

Entre o Acaso e a Encenação: Em busca das Baronesas do bairro Baronesa¹

Marília Xavier de LIMA²
Jamer Guterres de MELLO³
Maria Ignês Carlos MAGNO⁴

Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, SP

RESUMO

Como pensar a criação de espaços de partilha em um filme que deixa ver as relações entre seus participantes? Entre os realizadores e os sujeitos que atuam nele, ergue-se uma fronteira que pode ser sublimada ou reforçada pelas operações audiovisuais. Buscamos, neste trabalho, compreender em que medida o uso de atrizes não profissionais no filme *Baronesa* (Juliana Antunes, 2017) criou uma fissura na composição das identidades das personagens que preexistem ao filme. *Baronesa* se vale das encenações de si que incorporam, em alguma medida, os modos de existir dos sujeitos para introduzir um gesto político de não apenas acaba por replicar o mundo, mas partir da encenação como ponto de origem para a representação.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema brasileiro; encenação de si; estética; política.

INTRODUÇÃO

No cinema brasileiro contemporâneo há diversos filmes que incorporam personagens que vivenciam ou vivenciaram em alguma medida aquilo que representam nas imagens. Os liames entre ficção e não-ficção são deslocados para uma questão específica da representação do real: mais do que registrar ou documentar uma realidade criativamente (NICHOLS, 2010), cria-se um universo onde as pessoas encenam situações ficcionais. É o caso de diversos longas-metragens brasileiros recentes como *Jogo de Cena* (Eduardo Coutinho, 2006), *O Céu Sobre os Ombros* (Sérgio Borges, 2011), *Esse Amor Que Nos Consome* (Allan Ribeiro, 2012), *Castanha* (Davi Pretto, 2014), *Branco Sai*,

¹ Trabalho apresentado no GP Estéticas, Políticas do corpo e Gêneros, XXI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutora em Comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi, e-mail: mariliaxlima@gmail.com.

³ Docente no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (PPGCOM-UAM), doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM-UFRGS), e-mail: jamermello@gmail.com.

⁴ Docente no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (PPGCOM-UAM), doutora em Comunicação pela Universidade de São Paulo (ECA-USP), e-mail: unsigster@gmail.com.

Preto Fica (Ardiley Queirós, 2014), *A Vizinhança do Tigre* (Affonso Uchoa, 2014), *Ela Volta na Quinta* (André Novais, 2015), *Era o Hotel Cambridge* (Eliane Caffé, 2016) e *Baronesa* (Juliana Antunes, 2017). Os filmes, que apresentam estratégias e elementos tanto do documentário quanto da ficção⁵, operam instâncias fabulativas, ou melhor, despertam um modo de fabulação nos personagens que os liberta de suas identidades determinadas (que preexistem ao filme), o que minimiza a distância entre quem filma e quem é filmado.

Esses filmes saem de um modo tradicional de realização do cinema de ficção e documental para criar outros modos de engajamento com a imagem, como se esses formatos já não dessem mais conta de representar um personagem. Criam, com isso, outros efeitos cinematográficos relacionados ao real, não mais por sua representação, mas antes pelo próprio artifício da encenação.

Neste trabalho, a partir do filme *Baronesa*, indagamos: quando se trata da representação do outro, quais mecanismos são possíveis para manter evidente os dissensos da cena sem se repercutir em uma ausência do outro ou em sua completa absorção pela autoria? A saída parece não buscar a representação como uma dobra do mundo, como uma finalidade, e sim a encenação como um ponto de origem, como um acontecimento. Essa forma de encenação dialoga diretamente com o teatro pós-dramático, segundo Hans-Thies Lehmann (2007), pois tanto em *Baronesa*, quanto para o teatro pós-dramático, o *outro* deixa de estar a serviço da representação. Logo, emerge uma política da imagem ao se adotar os sujeitos que vivenciam aquilo que é narrado e pelo modo como operam a montagem e a direção.

