

Deslugar e deslocamento em *O Palhaço*: imagens de transe e trânsito

Sandra Fischer¹

Universidade Tuiuti do Paraná

Resumo

O trabalho explora a dimensão poética das configurações imagéticas que delineiam no filme *O Palhaço* (Selton Mello; Brasil, 2011) a emergência e o lugar do *deslugar* no cotidiano e mais os deslocamentos deste mesmo *deslugar*. A partir dos *deslugares* que se instalam nas brechas que perfazem as teias dos relacionamentos sociais que se articulam no dia a dia, examina-se, considerando o referido universo fílmico comparado aos filmes *Era uma vez...* (Breno Silveira; Brasil, 2008,) e *Bruna Surfistinha* (Marcus Baldini; Brasil, 2011), os desdobramentos destes tais *deslugares* e seus conseqüentes deslocamentos.

Palavras-chave: cinema brasileiro contemporâneo; cotidiano; *deslugar*; *Bruna Surfistinha*; *Era uma vez...*; *O Palhaço*.

Abstract

Focusing on poetic aspects of everyday life images presented in the film *O Palhaço* (Selton Mello; Brasil, 2011), the essay explores the matter of the established places and positions settled in the course of ordinary social relationships – considering the developments and displacements of a *non place* dimension that we are calling *deslugar*. In the analytic process the referred film is compared and contrasted to the films *Era uma vez...* (Breno Silveira; Brasil, 2008) and *Bruna Surfistinha* (Marcus Baldini; Brasil, 2011).

Keywords: contemporary brazilian cinema; daily routine; *deslugar*; *Bruna Surfistinha*; *Era uma vez...*; *O Palhaço*.

Considerações e reconsiderações introdutórias

Os pontos, reflexões e considerações que apresento e discuto neste artigo são fragmentos integrantes de um conjunto de estudos nos quais venho investigando, no contexto do cinema brasileiro contemporâneo, os modos de presença de produções que se ocupam de facetas do cotidiano daquele que é entendido como o homem sem qualidades². Com o objetivo de identificar, situar e tratar as especificidades que

¹ Doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP); pós-doutora em Cinema pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ). Pesquisadora e docente no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (UTP).

² Pesquisa fundada na problemática da dimensão estética do cinema, alicerçada em preceitos teóricos advindos dos estudos contemporâneos do cinema e dos estudos estético-culturais; desenvolve-se na esteira de pesquisadores como Michel de Certeau (*invenção do cotidiano*, o homem ordinário/anônimo), Gilles Deleuze e Félix Guattari (rizoma, desterritorialização), Michel Maffesoli (experiência individual e experiência coletiva), Marc Augé (conceito de *não lugar* e desdobramentos), Gaston Bachelard (poética do espaço), Jean-Marie Floch (semi-simbolismo e relações), Jacques Lacan (Real, linguagem, desejo), Zygmunt Bauman (fluxos, sociedade líquido-moderna).

definem os traços estéticos e temáticos que caracterizam essas tais produções – em termos fílmicos e cinematográficos – tenho buscado estabelecer categorias que viabilizem e facilitem tanto a detecção e a identificação das características contextuais de ordem cultural e cronotópica que produzem a emergência de uma diversidade de discursos do cotidiano e da intimidade quanto o entendimento a respeito das articulações desses tais discursos com a [dita] realidade social em que se alojam.

Entendendo e apreendendo a ideia de *cotidiano* enquanto o espaço em que privilegiadamente se manifestam banalidades, trivialidades, repetições – ou aquilo que como tal aparentemente se apresenta – procuro detectar, nos quadros do dia a dia passíveis de serem verificados no cinema brasileiro tal como se configura a partir dos anos 2000, as camadas do despercebido, do invisível, do estranho; e os vestígios daquilo que, alojado nas brechas que se instalam por entre silêncios e lacunas, resta como semente e pode germinar em imagens potência. Ao mesmo tempo em que me ocupo principalmente de filmes que abordam, no contexto do que ainda hoje remanesce da família nuclear freudiana, facetas da rotina que se verifica em recortes específicos na história da vida de personagens ali inseridas, concentro-me, já há algum tempo, em uma dimensão das imagens do cotidiano atrelada ao que denomino *deslugar*³ – assumindo que a partir dessa perspectiva se delineia, no cinema que enfatiza a temática do cotidiano e naquele que apenas tangencia aspectos relacionados ao corriqueiro, tanto uma poética quanto uma estética do *deslugar*.

