

**Corpo, comunidade e cotidiano em *Milestones* e *Esse amor que nos consome*<sup>1</sup>**

**Body, community and everyday life in *Milestones* and *This love that consumes***

Erly Vieira Jr<sup>2</sup> (Doutor - Ufes)

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XVII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual no Seminário Temático Imagem e Afeto.

<sup>2</sup> Doutor em Comunicação e Cultura (UFRJ) e professor do programa de pós-graduação em Artes Visuais (UFES)

**Resumo:**

Como viver junto (ou não)? A partir dos filmes de Robert Kramer (*Milestones*, 1975) e Allan Ribeiro (*Esse amor que nos consome*, 2012), este artigo pretende discutir as relações entre corpos filmados, afetos e espaço-tempo cotidiano no cinema contemporâneo.

**Palavras-chave:**

Idiorritmia, comunidade, cinema contemporâneo.

**Abstract:**

How to live together (or not)? From the films of Robert Kramer (*Milestones*, 1975) and Allan Ribeiro (*This love that consumes*, 2012), this paper discusses the relations between filmed bodies, affect and everyday in contemporary cinema, from the notions of community and idiorrhythmic.

**Keywords:**

Idiorrhythmic, community, contemporary cinema.

Ao se pensar a esfera cotidiana e os afetos que por ela circulam, uma categoria importante com a qual nos deparamos é a do comum. Numa época em que o relacional assume-se como dimensão central, o próprio termo "comunidade" passa por uma retomada conceitual a partir do final dos anos 70, por Barthes, Nancy e Espósito, entre outros autores. Estes, embora bastante distintos em suas concepções, convergem ao pensar a existência comum não mais como uma totalidade homogênea e estável, pautada por um sujeito coletivo, mas sim como um "estar em relação" (NANCY, 2000) entre indivíduos em constante devir, cujas singularidades são afetadas a cada novo encontro que se dá na imprevisibilidade e instabilidade da esfera cotidiana. Falamos aqui de mobilidade, da busca de um território ou paisagem a ser habitado, e que se descobre comum – daí a ideia dos "bons encontros", e seus afetos, para se desenhar essa condição do "viver com" e tentar dar conta das tensões entre diferenças que daí emergem.

Daí se pensar a comunidade como incompletude, "sem obra" (NANCY, 2000) ou como uma comum desapropriação do individual, uma doação, um "sair de si" (ESPÓSITO, 2009) para se criar essa nova e efêmera partilha. E, neste caso, temos a possibilidade de um "viver junto" que se faz não na homogeneidade, mas na conjugação das diversas idiorritmias individuais, com seus diversos encontros. O termo idiorritmia, proposto por Barthes, remete a toda comunidade em que o ritmo de cada um possa ter vez – pressupõe uma inscrição no cotidiano e suas cadências particulares, e regras de proximidade, bem como os entendimentos tácitos cotidianos que as regem. "Conciliar o querer viver só e o querer viver junto" (BARTHES, 2003, p.9), consciente de que cada um tem um ritmo próprio – um uso do tempo, uma solidão interrompida de maneira regrada, ainda que aparentemente imprevisível.

E como essa noção de comunidade se traduz na materialidade fílmica, na forma como os corpos são filmados? Escolho aqui dois filmes, realizados com um intervalo de quase quatro décadas, para contextualizar cinematograficamente também essa reconfiguração do conceito de comunidade: *Milestones* (Robert Kramer e John Douglas, 1975) e *Esse amor que nos consome* (Allan Ribeiro, 2012).

Em comum, ambos têm o fato de serem obras que hibridizam documentário e ficção, sem maiores cerimônias, dentro de uma tessitura que emula, a partir de uma investigação microscópica empreendida pela câmera, o espaço-tempo cotidiano, com alguns rasgos de artifício que irrompem dessa aparência realista (no caso do filme de Kramer e Douglas, há momentos de encenação, entremeados aos depoimentos e diálogos; no filme de Allan Ribeiro, as intervenções coreográficas da companhia de dança, ora na paisagem da cidade, ora dentro do casarão que passa a ser sua nova sede). Por outro lado, cada um se constitui num momento histórico próprio: Em *Milestones*, a crise da utopia contracultural dos anos 60; já em *Esse amor...*, atravessam-se os diversos engajamentos coletivos que coexistem no Brasil contemporâneo, em especial os que envolvem a resistência à privatização do espaço público e a toda uma série de questionamentos à irrefreável ocupação das grandes cidades segundo os pressupostos do capital – uma temática que, nos últimos anos, tem sido constante no cinema brasileiro.

*Milestones*, lançado em 1975, é filmado em plena ressaca das utopias de maio de 68, da resistência à guerra do Vietnã e do movimento hippie, com a falência de suas “comunidades alternativas”. É um contexto de crise do comum como estabilidade totalizante, em que a utopia do paz e amor cede espaço ao imaginário da “década do eu” – antecipando, de certa forma, o *zeitgeist* da década de 80.