AS BARONESAS DO BAIRRO BARONESA

Um funk começa a tocar ainda com uma tela escura, em *black*. Em seguida, em um plano fechado, um corpo feminino negro dança. Mostra-se apenas parte do quadril e do abdômen. A câmera, então, faz um movimento mostrando o rosto da mulher. No final da música, ela sai de quadro e entram os créditos iniciais do filme, com uma fonte larga, cobrindo parte da tela. No fundo vemos uma parede amarelada e o que parece ser uma cortina separando um cômodo do outro. Essa introdução traz uma informação importante ao filme e já nos direciona para a perspectiva adotada ao mostrar uma mulher negra

⁵ Nomeamos esses filmes como híbridos, pois em termos de distribuição ora são definidos como documentário, ora como ficção.

dançando em uma casa que não parece seguir um estilo muito burguês, contudo, ao inserir o crédito em cima dessa imagem, ela nos indica que a mulher pode ser considerada uma baronesa. A cena seguinte confirma a expectativa sobre a casa. Nela, duas mulheres conversam sentadas em duas camas, uma delas apresenta um colchão de espuma. As paredes do quarto assumem uma estética crua do tijolo, com sua cor característica, sem reboco, e uma cortina separa os cômodos. Ou seja, é uma casa fora do padrão da elite tradicional de *barões* e *baronessas*. A casa poderia não ser a mesma daquela do início, entretanto, demonstra uma mesma ambientação acerca do universo do filme. Além disso, não sabemos se uma das mulheres que conversam ali é a dançarina do começo. Elas são Andreia e Leidiane e conversam sobre os preços de utensílios básicos de uma casa, como portas, janelas e objetos de banheiro. No decorrer do filme, é revelado que Andreia está construindo sua casa em um outro bairro.

Esse diálogo é mostrado inicialmente em plano aberto, sem uma contextualização. No fim da cena, o plano se aproxima e conhecemos melhor os rostos das protagonistas. O filme *Baronesa* (Juliana Antunes, 2017) vai acompanhar essa construção da casa de Andreia (ou Dreia) da mesma forma como a conversa foi encenada: ora de longe, sem uma contextualização ou informação que preencham as lacunas que a imagem gera, ora aproximado, entrando no universo das personagens.

O estilo narrativo e estético do filme transita entre um testemunho de um cotidiano, apresentando uma imagem bruta como se a cena fosse improvisada; e composições fotográficas pictóricas, artificiais, seguindo a influência do diretor português Pedro Costa, como veremos. Acerca desta primeira operação, para ilustrar, descrevemos uma cena ainda no início do filme. Em um plano fechado, Leidiane (Leid) está naquele mesmo quarto, sentada na cama penteando os cabelos do seu filho, Daniel. Ao seu lado, estão seus outros três filhos menores. Daniel diz à mãe que quer vender seus cabelos para tirar o pai da cadeia. Em seguida, o plano abre e vemos os quatro filhos e ela na cama. Em um momento, Daniel e Leid conversam algo inaudível por causa do som das crianças que riem, pulam e brincam na cama. A atenção não é direcionada pela imagem e som para algum ponto específico no quadro. A cena parece, portanto, sem um propósito para a narrativa no sentido tradicional da construção dramática, informa apenas sobre a prisão do pai das crianças. A presença das crianças, encenando com a mãe, alude ao formato documental, como um testemunho deste momento íntimo da família.

Diversas outras sequências seguiram esse estilo de uma cena que parece ser

improvisada, como se a câmera flagrasse os momentos de interação das personagens. Os diálogos são falados próxima de uma conversa do cotidiano. Neste início ainda do filme, não fica claro se se trata de um documentário ou uma ficção; ele está em uma zona com fronteiras indiscerníveis que alude tanto a um documentário encenado ao passo que o filme acompanha a vida daquelas mulheres na periferia; como uma ficção que encena uma vida das mulheres na periferia. A ficção aqui apresentaria, portanto, uma representação desses momentos vividos. Foram intercaladas no decorrer do longa, cenas das personagens em momentos íntimos, com imagens da favela, mostrando a rotina dos moradores, crianças brincando pelas ruas e alguns flagrantes de situações inusitadas como a fuga de um porco.