Com o objetivo de traçar um primeiro esboço de conceituação, encontro-me ainda às voltas com os trabalhos – cada vez mais ampliados – de apreensão, circunscrição e descrição daquilo que entendo como *deslugar*. Tal como já aconteceu em artigos anteriores, também aqui a temática será abordada enquanto experimentação e aplicação do que até agora tenho logrado precisar como *deslugar*, visando a intensificar a discussão de aspectos de uma proposição que, em certa medida, ainda está sendo formulada.

Recupero a seguir, a título de esclarecimento, alguns dos pontos mais significativos dentre aqueles que já desenvolvi e outros que presentemente estão sendo elaborados – lembrando que, não obstante a relativa facilidade com que me foi possível divisar e apontar nos filmes estudados as manifestações da situação de

³ Trata-se de uma noção que venho tentando desenvolver e que diz respeito à peculiar condição de personagens que se situam e se deslocam no espaço fílmico em *deslugar*, colocadas e configuradas – diegética e esteticamente – em condição de *deslugar*. Todos os textos de minha autoria aqui referenciados estão relacionados a essa discussão.

deslugar, explicitar as condições de emergência desse fenômeno e definir as especificidades de suas características e conseqüente distinção na perspectiva dos conceitos de *não lugar* e *entre-lugar* tem se mostrado tarefa particularmente complexa.

Em recentes publicações⁴ apresentei reflexões sobre os termos *não lugar*⁵ e *entre-lugar*⁶. Sem tratar de seus percursos evolutivos e tampouco indicando pontos em que se aproximam ou distanciam, remeti às características estruturais de cada um deles e a algumas de suas ramificações principais no intuito 1) de discernir e elucidar o que venho buscando definir como *deslugar* e 2) de situar *de onde* estou falando – sempre enfatizando que, em certa extensão, é já *a partir de um deslugar*, de uma posição de instabilidade que estou me colocando.

Já observei e apontei que a tipologia, estruturação e configuração daquilo que entendo como *deslugar* mostram-se consideravelmente diversas daquelas que dizem respeito às noções de *entre-lugar* e *não lugar*. Enquanto esses dois termos se referem a instâncias topológicas que se apresentam como características da contemporaneidade, detentoras de natureza física ou virtual, e *passíveis* de serem transportadas para o âmbito psíquico-intelecto-emocional das relações humanas em seus desdobramentos sócio-afetivo-amorosos, o *deslugar* é atemporal e revela natureza exclusivamente psíquico-intelecto-emocional.

Basicamente definido pelo *nem/nem*, o *deslugar* é uma situação, uma posição psíquica e emocional tingida pelos matizes do indeterminado, do indizível e

⁴ FISCHER, S. “Vidas em *deslugar*: deslocamento e lugares no cinema brasileiro contemporâneo” (Trabalho apresentado no GT – Audiovisual do IX LUSOCOM, congresso da Federação Lusófona de Ciências da Comunicação, realizado de 4 a 6 de agosto de 2011, em São Paulo-SP, na Universidade Paulista (UNIP).

FISCHER, S. “*Pai e filha, Não por acaso*: imagens do *deslugar* em Ozu e em Barcinski” (trabalho apresentado em 2009, publicado nos Anais do XIII Encontro Internacional SOCINE - Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual).

FISCHER, S. “Azuis de Ozu e de Aïnouz.” (In: MOURÃO, D. et all. (Orgs) *X Estudos de cinema SOCINE.*) São Paulo: SOCINE, 2010.

