Rosana de Lima. Retrato invulgar do cotidiano e subversão de gêneros no cinema de Anna Muiylaert. 2014.

⁸² FOSTER, Hal. **O retorno do real: A vanguarda no final do século XX**. Tradução Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2017, p. 142.

O realismo traumático de Hal Foster constitui uma maneira de reposicionar, na crítica de arte, oposições reanimadas entre texto e contexto, significantes e referentes, objeto artístico e quadro sócio-histórico. O real, lido a partir da teoria lacaniana, é algo cuja aproximação é sempre faltosa. Se ele não pode ser apresentado e tampouco representado, pode ser todavia repetido. A cada repetição, a arte ganha a potência de (des)articular o trauma. Algumas manifestações da arte contemporânea, ao reivindicar a elaboração da realidade, recusam a pacificação do olhar promovida pela sedimentação de relações construídas entre indício e sentido, sujeito e alteridade

(...) é como se essa arte quisesse que o olhar brilhasse, que o objeto se sustentasse, que o real existisse, em toda a glória (ou horror) de seu desejo pulsátil, ou ao menos evocar essa condição sublime.⁸³

Aproximações ao real - ao mesmo tempo indiciais e ficcionais, espontâneas e montadas; colocam em jogo o olhar do espectador, arrancado dos percursos convencionais. Assim, a insustentável diferenciação⁸⁴ entre documentário e ficção, longe de ser resolvida, retorna enquanto tensão incontornável para a reflexão estética e política em *Mãe só há uma*.

O "excesso de realidade", no caso do cinema brasileiro pós anos 1990, é lido de duas maneiras contrastantes. A primeira leitura atribui à montagem realista a construção do efeito de real, apostando numa "pedagogia da realidade", em que retratos da contemporaneidade são elaborados para que se possa ver e ler a própria realidade de maneira mais satisfatória, diante de um desamparo social e político. A exuberância de detalhes é vista, mais uma vez, enquanto instrumento fundamental da construção representativa.⁸⁵

Por outro lado, há quem reconheça, no realismo cinematográfico em questão, um princípio sobretudo estético, em que semelhança, indicialidade e composição dramática imbricam-se na investigação ficcional de um mundo sensível. Victor Guimarães, ao elencar algumas manifestações de contaminação entre documentário e ficção no cinema brasileiro dos

⁸³ Idem, p. 136.

⁸⁴ Victor Guimarães, em seu trabalho sobre a presença documental no cinema brasileiro contemporâneo (o texto foi publicado em 2013, 3 anos antes do lançamento de *Mãe só há uma*), argumenta que o gesto documental e a ficção estão imbricadas desde o início do cinema, com o famoso filme da escadaria feito pelos irmãos Lumière. Se na primeira cena trabalhadores deixam a fábrica às pressas, passando pela escada, a refilmagem da cena minutos depois já os coloca como artifícios ficcionais. GUIMARÃES, Victor. O desvio pela ficção: contaminações no cinema brasileiro contemporâneo. **DEVIRES-Cinema e Humanidades**, v. 10, n. 2, p. 58-77, 2013, p. 63.

⁸⁵ JAGUARIBE, Beatriz. **Ficções do real: notas sobre as estéticas do realismo e pedagogias do olhar na América Latina contemporânea**. *Ciberlegenda*. Niterói. v. 2, n. 23, p. 6-14, 2010.

anos 2000⁸⁶, procura traçar a particularidade estética e política de tal elaboração da realidade, num contexto de um ambiente já saturado de informações. Para o autor, o procedimento passa por aliar uma certa transparência da *mise-en-scène* à assombração performática do cotidiano

Procurar, desejar a vibração da vida ordinária, é resistir à voracidade do espetáculo, é fazer com que o cinema tenha de se embrenhar na espessura do mundo para encontrar uma outra ficção possível.⁸⁷

A vibração da vida ordinária, colocada à mostra pela rarefação do drama e pela demora, a cada plano, nos gestos mínimos, é capaz de perscrutar espaços de visibilidades e invisibilidades, instaurar um território que embaralha as hierarquias sensíveis.

Para além da cena da cozinha à luz do dia, na qual objetos rotulados impõem sua presença bruta, específica, há outra excursão do enredo que desloca fortemente a estrutura ficcional e permite pensar a investigação que está em jogo no realismo de Anna Muylaert.

Na noite de reencontro de Pierre com seus pais biológicos, a família e a assistente social encarregada de acompanhar a situação esperam num restaurante de classe média alta, de ambiente familiar, no qual escolhem a disposição das mesas e outros detalhes para o (grande) acontecimento. O celular de Joca, *novo* irmão mais novo de Pierre, toca e as câmeras acompanham sua saída do restaurante. Uma vez fora, Joca trava uma longa conversa com uma pessoa cuja voz o espectador não tem acesso.