Primeiro longa-metragem da diretora Juliana Antunes, *Baronesa* traz duas moradoras de Vila Mariquinhas, zona norte de Belo Horizonte, como personagens. O filme foi gravado neste mesmo bairro. A diretora, em uma entrevista⁶, disse que o filme partiu de um dispositivo: ela visitava bairros com nomes femininos em Belo Horizonte buscando por mulheres funcionárias nos salões de beleza. Segundo ela, em suas pesquisas para a realização do filme, sua vontade por uma dimensão ficcional passou a ser maior do que a documental. As atrizes do filme, bem como Negão, outro personagem importante, foram convidados pela diretora para encenarem um filme de ficção, incorporando alguns elementos de suas vidas. A diretora ainda inseriu a favela e seus moradores no longa.

Há, portanto, a predominância da dimensão ficcional no filme uma vez que ele segue as demandas de escolhas estéticas e de encenação colocadas pela diretora, seguindo, então, um roteiro pré-definido. A relação construída no filme derivou de sua imersão no bairro, aproximando-se das personagens e adaptando o roteiro para aquele universo. Essa escolha implica buscar uma melhor forma de representação ou encontrar uma forma mais próxima de retratar aquele mundo. Nesse sentido, o filme duplica o universo escolhido pela vontade de uma história, mesmo que rarefeita.

A relação sujeito-cineasta foi salva seguindo os moldes das produções tradicionais do documentário e da ficção. Não vamos enveredar pelo caminho aqui das relações de poder que envolvem essa associação entre aquele que dirige e domina o produto, e aquele

⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=NgdvDIIsdfmk>

que participa dele. Seguiremos na esteira do pesquisador Cezar Migliorin⁷ quando retoma a crítica de Jean-Claude Bernardet sobre o filme *Jardim Nova Bahia* (Aluysio Raulino, 1971) na qual atualiza a questão entendendo o filme como o compartilhamento de múltiplas vozes, tanto a de Raulino que fez escolhas no produto final, como a dos participantes do curta. Essa perspectiva se aplica à produção do documentário, entretanto, pode se estender também para o campo ficcional no caso dos filmes híbridos que incorporam atores e atrizes não profissionais. É justamente por trazer os sujeitos que vivenciam a realidade representada que o compartilhamento pode ser feito, como acontece em *Baronesa*.

Nesse sentido, o filme deixa de estabelecer a rigidez dessa polarização do conhecimento sobre a instrumentalização da construção imagética já que, nos tempos atuais, a produção de imagens deixou de ser limitada a quem podia ter acesso às câmeras e às suas operações, pois a forma como a subjetividades se constrói está mais voltada para a visibilidade do que para a intimidade. Em seu ensaio sobre a intimidade, Paula Sibilia (2016) demonstra a passagem de um estado de interioridade para um de visibilidade calcado na construção de si voltado para olhar externo. Ela diz:

[...] destaca-se que a essência de cada sujeito deixou de emanar da sua interioridade para se projetar na visibilidade. Nesse movimento, está se desamarrando a âncora que se costumava enlaçar as origens pessoais a um passado emoldurado nas instituições tradicionais, bem como a um percurso existencial único e imodificável (SIBILIA, 2016, p. 332).

Essa exposição de si está presente em diversos *reality shows*, como o *Big Brother* e outros tantos produzidos e exibidos em canais de televisão fechados e abertos. Ocorre, ainda, a exposição da intimidade por meio da escrita, como nos blogs (principalmente aqueles tratados como diários), nas redes sociais como o *Twitter* e *Facebook* e na forma de imagens e vídeos como o *Instagram*, o *Snapchat*, *YouTube* e *Tik Tok* (que apresentam diversos vídeos amadores). É interessante notar, então, como as atuações do filme apresentam uma naturalidade: as personagens têm uma certa desenvoltura diante da câmera que pode ser justificada pela presença ubíqua de ferramentas de produção e divulgação de imagens.

⁷ Migliorin (2008, p.220) coloca que: “O documentário se torna democrático quando ele inventa formas para que um gesto ou um som intempestivo possa surgir, mas, mais do que isso, que essas palavras se tornem enunciados compartilháveis. Nesse sentido, a presença da música de Raulino sobre aquelas imagens torna-se muito mais um gesto de compartilhamento do filme do que um fracasso, como escreveu Jean-Claude Bernardet”.