Daí o filme insistir na militância cotidiana, no âmbito das relações interpessoais, como possibilidade de resistência. Nele, Kramer e Douglas acompanham, durante mais de três horas de duração, um conjunto de indivíduos norte-americanos, mais de uma dezena de protagonistas, “lacunarmente entrelaçados” (DANEY, 2007), reaprendendo a construir novas alianças e integrar-se a novas grupalidades, buscando outros espaços (daí a errância de muitos deles pelo território dos EUA) e reinventando suas próprias singularidades.

Por “entrelaçamento lacunar”, termo de Daney, entende-se: o contrário total de um lar, e sua estabilidade, mas algo onde o que se tece de novo coloca em questão o já tecido: “As relações humanas não se tecem com toda segurança, elas se entrelaçam sobre o vazio, por um fio e sem rede. Cair entre as malhas, experimentar uma passagem pelo vazio, é morrer, morrer de um mau encontro” (DANEY, 2007, p.116).

Ou seja: um tecido que se sustenta tanto pelos seus vazios quanto pelas suas malhas – e essa passagem pelo vazio seria talvez simbolizada pelo ato de se atravessar a América, empreendido tanto por um dos personagens com sua família, num carro, quanto por Kramer com sua câmera, indo ao encontro de seus protagonistas. Atravessar um país de dimensões continentais e não encontrar alguém do outro lado: metáfora de um processo de autodescoberta de se encontrar que se faz, naquele momento, por toda uma geração, e que o filme tateia, ainda em seus estágios iniciais.

Aqui, a câmera investiga essa reconfiguração dos anseios individuais e os afetos que os cercam a partir de planos de conversas entre dois ou mais personagens, enquadrados com muita proximidade, “ora conduzindo-os, ora deixando-se conduzir”. (MARTIN, 2008). Chamo atenção aqui para o “deixar-se conduzir”: a presença obsedante da palavra, a necessidade que os protagonistas possuem, o tempo todo, de falar sobre suas experiências vividas e suas expectativas futuras: afinal, retomando Daney, o que faz uma tribo existir são “palavras amontoadas”, “um bloco feito de saliva” – e, em *Milestones*, “esse capital de Palavras é o próprio ato de tecer, é a sobrevivência da tribo. Mentir seria colocar a comunidade em perigo” (DANEY, 2007, p.120). Daí a necessidade desse processo de reaprendizado do coletivo, de experimentar outras inserções em outras coletividades, ainda que convencionais/tradicionais, uma militância que se busca se estender aos aspectos mais ordinários da existência.

Já o filme de Allan Ribeiro partilha de um outro desejo de comunidade, no contexto contemporâneo, ao acompanhar a chegada de uma companhia de dança afro-brasileira a um casarão no centro do Rio de Janeiro. A câmera registra toda uma vontade de se fincar raízes e partilhar um espaço-tempo comum com a vizinhança e os microeventos do entorno do imóvel, em planos de longa duração que permitem diversos flagrantes dos corpos incessantemente movidos pela potência que os engendra. E o hibridismo entre ficcional e documental ecoa um *ethos* da companhia, no qual cotidiano e criação artística encontram-se indissociáveis um do outro.

O filme atravessa uma série de questões sociais contemporâneas: especulação imobiliária, decadência do centro da cidade, dificuldade de manutenção financeira de um grupo artístico. Todavia, ele o faz fugindo de uma

tendência hegemônica na atual parcela engajada do cinema nacional: a de se apresentar o espaço como um “dado frio, simbólico e externo à vida cotidiana, a não ser como reflexo, como sintoma” (ANDRADE, 2013, p.1). Como afirma Fábio Andrade em sua crítica publicada na Cinética: “É preciso ocupar os espaços, transformar essa cidade que definha em algo vivo, útil, pulsante” (idem, 2013, p.1) – num investimento de resistência e criação que se dá constantemente, tanto no imaginário artístico e religioso quanto na concretude do real. Mais que apontar os abismos sociais, o filme busca investigar o afeto com o qual nos recobrimos e aquecemos, enquanto decidimos entre contemplar ou tentar transpor tais abismos, mesmo que nem sempre sejamos bem-sucedidos. E talvez aqui o poético configure-se como saída possível para dar sentido ao que emerge da imprevisibilidade cotidiana, e sua inscrição na materialidade fílmica, nos corpos captados pela câmera.

E como ocupar a cidade? O filme aponta três esferas possíveis em que esse processo se dá, junto à Companhia Rubens Bardot. A primeira seria *física*, num aspecto microscópico: registrar o cotidiano da ocupação, apropriando-se do espaço-tempo cotidiano, reproduzindo-o narrativamente em seus microeventos e fazendo o espectador aderir a ele. Às vezes, isso se dá também de forma coreográfica: a câmera que se detém num bailarino que varre a escada quase dançando, os movimentos ritmados e repetidos, displicentemente, por esses corpos, durante as atividades de faxina e organização do espaço – mais uma vez a dança que se mistura ao trivial da vida, sem maiores cerimônias.