A conversa - fragmentada, gaguejante e entrecortada - gira em torno de um mal-entendido típico de pré-adolescentes: uma amiga explica o descontentamento da outra em relação ao pedido de Joca. Joca se esforça para defender sua situação no conflito, valendo-se de uma linguagem desajeitadamente enfática, num convencimento retórico que seria novelesco se bem executado. O plano investe importância detalhada na cena: sem cortes, cada palavra gaguejada é registrada de perto.

A câmera, que na maior parte do filme acompanha Pierre, continua a seguir Joca ao fim da chamada, quando ele volta ao salão do restaurante para encontrar Pierre, a irmã e a tia já acomodados na mesa. A cena de maior carga melodramática - o reencontro dos pais depois de 17 anos distantes do filho perdido - foi desviada por uma longa e inconclusiva chamada

⁸⁶ GUIMARÃES, Victor. O desvio pela ficção: contaminações no cinema brasileiro contemporâneo. **DEVIRES-Cinema e Humanidades**, v. 10, n. 2, p. 58-77, 2013.

⁸⁷ GUIMARÃES, Victor. O desvio pela ficção: contaminações no cinema brasileiro contemporâneo. **DEVIRES-Cinema e Humanidades**, v. 10, n. 2, p. 58-77, 2013, p. 71.

telefônica de um adolescente. Sem recorrer ao *flashback*, a temporalidade de *Mãe só há uma* é um *continuum* de escolhas de imagens simultâneas, cada qual soberana em seu momento. Esta escolha indigesta, cruelmente anti-romântica, explicita a montagem ficcional: desordena as hierarquias esperadas entre fábula, luz e sombra.

Se a chuva dos átomos - a inflação da descrição em relação à ação - marca a fratura do regime representativo e com ela ruptura da divisão entre humanidades ativas e passivas, a que preço essa democracia se concretizou na ficção moderna?

Jacques Rancière argumenta que a arte do regime estético, na medida em que se serve de detalhes insignificantes enquanto matéria para ficção, acabou por criar um tecido impessoal - no caso dos romances, a escrita - em que o poder dos anônimos, a capacidade de qualquer um viver qualquer vida são absorvidos para compor tal espaço literário.

As vidas dos anônimos são roubadas deles próprios para, uma vez desapropriadas dos valores atribuídos seja a eles, seja por eles, figurarem enquanto espaço onde se torna possível a instalação de uma justiça literária - fundada nesta injustiça inicial, a que extrapola⁸⁸

Ela [a ficção moderna] se apropriou da capacidade inédita das vidas anônimas para forjar seu próprio poder, o poder impessoal da escrita. Mas ela também forjou, ao mesmo tempo, um poder de ruptura da lógica consensual que mantém as vidas anônimas no seu próprio lugar, um poder de dissolução das identidades, das situações e dos encadeamentos consensuais que reproduzem, em roupagem moderna, a velha distribuição hierárquica das formas de vida.⁸⁹

A ficção moderna, diante das realidades sociais, foi capaz de escavar a verossimilhança das narrativas jornalísticas, em que o indivíduo comprova a previsão da generalidade estatística de maneira a igualar o verossímil ao necessário. Ao apresentar a infinidade de acontecimentos simultâneos e igualmente possíveis objetos de arte, as sensibilidades múltiplas permitem desordenar o consenso, criam um espaço de "humanidade compartilhada".⁹⁰

Se a tensão dialética entre a ficção moderna e a vida exuberante das multidões está posta de maneira irresoluta, não é por acaso que tal discussão retorne com tal intensidade no

⁸⁸ RANCIÈRE, Jacques. **O fio perdido**: ensaios sobre a ficção moderna. Tradução Marcelo Mori. São Paulo: Martins Fontes, 2017, p. 75.

⁸⁹ Idem, p. 77.

⁹⁰ Idem.

cinema contemporâneo. A apresentação de acontecimentos insignificantes pela arte, ou a democracia dos detalhes, implica o recurso às vidas anônimas como base para fundar um espaço cujas regras são dadas pelo artista.

A injustiça de transferir a sensibilidade das vidas anônimas para o espaço da arte funda a justiça operante apenas no sem-lugar do anteparo artístico. A democracia das imagens não responde diretamente à desigualdade opressiva do mundo. Ainda assim, coloca as injustiças em tensão, desmonta aparatos anestésicos das ficções do consenso.