O acesso à tecnologia tornou possível levar a intimidade da casa para o mundo por meio da internet, da televisão, da fotografia digital e do cinema. Para Sibilía (2016), ocorre atualmente a passagem de um modo de intimidade que, de introdirigida, voltada para si mesmo, passou a ser alterdirigida, direcionada agora para a visibilidade. Nesse sentido, a produção audiovisual se tornou um meio possível para essa visibilidade, como já citado, na forma de vídeos amadores no *YouTube* e no *Tik Tok*.

A contemporaneidade absorta, então, em um regime de visibilidade passa a usar a imagem como uma autenticação de sua experiência, construindo-se, moldando-se e criando narrativas de si para o olhar alheio. Imersas em um modo de estetização do cotidiano com seus *realitys shows* e documentários televisivos, as linguagens audiovisuais ensejam uma forma de mediação que aclama por uma experiência do real a partir dos códigos de um realismo que se valem de imagens amadoras, tremidas, com pessoas reais vivendo seus dramas. Tal como compreende Ilana Feldman (2008) acerca do uso dos códigos do telejornalismo e dos documentários em programas televisivos e em alguns filmes (como *mockumentary*):

Como se vê na proliferação de reality shows, imagens amadoras utilizadas pelo telejornalismo, acontecimentos não-ficcionais incorporados pela teledramaturgia e toda sorte de flagras picantes, flagrantes policiais e vídeos caseiros disponíveis na internet, além de inúmeros títulos do cinema brasileiro *mainstream* dos últimos 2 anos (co-produzido pela Globo Filmes em parceria com as majors) e de um cinema contemporâneo prestigiado no circuito de festivais internacionais, essas operações narrativas, marcadas, sobremaneira, por um apelo realista, reduzem muitas vezes a imagem a sua indicialidade, vascularizando pelo corpo social o boom de um tipo de “realismo” vinculado à impressão de autenticidade das imagens amadoras (FELDMAN, 2008, p. 62).

O uso desses códigos cria uma impressão de realidade contra a falsidade das produções ficcionais, dando ao produto audiovisual uma (falsa) autenticidade. A vida passa a performar como um personagem diante de um público.

Em *Baronesa*, as imagens e sons inserem os sentidos de modo ambíguo nas cenas, próprio do estilo do realismo cinematográfico. O universo das personagens é apresentado de um modo mais aberto, deixando a cargo do espectador a criação dos sentidos, como em uma cena de Leidiane enrolando um *chip* de celular em um saquinho plástico. Seu companheiro está preso e a imagem sugere a intenção de entregar o *chip* a ele. Em outro momento do filme, essas ações de transportar objetos aos presos serão descritas por Leid

a uma outra personagem, explicando como se faz, confirmando, assim, a expectativa criada na cena do *chip*. O uso das atrizes não profissionais que vivenciam ou vivenciaram situação similares às que são construídas no filme atrelado ao modo de composição das cenas cria um “efeito de real” (BARTHES, 2004) por meio do qual a mediação da câmera é sublimada para fazer o real se expressar por ele mesmo, como se a realidade fosse acessada diretamente.

Por isso ocorre essa indeterminação quanto à dimensão ficcional e documental: a direção deliberadamente se apropria dos códigos do realismo cinematográfico que se apresentam também em alguns estilos de documentário como o cinema direto (a cena é gravada com uma intervenção mínima da decupagem e montagem – construção e ordenação dos planos). Em uma conversa sobre masturbação feminina entre as personagens, a câmera filma com uma certa distância, fechando o quadro usando uma lente teleobjetiva⁸. É o mesmo caso do diretor Hou Hsiao-Hsien, que também usa esse tipo de lente no intuito de deixar os atores mais à vontade na cena. Nesta conversa em específico, a escolha da maneira de se filmar pode se remeter a esse tema em questão (masturbação feminina), assunto que deixa nitidamente Leidiane incomodada, enquanto Rose e Andreia explicam a importância e os benefícios da autoestimulação sexual.

O interessante ainda dessa cena é que o diálogo não é marcado pelo código ficcional de atuação como, por exemplo, aquele presente tradicionalmente no cinema clássico narrativo. As falas são descontraídas, atropelam-se; elas riem e falam juntas. Para o cinema clássico, esse atropelamento da fala dificultaria o entendimento do assunto, o que poderia deixar o espectador confuso.