Já num espectro um pouco mais ampliado, temos também a relação física do corpo com a cidade: passeios e conversas que permitem investigar e experimentar o comum que os rodeia, num movimento de expansão que atravessa todo o filme. Primeiro os afetos são experimentados solitariamente, nos passeios Bardot e Larsen pelo centro, por vezes entremeados por citações de Ferreira Gullar; em seguida, desdobram-se em coreografias, partilhando coletivamente esse afeto com o restante da companhia de dança, como aquela em que os bailarinos experimentam os movimentos das máquinas de construção civil cujos ruídos só cessam quando o sol se põe (britadeira, escavadeira, betoneira), ou a das trocas de olhares e encontros fortuitos no silêncio da noite. Mesmo as

conversas com vizinhos são inicialmente filmadas de costas, para que percebamos com mais intensidade os fluxos afetivos e sensoriais que compõem o ambiente ao redor dos personagens, num ponto de vista que se aproxima do eixo de visão deles – a câmera só irá enquadrá-los frontalmente quando as intervenções insistentes na cidade e nas cercanias do casarão começam a permitir uma maior integração entre personagens e espaços.

A segunda dimensão seria a *poética*: espalhar-se pela cidade através da dança, trazer para a dimensão simbólica dos gestos corporais coreografados parte daquilo que foi experimentado afetivamente ao se percorrerem ruas e praças ou habitar os espaços cotidianos: desde a mangueira que se torna a “cabeça” do figurino, em um dos números de dança, até a coreografia filmada em slow motion, à noite, porque nessa hora o tempo parece escoar mais lentamente. Aqui, a dança também se assume como partilha desse comum, não necessariamente homogêneo, e que varia de acordo com os afetos que atravessam cada corpo, ora em gestos repetidos sincronicamente, ora pela eclosão de movimentos individuais simultâneos bem distintos entre si.

O *espiritual* seria a terceira dessas dimensões: a religiosidade afro, as menções aos orixás, presentes não só nas conversas cotidianas, mas também nos rituais e em algumas coreografias, nas quais os bailarinos dançam de maneira enérgica, desprendendo grandes quantidades de energia, dedicadas a Exu – uma vez que, para os protagonistas, é ele quem protege a casa e dá a garantia do que foi anunciado pelos búzios: que eles não sairão mais dali. Numa das cenas, enquanto um comprador visita o casarão, Bardot retoma a fala da mãe-de-santo, para em seguida termos uma coreografia e, numa das escadas, a figura personificada do orixá, com seu charuto, vigilante espiritual daquele recinto.

Em vários momentos do filme, essa tripla natureza (física, poética e espiritual) converge – como na cena em que os integrantes do grupo operam coreograficamente a costura, com linhas e agulhas invisíveis, de uma imensa colcha de retalhos colorida, enquanto a percussão opera em compasso de espera. A cena é mostrada inicialmente num plano geral, em que apreciamos a simultaneidade desses gestos, e depois em planos médios, individualizados. Em seguida, ela é estendida na sacada para tomar ar e tirar o odor do mofo, numa ação que envolve nove dos

integrantes da companhia, simultaneamente. Segue-se uma dança final, com percussão bastante presente, semelhante às danças para Exu – e a figura deste aparece na sacada, fumando, enquanto a placa encobre a placa de venda do imóvel, dando a entender que essa batalha, ao menos por enquanto, está sendo vencida por essa nova proposta de viver junto, de comunidade.

E, nesse processo de se aprender a conviver com novas idiorritmias – para além das dos integrantes da Companhia, agora é a vez das diversas cadências que regem o movimento do entorno do casarão – há também a tomada de consciência de que nem tudo é conciliável. Mesmo assim, no filme de Allan Ribeiro, *o estar no mundo*, em conjunto, assume-se como um convite à experimentação corporal e sensória da partilha dessa dimensão comum, extraindo dela outras possibilidades de trocas afetivas, e de potências que atravessam os corpos e desencadeiam gestos individuais – exemplo disso é a cena em que Bardot começa a brincar com o novelo de linha da senhora com quem conversa, numa praça, e a convida a embarcar numa brincadeira/coreografia improvisada. E é assim, transitando entre o banal e sua experimentação como ponto de partida para sua transfiguração poética, para depois retornar sem maiores cerimônias ao espaço-tempo corriqueiro em que a vida costuma transcorrer, que *Esse amor que nos consome* constrói um olhar bastante peculiar sobre as possibilidades do viver junto, das doações e da percepção da diferença.



## Referências

- ANDRADE, Fábio. "O entusiasmo como resistência". In: *Revista Cinética*, setembro de 2012. Disponível em <  
<http://www.revistacinetica.com.br/esseamorquenosconsome.htm>>, acesso em 09/10/2013.
- BARTHES, Roland. *Como viver junto*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- ESPÓSITO, Roberto. *Communitas*. Palo Alto: Stanford University Press, 2009.
- MARTIN, Adrian. *¿Qué es el cine moderno?* Santiago: Uqbar, 2008.
- MATTOS, Carlos Alberto. "Esse amor que nos consome". In: *Críticos.com.br*, 06/09/2013. Disponível em <  
<http://criticos.com.br/?p=4014>>, acesso em 09/10/2013.
- NANCY, Jean-Luc. *La comunidad inoperante*. Santiago: LOM/ Arcis, 2000.