É possível localizar a partir disso, em parte, o espaço controverso da atuação política em *Mãe só há uma*. A reflexão de Márcia Tiburi, em seu comentário crítico sobre o filme, é sensível a um certo roubo da democracia, cujo ponto de resistência é justamente o corpo, apresentado em presença bruta e, portanto, inapreensível em algum aspecto

Penso agora, quando a democracia nos foi roubada, que esse processo vem de muito tempo e está entranhado na estrutura do sistema econômico e político, esse sistema que administra a sexualidade, o gênero, a raça e as classes oprimidas para aniquilar o corpo físico que resiste sempre rebelde a toda opressão. Não somos sempre roubados de nossos corpos e de nossas próprias histórias?⁹¹

A democracia - e talvez este seja o ponto comum dos excursos suscitados pela pergunta inicial deste capítulo - aparece em *Mãe só há uma* enquanto tarefa inacabada: ambiente a ser conquistado à força tanto pelas imagens que teimam em desviar dos caminhos previsíveis sugeridos pelas palavras quanto pelos corpos que dançam no contratempo da enunciação.

⁹¹ TIBURI, Márcia. **Mãe só há uma, mas o roubo é sem fim**. Cult, São Paulo. 3 de Ag. 2016. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/mae-so-ha-uma-mas-o-roubo-e-sem-fim-sobre-o-novo-filme-de-anna-muylae-rt/>
Acesso 25 Outubro 2019.

Capítulo 4: Despejo linguístico

[...] esse amontoado residual de frases feitas, locuções dessoradas, ecos memorizados de anúncios, citações, convenções sentimentais, expressões de etiqueta, lugares comuns coloquiais etc, também assumia o aspecto de um material a ser reencontrado e devolvido ao mundo novo do poema.⁹²

A relação contrariada de *Mãe só há uma* com as palavras, discutida a partir de diferentes ângulos nos capítulos anteriores, encena tensões presentes na reflexão artística atual. Parte da poesia contemporânea, voltada à exploração da escrita automática ou não-criativa, parece compartilhar a desconfiança da nomeação, colocada, no filme, sobretudo na montagem desencontrada entre o dito e o visto.

Nos livros de poesia, o ato de apropriação dos signos desgastados da sociedade de consumo se dá no enquadramento da folha de papel, na qual poetas montam frases prontas que explodem sentidos justamente por serem deslocadas de sua invisibilidade cotidiana.

Em *Mãe só há uma*, frases aparentemente banais passam por uma alquimia semelhante, se analisadas a partir de uma quebra da duração determinada pelo filme. O que acontece se um rápido diálogo ou cena é prolongado em suas possíveis desdobramentos, tal como acontece com um poema colocado no isolamento reflexivo de uma página em branco?

Veronica Stigger, em *Delírio de Damasco*, constrói um livro de poemas em que, página a página, frases soltas ouvidas ao acaso, isoladas do contexto, criam, a partir do deslocamento do cotidiano para o poético, espaços agudos de humor, reflexão, crítica e lirismo. A montagem é o procedimento principal, e através da escolha e disposição dos recortes no livro podem-se adivinhar tendências, estranhos efeitos que perpassam a obra enquanto assombração.

Tem uma coxinha famosa
Quer comer agora?⁹³

Olha como Deus é bom.
Já tirei e já paguei
o dinheiro do Fernando.⁹⁴

⁹²A expressão "despejo linguístico" é de Haroldo de Campos, em seu ensaio sobre o trabalho artístico de Kurt Schwitters, no qual reconhece o uso de elementos heterogêneos em suas *collages verbais*. DE CAMPOS, Haroldo. **A arte no horizonte do provável**. Editora Perspectiva, 1969, p. 36.

⁹³ STIGGER, Veronica. **Delírio de Damasco**. Desterro: Cultura e Barbárie, 2012, p. 12.

⁹⁴ STIGGER, Veronica. **Delírio de Damasco**. Desterro: Cultura e Barbárie, 2012, p. 28.

Diversas falas em *Mãe só há uma*, ainda que estejam inseridas num contexto de diálogo relativamente coerente com o macro-enredo, apontam ambigualmente para um espaço artístico intersticial governado pela montagem, do qual os personagens estão ironicamente desprevenidos.

Neste espaço frases despreziosas ganham dimensão dramática de antecipar ou contradizer efeitos; respondem e compõem a atmosfera estética das imagens e da trilha sonora, transformam palavras comuns em objetos artísticos na medida em que desenham um quadro ao mesmo tempo indicial e abstrato, pessoal e impessoal.

A trilha sonora, diferentemente dos diálogos, habita também o espaço externo às cenas, de transformação do material bruto filmado em ritmos e efeitos. Pierre toca numa banda de *rock* e a trilha, em consonância com a música produzida por Pierre, fornece tons de rebeldia, força e melancolia, reverberando os ensaios da banda. O *rock'n'roll* contemporâneo, mesclado às batidas eletrônicas, é dissonante em relação às cenas escolares e domésticas, soando num espaço intermediário entre concretude e subjetividade, captura e montagem.

Ao cartografar alguns procedimentos na poesia contemporânea, Florencia Garramuño a caracteriza pela presença de um esforço de exploração de uma impropriedade radical⁹⁵, na medida em que nela seres são expostos, despidos de qualquer interioridade, na sua relação errante com as coisas do mundo. Ao mesmo tempo em que a vida habita corpos situados, a experiência pessoal é inserida apenas na medida em que também poderia ser de qualquer um.