A banda sonora do filme traz, em diversos momentos, o som do bairro até mesmo nas cenas de intimidade, à noite, quando poderia haver algum silêncio. O som incorpora músicas de rádios, barulhos de carros e motos, sons de televisão, crianças chorando, falas atravessadas de outras pessoas, sons de animais como latidos de cachorros e cocoricós do galo. O lugar está sempre presente no filme, não nos deixando esquecer o contexto das personagens principais. Por exemplo, em uma sequência que mostra primeiro uma imagem externa de duas casas e outras casas ao fundo (pois se trata de um morro), há um som de uma música diegética. Em seguida, corta para Andreia deitada no chão cutucando um gato que está ao seu lado, a música continua ao fundo, contudo, com uma intensidade

⁸ Pela distância focal da cena, é possível dizer que foi usada uma lente teleobjetiva.

sonora mais baixa em relação à cena anterior. Logo, o espaço fílmico é complementado pela banda sonora do extracampo.

Em outro momento, a narrativa é construída fora de campo por meio do som *off*, ativando um modo de participação que nos faz imaginar o que está acontecendo ali. A cena começa em um plano médio de um dos filhos menores de Leidiane, o enquadramento foi feito com a câmera mais próxima ao chão, na altura do menino que está sentado nos degraus da entrada da casa. Vemos apenas as partes inferiores do corpo de duas mulheres, que, pela voz, é possível supor que são Leid e Andreia. Uma criança chora muito dentro da casa. Elas entram e começa um diálogo sugerindo que o menino chorando foi aliciado pelo irmão mais velho, Daniel. As duas explicam a ele que a ação de Daniel não foi correta. Todo o diálogo aconteceu dentro da casa. O plano-sequência foi gravado mostrando apenas o menino no degrau olhando vez ou outra diretamente para a câmera. O espectador, nesse caso, não vê a cena, ele é poupado do drama, no entanto, isso não impede a irrupção do real pelo som que enseja a criação de uma imagem em sua imaginação.

Logo, pelo som, a experiência que o filme proporciona de adentrar no universo da periferia se completa, além de ampliar os artifícios do realismo. Mais um exemplo disso é a conversa de Andreia e Negão. À noite, sentados no chão, eles falam sobre relacionamentos, ela confessa que nunca amou. A ambientação mostra uma relação de intimidade. A iluminação expressa uma certa melancolia ao passo que foi feita com uma luz principal direcionada em seus rostos e corpos. Com o fundo na sombra, os personagens se tornam o foco da atenção.

Seguindo a influência do cinema de Pedro Costa⁹, a iluminação em outras cenas é produzida com apenas um ponto de luz, criando uma forte relação de contraste entre as altas e baixas luzes, como na imagem de Andreia olhando para a janela (Fig. 1), vendo a chuva cair.

⁹ Em um bate-papo com a diretora na sessão de estreia de *Baronesa*, realizado no Cinemais Alameda e promovido pela Vitrine, empresa distribuidora do filme, ela falou sobre essa influência do cineasta português em seu trabalho. Antes de realizar o filme, ela teve acesso a sua filmografia em uma mostra que aconteceu em Belo Horizonte, no Cine Humberto Mauro, em 2010: <http://filmesdequintal.org.br/?&mostra=39>.

Figura 1: Andreia melancólica olhando pela janela.



Fonte: frame do filme *Baronesa*.

Andreia nas cenas com as amigas é alegre, extrovertida e animada. Essa imagem mostra uma outra face da personagem que ainda não havia sido revelada. O som da chuva complementa o ambiente melancólico, a periferia agora está em silêncio. O tom alegre das cenas anteriores agora segue o rumo das experiências violentas que circundam a realidade da favela. Na cena seguinte, Andreia e Negão conversam sobre a morte de uma pessoa que aconteceu no bairro. A morte se torna o tema da conversa entre eles, indicando como ela ronda igualmente a todos na periferia. É nesta cena que Andreia fala sobre uma “guerra” que vai acontecer ali e sobre sua decisão de mudar para outro bairro, o Baronesa.