FISCHER, S. “*Pai e filha, Não por acaso*: cotidiano, lugar e *deslugar*.” (In: *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, v. 34.) São Paulo: Annablume, 2010.

⁵ A noção de *lugar* é discutida pelo antropólogo Marc Augé a partir da ideia de “lugar antropológico” – espaço identitário, relacional e histórico : “... *construção concreta e simbólica do espaço (...)* à qual se referem todos aqueles a quem ela designa um lugar (...) o lugar antropológico, é simultaneamente princípio de sentido para aqueles que o habitam e princípio de inteligibilidade para quem o observa.” (AUGÉ, 2010, p.51-2) É daí que se origina seu conceito de *não lugar*, o qual define os lugares, tão comuns nos cotidianos da contemporaneidade, que não permitem criar identidade: “(...) *um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não lugar. (...) a supermodernidade é produtora de não lugares, isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos...*” (p. 73-4)

⁶ Abordada por diversos autores, nos termos aqui colocados a noção de *entre-lugar* – atrelada a sistemas de dispersão, articulações de teias relacionais esgotáveis/percíveis, esquemas de intersecções/avizinhamentos – vincula-se a Michel Foucault e a Deleuze e Guattari. Lembrar que o *entre-lugar* na cultura é tratado por Homi Bhabha; no cinema, a questão do *entre-imagens* é estudada por Raymond Bellour.

inominável, ‘enunciada’ pelo simultâneo *não estar dentro* e *não estar fora* – o que implica, em termos da relação entre um dado espaço situacional e seu ocupante, *des-acerto*, *des-encaixe*. Tal desajuste é o motor de um movimento desestabilizador, concomitante alojamento/desalojamento que constitui um sujeito permanentemente assolado pelo desconforto e perturbado pelo estranhamento: é alguém que não está dentro, não está fora, não está entre dentro e fora; que *não pertence pertencendo* e que *pertence sem pertencer*; alguém que *é mas não é*. O sujeito *pode*, preenche todas as condições que lhe facultam ocupar determinada posição, mas a ela não se acomoda. É o *ser sem ser*.

No tecido social constitutivo das relações familiares tal como se apresentava no passado e particularmente da forma como se configura hoje, não é difícil identificar pontos articuladores dessa permanente tensão resultante do atrito entre linhas de força que se alternam em correntes de impossibilidade/possibilidade/*des*possibilidade. O advento do *deslugar* não é exclusividade da contemporaneidade, seguramente. Mas é certo que (trocadilhos à parte...) tem lugar privilegiado neste nosso tempo cujo ritmo acelerado está constantemente deslocando e redefinindo lugares, produzindo espaços cambiantes de complexificação e/ou criação de papéis. Não é, tampouco, exclusividade do âmbito familiar; mas, talvez, uma de suas fontes de origem seja a família: é nesse contexto, parece, que o *deslugar* tende a instalar-se preferencialmente. Não é por acaso que tem proliferado no cinema brasileiro contemporâneo a presença de filmes que revelam, com maior ou menor ênfase e intensidade, a questão do *deslugar* – e que isso se verifica particularmente naqueles que abordam aspectos da cotidianidade na esfera familiar.

O circo de um palhaço em *deslugar*: deslocamento, transe e poesia

Filmes como *Durval discos* (2002, Anna Muylaert), *Uma vida em segredo* (2002, Suzana Amaral), *Santiago* (2005, João Moreira Salles), *O céu de Suelly* (2006, Karim Aïnouz), *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006, Cao Hamburger), *A casa de Alice* (2007, Chico Teixeira), *Não por acaso* (2007, Philippe Barcinski), *Era uma vez...* (2008, Breno Silveira), *Meu nome não é Johnny* (2008, Mauro Lima), *Nome próprio* (2008, Murilo Salles), *Bruna Surfistinha* (2011, Marcus Baldini), *O Palhaço* (2011, Selton Mello) são, entre outras, obras que fazem parte de um cinema brasileiro cujas imagens acolhem e