A voz poética teorizada por Garramuño é imprópria uma vez que não detém domínio de si, dos lugares ou discursos que a atravessam: transita entre poesia e prosa, entre lírica e narração instaurando, no limite, a dúvida da existência mesma de seres para além da sua relação com o mundo.

Mãe só há uma se vale do cinema, território em que as palavras se chocam com imagens e sons, para explorar tal potência de impropriedade, situando a poesia de maneira singular.

⁹⁵ GARRAMUÑO, Florencia. **A poesia contemporânea como confim**. Disponível em: https://www.academia.edu/23206234/A_poesia_contemporanea_como_confim. Acesso em 10 Outubro 2019.

Não à toa, no início do filme, Pierre assiste a uma aula de literatura brasileira, já em curso no início da tomada. O professor discursa no centro da sala, em voz alta e enfática, enquanto os alunos que figuram em planos-detelhe demonstram profundo desinteresse e sonolência. A voz do professor soa claramente enquanto a câmera passeia pelos corpos letárgicos dos adolescentes, até que se fixa num movimento mínimo de Pierre que, silenciosamente, vira as costas para a parte frontal da sala onde transcorre a exposição do professor e leva uma das mãos às pernas da colega, numa lenta carícia.

O movimento corporal de Pierre, acompanhado de leves sorrisos e suaves murmúrios, choca-se com as falas do professor, que procura elucidar o contexto histórico que propiciou a criação d'*O Sentimento do Mundo*, de Carlos Drummond de Andrade

O mundo que o Drummond descreve nesse poema não é um mundo qualquer, não é o mundo de hoje, o mundo é um mundo que tá em guerra, gente

é um mundo cheio de ditadores
é um mundo sem liberdade, pessoal
um mundo com morte
e quando vocês veem o eu lírico dizendo "minhas lembranças escorrem"
eu tenho apenas duas mãos, eu sou impotente
quando eu me levantar o céu estará morto, e saqueado
veja
eu estarei sozinho
gente, é muito complicado você viver num mundo, e você olha pro sol escuro
o sol é mais noite do que a noite
o sol não aquece, o sol não ilumina
quer dizer, mais uma era do gelo do que
um aquecimento global
dá pra entender isso, gente?
a gente vive num país tropical,
mas imagina você viver num país tropical em que o sol é escuro⁹⁶

Diante da apatia dos estudantes frente à fala, o professor insiste, num discurso que permanece contínuo enquanto som, sendo porém entrecortado pela imagem que oscila do plano médio, que revela o professor, para o plano detalhe, que mostra o caderno no qual Pierre desenha

é importantíssimo você olhar pra esse poema e ouvir essa voz de desespero,
essa voz de falta de serenidade. (*corte*)
que é transmitida pelas palavras.⁹⁷

⁹⁶ **Mãe só há uma.** Direção: Anna Muylaert. Produção: Anna Muylaert, Maria Ionescu e Sara Silveira. California filmes, 2016, DVD. Transcrição própria.

⁹⁷ Idem, grifo meu.

Tal cena põe em evidência, através da relação incongruente entre as palavras e as imagens, um problema considerado fundamental para pensar o lugar da poesia no século XXI, enquanto sintoma-resíduo que se desdobra a partir do século XX: a incomunicabilidade, tornada um desafio para o pensamento poético num tempo que se impõe enquanto barreira ao lírico.⁹⁸

Mãe só há uma responde à demanda da poesia ao iluminar um corpo adolescente, fruto da virada do século, cuja relação com as palavras é profundamente desencantada. A língua falada enquanto instrumento de compreensão e comunicação não lhe diz respeito. Se as palavras o atravessam, são forças verticais imperativas e fragmentadas, das quais Pierre procura se esquivar, ora através do recolhimento mudo, ora através de gestos lânguidos que não permitem apreensão certa.

A poesia enclausurada no quadro da sala de aula, objeto da tentativa de compreensão de um tempo que já não pertence ao presente, retorna enquanto rastro que contamina o procedimento operado pelo filme, dessa vez fora das chaves de leitura propostas pela aula, como experiência inseparável da vida montada na tela.

Quando Alberto Pucheu lê no poema *Nosso tempo* de Drummond uma tensão necessária entre a marcha do mundo e a vida poética, tal "contratempo poético" ganha tom de murmúrio: a meia palavra, a palavra do morto-vivo, que se encontra no entre-lugar do silêncio e da fala, do sentido e não-sentido. O murmúrio de Pierre no contratempo da aula de literatura, na contramão da leitura representativa da poética de Drummond atualiza justamente o que tal poética tem de mais urgente: uma impropriedade entre a poesia, imagem e vida, uma "incerteza radical"⁹⁹.