Em uma carta redigida por Leid ditada por Andrea, a guerra e a mudança para o Baronesa voltam a ser mencionadas, deixando mais claro que esse será o conflito do filme e o objetivo de Andreia. Portanto, o clima da “guerra” fica a espreita dos moradores do bairro. Negão, que está em prisão domiciliar uma vez que usa um localizador no tornozelo, passa a vestir um colete a prova de balas e, também, a carregar uma arma. Os diálogos agora são sobre os assassinatos que aconteceram, marcando, com isso, o início do conflito. O filme assume a estrutura de um desenvolvimento da narrativa a partir desse confronto que vai, eminentemente, acontecer, criando um prazo final¹⁰ para a mudança

¹⁰ A determinação de prazo final para o filme é tradicional no roteiro clássico narrativo, sendo um dos últimos momentos do filme, em alguns filmes, é o clímax da narrativa. Pode ser exposto por calendários, relógios, estipulação ou indicação

de Andreia. A forma como as falas sobre os crimes é dita parece improvisada, mantém o tom de uma conversa trivial do cotidiano. O conteúdo das falas expõe uma dramaticidade, porém, mais em razão do evento narrado do que pela maneira como é expressado, já que se remete ao clima tenso do bairro e sugere como será violento o confronto prestes a explodir. O “efeito de real” aqui se torna apelativo (na esteira das análises de Feldman (2008) sobre o “apelo ao real”¹¹) pois se referencia a eventos que são midiáticos e estigmatizados como próprios da realidade de uma periferia.

As sequências finais do filme criam a ambientação tensa que paira no bairro. É mostrado Negão reflexivo na sombra, as ruas desertas, uma fogueira, um vento forte que movimentava os matos; Andreia e Leid com roupas pretas amarrando cordas também pretas nos postes das ruas. O som da favela agora é o som dos ventos com ruídos agudos diferentes dos sons da natureza. E, por fim, o real irrompe mais uma vez pelo som em uma cena que começa com Leid e Andreia conversando sobre as desigualdades no mundo e termina com todos se protegendo das balas que zunem no extracampo. Enquanto elas cantam um rap sobre a dificuldade da vida na favela, ouve-se os disparos das armas; elas gritam, a câmera se movimentava e parece cair, alguém a pega e corre, mas não pára de gravar. Agora a câmera na mão passa a filmar o chão e as paredes sem foco. A câmera presenciou o evento, foi de fato testemunha de um evento. O código da imagem amadora foi incorporado ao filme; a imagem trêmula e enérgica denuncia sua presença no calor do acontecimento, expõe que há pessoas que filmam por trás da câmera e que são, de fato, as testemunhas de um evento. A construção daquele universo que o filme intenta como uma representação, nesta cena, deixa de o ser, pois o extracampo¹² se torna parte do filme e revela a premissa de seu acordo: filmar no lugar, com as pessoas que moram no lugar, com as pessoas que habitam aquele mundo e que participam dos diversos acontecimentos dele. Ali, todas viveram aquele momento, personagens, equipe do filme, vizinhos e espectadores.

de passagem do tempo. Para Bordwell (2005, p. 280): “ (...) um prazo final demonstra a força da estrutura em definir a duração dramática como o tempo que se gasta para alcançar um objetivo”.

¹¹ Estratégias contemporâneas dos meios audiovisuais que investem em criar experiências de realidade que proporcionem autenticidade. A esse respeito, ver Feldman (2008).

¹² Para o espectador, o espaço fora de campo mantém uma continuidade imaginária com a cena na medida em que os personagens saem ou entram no espaço do quadro ou olham para além dos limites dele, isso compõe o espaço fílmico para Aumont (2012, p. 25): “pode-se de certa forma considerar que campo e fora de campo pertencem ambos, de direito, a um mesmo espaço imaginário perfeitamente homogêneo [...]”. Ele reserva o nome “fora de quadro” para o espaço onde fica a equipe e toda parafernália técnica, por isso “quadro” não se confunde com o “campo”. O fora de campo pode ser chamado aqui de extracampo, aquilo que faz parte do espaço, porém não é visível.