A partir daí, a inscrição da incerteza na montagem cinematográfica abre brechas para a presença do procedimento poético corporificado no movimento desencontrado de Pierre, tornado referente imagético no qual as palavras são incapazes de se fixar.

⁹⁸SCRAMIM, Susana; LEONI, Luciana de (org). **Ler Drummond hoje**. São Paulo: Copetti Editor, 2014. Apresentação.

⁹⁹ PUCHEU, Alberto. Carlos Drummond de Andrade: um ex-poeta, um poeta perturbado, um poeta precário. **Ler Drummond hoje**. São Paulo: Copetti Editor, 2014, p. 57.

Esvaziada cena à cena pela fábula e pelo seu descompasso com relação às ações e quadros enfocados, a linguagem verbal em choque com as imagens em *Mãe só há uma* aproxima-se do que Florencia Garramuño chama de "práticas de impertinência", quando discute a estética contemporânea tomada como espaço da inespecificidade. A impertinência se manifesta no não pertencimento a qualquer ideia de arte que se apoie em hierarquias de propriedade ou autonomia.

A inespecificidade da arte contemporânea torna porosas as fronteiras entre modos de arte e modo de vida, o que abre espaço para uma incorporação de objetos variados ao domínio artístico. Entretanto, a entrada de tais objetos, paradoxalmente, torna a arte contemporânea ao mesmo tempo inespecífica - no sentido em que é esvaziada de qualquer propriedade exclusiva - e necessariamente situada.

Como visto anteriormente na discussão do realismo colocado em jogo em *Mãe só há uma*¹⁰⁰, a arte contemporânea inclina-se para o *site-specific*, para o contextual, o situado, enfim, o específico.

No caso dos efeitos poéticos introduzidos nas falas, a tensão entre especificidade e inespecificidade se mantém: ao mesmo tempo em que há impropriedade entre sujeitos, palavras e imagens, as frases montadas no filme podem funcionar como dispositivos *ready-mades*: objetos deslocados da produção em massa para a reflexão artística que apresentam, simultaneamente, narração e registro, abstração e historicidade.

É, todavia, enquanto dupla impertinência que a poesia aparece em *Mãe só há uma*. À margem da negação da pertinência como pertencimento, as acepções comuns do termo abarcam noções que vão da inconveniência e desrespeito ao disparate, algo que não se relaciona com o assunto em questão. A poesia é impertinente na medida em que se espalha para além de qualquer cerceamento possível, produz cortes na partilha hierárquica da sensibilidade. A voz poética de Drummond reconhece sua impertinência, sem deixar de cantar: "A literatura estragou tuas melhores horas de amor"¹⁰¹

O professor disserta
Sobre ponto difícil do programa.
Um aluno dorme,

¹⁰⁰ Ver Capítulo III: Democracia dos detalhes.

¹⁰¹ DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. Trecho do poema Elegia 1938. **Sentimento do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

Cansado das canseiras desta vida.
O professor vai sacudi-lo?
Vai repreendê-lo?
Não.
O professor baixa a voz
Com medo de acordá-lo.¹⁰²

Se a linguagem em *Mãe só há uma* é imprópria e impertinente, a cena da impertinência drummondiana é alegórica em relação a tal procedimento que se estende às demais palavras. Abafados ecos de programas televisivos discutem o lugar da crítica de arte logo após anúncios de produtos anti-celulite; ouvem-se comentários sobre a força da arte por trás da porta do banheiro fechada onde Pierre se maquia e se fotografa; fragmentos das letras das músicas da banda respondem e antecipam situações, tal como no refrão pedido por Pierre durante um ensaio: "volta o "se você não me escutar o mundo vai cair"". ¹⁰³

A poesia, rastro na cena, habita um espaço intervalar entre o dito e o visto; pessoal e impessoal, enquanto ambiência que desloca o conflito individual até o coletivo; produz generalidade a partir da concretude. Tal procedimento atravessa outros filmes de Anna Muylaert, na medida em que falas cotidianas, expostas em sua potência de dissenso, criam espaços poéticos de abstrações

Moderna né?
É tudo diferente essa aqui
É o preto no branco
É o branco no preto
É diferente que nem tu
Moderna¹⁰⁴

Neste trecho, transcrito em verso de maneira a traduzir as pausas do discurso fragmentário de Val em *Que horas ela volta?*¹⁰⁵ é um exemplo deste procedimento: ao descrever um jogo de xícaras de café para sua filha, objeto emblemático na construção da narrativa fílmica, Val produz - ao mesmo tempo artificial e espontaneamente - um pequeno poema que apresenta, talvez como uma semente contenha a árvore possível, desdobramentos

¹⁰² DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. **Poesia errante**: derrames líricos (e outros nem tanto, ou nada). Rio de Janeiro: Record, 1991.

¹⁰³ **Mãe só há uma**. Direção: Anna Muylaert. Produção: Anna Muylaert, Maria Ionescu e Sara Silveira. California filmes, 2016, DVD. Transcrição própria.

¹⁰⁴ **Que horas ela volta?** Direção: Anna Muylaert. Produção: Fabiano Gullane; Caio Gullane; Débora Ivanov, Anna Muylaert. África Filmes e Globo Filmes, 2015, DVD. Transcrição própria.

¹⁰⁵ Em *Que horas ela volta?*, a vida de uma empregada nordestina de uma família de classe média alta em São Paulo se transforma com a chegada de sua filha para prestar o vestibular para a Universidade de São Paulo. As antigas hierarquias entre classe social, raça e espaços próprios são colocadas em cheque pela presença (moderna) da menina. Idem.

abstratos a partir de uma centelha concreta. A potência de síntese, própria da poesia, faz surgir de uma cena brevíssima, quase irrelevante, uma ambiência crítica que paira sobre a obra.

Algo semelhante ocorre na segunda cena de Pierre na sala de aula, em *Mãe só há uma*. Como na primeira, a tomada inicia com a aula já em curso, capturando estrategicamente um fragmento da fala do professor de química

Você acha que esse frasco aqui tá corretamente rotulado?
só com essas informações do rótulo, você consegue saber exatamente qual a substância que está contida aqui dentro?
não
porque com essa mesma fórmula molecular, você pode ter substâncias diferentes pelo menos duas substâncias diferentes aqui.¹⁰⁶

A informação científica, retirada cuidadosamente do seu contexto pela montagem, coloca em jogo problemas fundamentais do filme, mais uma vez antecipados, repetidos ou deslocados pelo rastro poético. Desta vez, a disjunção entre nomeação e substância, situação que emblema o conflito pelo qual passa Pierre a partir do corte radical da sua história.

A impertinência e a inespecificidade que estão em jogo, enquanto comum negativo da estética contemporânea são escavadas a partir da concretude dos lugares-comuns, dos signos exaustivamente repetidos da televisão, do melodrama midiático, da (des)propriação da poesia canônica. A montagem crítica escava os vazios entre seres e mundo, nomes e coisas, instaurando um estranho estado em que a estabilidade se define pelo seu oposto e um instante pode ter duração infinita.

¹⁰⁶ *Mãe só há uma*. Direção: Anna Muylaert. Produção: Anna Muylaert, Maria Ionescu e Sara Silveira. California filmes, 2016, DVD.

Considerações finais

A desproporção da introdução, transbordando em preâmbulo, prefácios e primeiro capítulo, em comparação às considerações finais, ainda que não tenha sido absolutamente planejada, nada tem de aleatória.

O percurso deste trabalho foi também um caminho de (re)descoberta da potência de dizer de um objeto artístico, que estava de alguma maneira assombrada diante da desmedida entre imagens e palavras, reduzida pela demanda simplista de representação, intimidada diante da auréola fantasmagórica que ronda a arte.

A partir do primeiro capítulo, em que foram analisados fragmentos da recepção de *Mãe só há uma*, ficou claro que o filme suscitou questões nas quais as fronteiras entre literatura e cinema encontravam-se emaranhadas.

A arte e seu espaço na sociedade brasileira contemporânea entrou em questão, numa revisão (por vezes contrafeita, mas ainda assim radical) dos critérios que regem a experiência estética, em especial aquela relativa aos valores buscados em um filme de ficção. Tanto as discussões sobre representação e moralidade quanto aquelas sobre política e identidade giraram em torno dos desconfortos suscitados pelo filme, nos quais o espaço da arte contemporânea se instaura na frustração mesma das expectativas representativas.

A partir disso os capítulos que se seguiram traçaram cartografias fragmentárias do descompasso, intuído pela hipótese de pesquisa, condenado pela recepção, de modo algum apreendido em totalidade pelas análises propostas. De maneira circular, *Mãe só há uma* parte de uma perspectiva adolescente para construir cenas adolescentes, em que movimentos velozes de câmera compõem quadros que tensionam polaridades tais como proximidade e distância, realidade e ficção, cotidiano e lei, nome e anonimato, especificidade e inespecificidade, pertencimento e impertinência.

Assim, foi possível vislumbrar cenas instáveis e vertiginosas em que elementos recortados estrategicamente do cotidiano, profundamente realistas e estranhamente artificiais, são capazes de devolver o olhar ao espectador, na medida em que perturbam incessantemente

as fronteiras entre espetáculo e espectador, dentro e fora, pessoal e impessoal, deixando ver a potência do descompasso, desconcertante território do *entre*

Existe entre as coisas
Não ao

Ponto de se dissolver
nelas. Existe como

a interrupção
de um movimento

Existe.
Pode ser visível, pode

não ser.
Em nada

contribui para que
as coisas

se percebam
como o que são.

Isso que existe
entre elas

Antes e depois delas.
Sem datas.