Faria diferença se as personagens fossem interpretadas por atrizes profissionais? Se fossem, a cena poderia ser incorporada como um “apelo ao real”, garantindo a fidelidade daquilo que narra, tornando os eventos narrados mais fidedignos, baseados em “fatos reais”. Porém, os mundos estariam separados, haveria a representação de um lado e de outro, o mundo que representa. A inserção dessa cena, nesse caso, manteria, portanto, as fronteiras separadas entre a encenação e aquilo que ocorre na realidade. Aqui, a imagem rompeu os lugares definidos na representação, criou um acontecimento para todas.

O filme termina com as imagens de Andreia construindo sozinha sua casa em um lote que invadiu no bairro Baronesa e com o bebê recém-nascido de Leid que dorme em um quarto. A vida se renova para Andreia e continua para Leid. A ficção e o documentário não perdem suas definições nesse filme, porém, deixam de ser o instrumento de leitura da representação, pois não dão conta do realismo que a imagem e o som abarcam, como um algo a mais da experiência que não duplica um mundo e, sim, cria um acontecimento, um devir.

Portanto, a representação é colocada em suspenso, pois como poderia re-presentar algo que se constrói durante a própria encenação? Como representar a si mesmo? O olhar sobre o filme aqui buscou as operações que criaram os deslocamentos entre o interior da cena e seu exterior, aquilo que se colocou como um risco produzindo uma indiscernibilidade, como na cena das balas invadindo o extracampo. O filme ilustra uma ruptura em seu próprio interior entre o real e o ficcional da encenação.

As questões que *Baronesa* desperta como a construção da cena em relação ao ator/atriz/personagem perpassam os debates feitos no campo das artes cênicas, tanto acerca da performance, como do teatro. Há um diálogo dos artifícios cinematográficos elencados nos filmes com o teatro pós-dramático¹³ discutido por Hans-Thies Lehmann. No seu ensaio sobre certas práticas teatrais do período dos anos 1970 a 1990, ele observa um outro modo de encenar o drama, em congruência com o uso do prefixo *pós* que aponta para uma certa superação do modelo dramático calcado na mimese, no texto e na ação, e

¹³ É uma referência ao teatro dramático cunhado por Brecht para opor o seu teatro épico científico. Para Lehmann o teatro dramático “está subordinado ao primado do texto”. (2007, p. 25) É o que conjuga a totalidade de todos os elementos cênicos como música, declamação, cenografia e figurino. Segundo ele, o teatro dramático: “pretendia erguer um cosmos fictício e fazer que o ‘palco que significa o mundo’ aparecesse como um palco que representa o mundo – abstraído, mas pressupondo, que a fantasia e a sensação dos espectadores participam da ilusão. Para tal uma ilusão não se requer a integridade e nem mesmo a continuidade da representação, mas o princípio segundo o qual o que é percebido no teatro pode ser referido a um ‘mundo’, isto é, a um conjunto” (2007, p. 26).

até mesmo pós-brechtiano que ainda se valia do enredo para a construção da peça. Segundo Lehmann (2007, p.51), o teatro pós-dramático “está situado em um espaço aberto pelas questões brechtianas sobre a presença e a consciência do processo de representação no que é representado e sobre uma nova ‘arte de assistir’”. O teatro contemporâneo se vale em muitos casos da performance que, enquanto um acontecimento, questiona a obra de arte como um resultado concreto de um trabalho, seja essa obra uma peça teatral ou mesmo um filme. Nesse caso, o acontecimento é experienciado como um processo, em aberto, no encontro entre os corpos.

Para ele, o drama apresenta um universo ficcional que abrange “a totalidade, ilusão e representação do mundo” (2017, p.26). Ao romper com essa forma convencional do teatro dramático, o teatro pós-dramático atua para além do drama, portanto, não como uma negação ao “drama”¹⁴, contudo, como uma lembrança, uma irrupção que atua na estrutura da peça. Deixa assim de ser uma cópia de um mundo, uma representação de algo preexistente; a ação¹⁵ dos atores em cena perde a centralidade de sua constituição. No entanto, o teatro pós-dramático não renúncia ao drama, à ação, e sim, quebra o modelo de representação mimético baseado na imitação da vida.