Entre a primeira e a segunda coisa,
deslizante.¹⁰⁷

¹⁰⁷ ALEIXO, Ricardo. **Pesado demais para a ventania: antologia poética**. São Paulo: Todavia, 2018, p. 68.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental**. UFMG, 2007.

AIRA, César. **Como me tornei freira**. Tradução Angélica Freitas. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

ALEIXO, Ricardo. **Pesado demais para a ventania: antologia poética**. São Paulo: Todavia, 2018

_____. **Infância e história: Destrução da experiência e origem da história**. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ufm, 2005.

ALVES, Renato. **O caso Pedrinho**. São Paulo: Geração, 2012.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Sentimento do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BARTHES, Roland. O efeito de real. **O rumor da língua**. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, p. 181-192, 2004.

CARVALHO, Bernardo. **Teatro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998

CORAÇÃO, Cláudio Rodrigues; SOARES, Rosana de Lima. Retrato invulgar do cotidiano e subversão de gêneros no cinema de Anna Muylaert. **Novos Olhares**, v. 3, p. 113-124, 2014.

DE CAMPOS, Haroldo. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

_____. **O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

DE SÁ CARNEIRO, Mário. **A confissão de Lúcio**. Lisboa: Atlântico Press, 2013

DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante do tempo. **História da arte e anacronismo das imagens**. Tradução de Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. **Poesia errante: derrames líricos (e outros nem tanto, ou nada)**. Rio de Janeiro: Record, 1991.

_____. **Sentimento do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

FOSTER, Hal. **O retorno do real: A vanguarda no final do século XX**. Tradução Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

FREITAS, Angélica. **Um útero é do tamanho de um punho**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FRIAS, Joana Matos. Écfrase: 10 aporias. **eLyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics**, n. 8, 2016.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea**. Tradução Carlos Nougué. Editora Rocco, 2014.

_____. **A poesia contemporânea como confim**. Disponível em: https://www.academia.edu/23206234/A_poesia_contemporanea_como_confim. Acesso em 10 Outubro 2019.

GUIMARÃES, Victor. O desvio pela ficção: contaminações no cinema brasileiro contemporâneo. **DEVIRES-Cinema e Humanidades**, v. 10, n. 2, p. 58-77, 2013.

GUIMARÃES ROSA, J. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

JAGUARIBE, Beatriz. Ficções do real: notas sobre as estéticas do realismo e pedagogias do olhar na América Latina contemporânea. **Ciberlegenda**. Niterói. v. 2, n. 23, p. 6-14, 2010.

Mãe só há uma. Direção: Anna Muylaert. Produção: Anna Muylaert, Maria Ionescu e Sara Silveira. California filmes, 2016, DVD.

MUYLAERT, Anna. **Durval Discos**. São Paulo: Editora Papagaio, 2003.

_____. **Vai!** São Paulo: Massao Ohno Editor, 1988.

PUCHEU, Alberto. Carlos Drummond de Andrade: um ex-poeta, um poeta perturbado, um poeta precário. **Ler Drummond hoje**. São Paulo: Copetti Editor, 2014.

Que horas ela volta? Direção: Anna Muylaert. Produção: Fabiano Gullane; Caio Gullane; Débora Ivanov, Anna Muylaert. África Filmes e Globo Filmes, 2015, DVD.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Tradução Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. **O espectador emancipado**. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora Wmf Martins Fontes, 2012.

_____. **A fábula cinematográfica**. Editora Papyrus. Tradução Christian Pierre Kasper. 2013.

_____. **O fio perdido: Ensaio sobre a ficção moderna**. Tradução Marcelo Mori. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

_____. **A partilha do sensível: Estética e política**. 2. ed. Tradução Mônica Costa Netto. São Paulo: 34, 2015.

_____. **A política da ficção**. Tradução de João Pedro Cachopo. Lisboa: Kkym, 2011.

REIS, Roberto. Cânon. **Palavras da crítica. Rio de Janeiro: Imago**, p. 65-92, 1992.

SANT'ANNA, Sérgio. O homem sozinho numa estação ferroviária. **A senhorita Simpson: histórias**. Companhia das Letras, 1989.

SCRAMIM, Susana; LEONI, Luciana de (org). **Ler Drummond hoje**. São Paulo: Copetti Editor, 2014. Apresentação.

SOUSA, Roberto Acízelo. **Poética**. In: E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/poetica/>>, consultado em 10 Novembro 2019.

STIGGER, Veronica. **Delírio de Damasco**. Desterro: Cultura e Barbárie, 2012.

SÜSSEKIND, Flora. Objetos verbais não identificados. **O Globo**. São Paulo, 21 set. 2013. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/objetos-verbais-nao-identificados-um-ensaio-de-flora-sussekind-510390.html>. Acesso 15 Outubro 2019.

Trummer Super Sub América. **Descompasso**. Independente, 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Sacqj8es9pY>. Acesso em: 26 outubro 2019.

XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. Editora Paz e Terra, 2018.

Material on-line

ALBUQUERQUE, Lucas. **Crítica: Mãe só há uma (2016)**. Disponível em: <https://cinemacao.com/2016/07/21/critica-mae-so-ha-uma-2016/>. Acesso em 15 julho 2019.

BARBOSA, Neusa. **Mãe só há uma busca inspiração em caso real de sequestro de jovem**. São Paulo, G1, Cinema. Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2016/07/mae-so-ha-uma-busca-inspiracao-em-caso-real-de-sequestro-de-jovem.html>. Acesso em 15 julho 2019.

ESCOREL, Eduardo. **Mãe só há uma: gênero fluido**. Piauí - Folha de São Paulo, São Paulo. 04 de Ag. 2016. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/mae-so-ha-uma-genero-fluido/>. Acesso em 15 de julho de 2019.

GARRETT, Adriano. **Anna Muylaert fala sobre Mãe só há uma, seu "filme adolescente"**. Cine Festivais, 10 de jul. 2016. Disponível em: <http://cinefestivais.com.br/anna-muylaert-fala-sobre-mae-so-ha-uma-seu-filme-adolescente/>. Acesso em 26 de Maio 2019.

HERMSDORFF, Renato. **Mãe só há uma: um passinho atrás**. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-243939/criticas-adorocinema/> Acesso em 26 de Maio 2019.

HESSEL, Marcelo. **Mãe só há uma: crítica.** Disponível em <https://www.omelete.com.br/filmes/criticas/mae-so-ha-uma-critica>. Acesso 15 Outubro 2019.

JANOT, Marcelo. **Mãe só há uma.** Críticos, 28 de jul. 2016. Disponível em <http://criticos.com.br/?p=8910>. Acesso em 15 de julho 2019.

MULLER, Luiz. **Mãe só há uma, de Anna Muylaert.** Disponível em <https://luizmuller.com/2016/08/05/sinopse-mae-so-ha-uma-de-anna-muylaert-por-sergio-lima-de-oliveira>. Acesso em 15 de julho de 2019.

ORRICHIO, Luiz. **'Mãe só há uma': quando tudo o que parece sólido se desmancha no ar.** Disponível em: cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,mae-so-ha-uma-quando-tudo-o-que-parece-solido-se-desmancha-no-ar,10000063686. Acesso em: 15 de março de 2019.

PEIXOTO, Mariana. **Mãe só há uma aborda construção de identidade com história inspirada no caso do garoto Pedrinho.** Disponível em: <https://www.uai.com.br/app/noticia/cinema/2016/07/21/noticias-cinema,182286/mae-so-ha-uma-aborda-construcao-da-identidade-com-historia-inspirada.shtm>. Acesso 25 Outubro 2019.

RIZZO, Geovani. **Crítica: Mãe só há uma.** Disponível em: <https://observatoriodocinema.bol.uol.com.br/criticas/2016/07/critica-mae-so-ha-uma>. Acesso em 25 Outubro 2019.

TIBURI, Márcia. **Mãe só há uma, mas o roubo é sem fim.** Cult, São Paulo. 3 de Ag. 2016. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/mae-so-ha-uma-mas-o-roubo-e-sem-fim-sobre-o-novo-filme-de-anna-muylaert/> Acesso 25 Outubro 2019.

VILLAÇA, Pablo. **Mãe só há uma.** Carta Capital, 18 de fev. 2016. Disponível em: <http://cinemaemcena.cartacapital.com.br/Critica/Filme/8286/mae-so-ha-uma> Acesso em 26 de Maio 2019.

Fotogramas, fotografias e fotomontagens

1: Fotomontagem utilizando fotogramas do filme *Les 400 coups*. Direção de François Truffaut. Paris: Cocinor, 1959. DVD (99 min).

2: Fotogramas do filme *Mãe só há uma*. Direção de Anna Muylaert. California filmes, 2016, DVD.

3: Fotografia da página. Vai!. MUYLAERT, Anna. **Vai!** São Paulo: Massao Ohno Editor, 1988.

4: Fotograma. **Mãe só há uma**. Direção: Anna Muylaert. Produção: Anna Muylaert, Maria Ionescu e Sara Silveira. California filmes, 2016, DVD.

5: Reprodução de página de jornal. **Estadão**, 25/01/1986. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,caso-pedrinho-causou-comocao-nacional-por-16-anos,12818,0.htm> . Acesso 27/02/2019.

6: Fotomontagem de Martha Rosler. Disponível em: https://www.moma.org/collection/works/150128?artist_id=6832&locale=pt&page=1&sov_referrer=artist. Acesso em 26 Outubro 2019.

7: Fotograma. **Mãe só há uma**. Direção: Anna Muylaert. Produção: Anna Muylaert, Maria Ionescu e Sara Silveira. California filmes, 2016, DVD.