Lehmann (2007) contextualiza essa passagem do teatro dramático para o pós-dramático a partir da expansão da “intermedialidade, civilização das imagens e ceticismo quanto às grandes teorias e metanarrativas” (LEHMMAN, 2007, p. 91). Para ele, ocorre uma inversão da encenação teatral que deixa de se construir apenas em torno do discurso literário; o texto, por sua vez, é colocado como parte de sua composição, deixando de ser seu centro. Essa desierarquização dos elementos textuais destitui a totalidade estética do teatro, tornando-se fragmentado e lacunar.

Baronesa, nesse sentido, termina como um acontecimento, com um fim nele mesmo. Tal como Migliorin entende o acontecimento na constituição do filme-dispositivo: “o acontecimento pressupõe uma lógica de potencialização dos encontros incorporais, entre subjetividades e conceitos que não se desdobram em representações, nem aparecem como ponto de chegada, mas como ponto imaterial de fissura nas linhas do tempo” (MIGLIORIN, 2008, p. 39).

¹⁴ Lehmann usa o prefixo pós para indicar uma continuidade das formas tradicionais do teatro, contudo, sob uma nova forma: “‘teatro pós-dramático’ supõe a presença, a readmissão e a continuidade das velhas estéticas, incluindo aquelas que já tinham dispensado a idéia dramática no plano do texto ou do teatro. A arte simplesmente não pode se desenvolver sem estabelecer relações com formas anteriores” (2007, p.34).

¹⁵ A palavra drama em grego significa “ação”.

Na mesma linha das artes cênicas, o cinema apresenta certas propostas políticas que questionam seu modelo de representação atravessando o drama tal como foi discutido por Lehmann. A representação deixa de se relacionar com a mimese como forma de totalizar o mundo e se volta para a presença, para o fluxo de intensidades, para a circulação de afetos. O cinema clássico carrega esse modelo tradicional de construção dramática. As operações cinematográficas que desorganizam a estrutura narrativa como as quebras de expectativas, o embaralhamento entre o campo e o fora de quadro reservado a equipe técnica, a suspensão de conflitos, a performance de si e as operações híbridas dos gêneros narrativos, articulam-se com certos artifícios do teatro pós-dramático.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há, em *Baronesa*, uma outra maneira de se trabalhar o texto, a encenação dos(as) atores e a atrizes, a apresentação e sua montagem. Logo, o filme inventa os modos de trazer as histórias de si em um jogo de encenação, colocando os atores para encenarem a si mesmos e até momentos vividos por eles. Um modo de instituir uma fabulação que abre para um personagem em um devir, ao passo que sua encenação partiu de um desdobramento de si.

É válido ainda mencionar aqui sobre essa relação de poder da direção no teatro e no cinema. Uma das críticas de Artaud ao teatro dramático (sério burguês de Diderot) estava calcada no domínio que a direção tinha sobre o processo de criação do espetáculo. O ator, portanto, encarnava as escolhas da direção, declamava o texto da maneira como lhe era indicado. Toda a encenação representa um olhar externo (do(a) autor(a)), que, por sua vez, replica o mundo. Para Lehmann (2007, p.50), o teatro de Artaud combatia essa replicação do mundo, sendo o teatro pós-dramático a consequência dessa contraposição: “ele [o teatro pós-dramático] quer que o palco seja origem e ponto de partida, não o lugar de uma cópia”. Será, então, nos filmes híbridos, entre ficção e documentário, que a encenação vai construir seu ponto de origem, ou seja, não como uma réplica do mundo, e sim como um espaço para uma forma de partilha.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. São Paulo: Papirus, 2012.

BARTHES, Roland. Efeito de real. In: Vários autores. **Literatura e semiologia**. Petrópolis: Vozes, 1972.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org). **Teoria contemporânea do cinema, volume II**. São Paulo: Senac, 2005. p. 277-301.

FELDMAN, Ilana. O apelo realista: uma expressão estética da biopolítica. In: **Revista Famecos**, Porto Alegre, n. 36, p. 61-68, ago, 2008.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-dramático**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

MIGLIORIN, Cezar. **Eu sou aquele que está de saída**: dispositivo, experiência e biopolítica no documentário contemporâneo. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ. 2008. 279 p.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2016.

SIBILIA, Paula. **O show do eu**: a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.