revelam *uma diversidade de cotidianos* atinente a diferentes grupos e estratos sociais e, assim, trazem à tona o banal e o comum em seus aspectos múltiplos, desdobrados e cambiantes: a mesmice multifacetada, contaminante e contaminada, incerta e desestabilizadora. Muitas dessas imagens discutem a problemática do lugar – e algumas se estendem à questão do *deslugar*. Em todos os casos a família aparece enquanto preenchimento e presença ou como lacuna e ausência, seja como sombra e pano de fundo ou iluminada pelo foco principal. Revestido de um caráter marcado pela afirmação e/ou reconfiguração de valores que permeiam as camadas da intimidade e da interioridade, esse cinema se volta, tanto no âmbito do social quanto naquilo que tange à esfera do pessoal/individual, simultaneamente para o interior e para o exterior: articula-se entre interioridades que, por vezes, se apresentam como espaços de devassamento e exterioridades que se mostram, eventualmente, acolhedoras e aconchegantes.

Neste artigo proponho-me a abordar aspectos do filme *O Palhaço* – e o faço partindo da perspectiva de uma rápida comparação com os universos fílmicos de *Era uma vez...* e de *Bruna Surfistinha*. A seleção dessas três obras consideravelmente diversas entre si deve-se à seguinte razão: observar a maneira como *Era uma vez...* e *Bruna Surfistinha* abordam a temática do lugar das personagens no contexto social em que se desenvolve a ação contribui, parece-me, para alavancar minha hipótese de que *O Palhaço*, ainda que inicialmente atenha-se à mesma discussão, acaba por configurar e revelar esteticamente a instância daquilo que venho chamando *deslugar*. O objetivo é tentar explicitar, por meio do estabelecimento de relações e intercorrelações, aspectos peculiares e traços específicos dessa tal instância.

Era uma vez..., o segundo longa-metragem do diretor Breno Silveira, mostra um romance, a história de amor entre dois jovens situados em realidades bem distintas: Dé, que mora com a mãe em um barraco na favela do Cantagalo, em Ipanema, zona sul do Rio de Janeiro, e Nina, garota de classe média alta que vive com o pai em um condomínio em frente à praia, na avenida Vieira Souto. Os dois se conhecem na areia e passam a viver uma paixão que, devido às diferenças de origem social, vai obrigá-los a enfrentar preconceitos de toda ordem. Dé, sem pai, presenciara o assassinato de um de seus irmãos por um traficante e vira o outro ser expulso do morro pelos bandidos. Decidido a não seguir o caminho da drogadição e do crime, ele trabalha vendendo cachorro-quente em um quiosque na praia. De lá, no transcorrer de seu dia a dia, observa o cotidiano de Nina. Filha única, sem mãe, a

menina é alvo constante das preocupações do pai que, relutantemente, tenta aceitar o namoro da filha. A ação se passa em três ambientes icônicos: a praia, espaço de socialização aparentemente democrático; a favela, espaço representativo do desfavorecimento, da exclusão social; e o condomínio, reduto dos abonados e bem nascidos.

Bruna Surfistinha, o primeiro longa-metragem de Marcus Baldini, é uma livre adaptação do livro *O doce veneno do escorpião – O diário de uma garota de programa*, autobiografia de Raquel Pacheco. O filme apresenta a história da protagonista Raquel, 17 anos de idade, uma adolescente paulistana de classe média que enfrenta um cotidiano de desajuste tanto em casa, onde vive em permanente conflito com a família pela qual fora adotada quando pequena, quanto na escola, onde é constantemente hostilizada e ridicularizada pelos colegas. Um belo dia, decide tornar-se garota de programa. Foge de casa, abandona a família e passa a viver em um *privé* no centro da cidade, localizado em um prédio decadente onde garotas residem e recebem clientes. Tímida, desajeitada e desengonçada a princípio, a menina – dona de rosto bonito e corpo bem feito – logo percebe como utilizar seus dons e desenvolve talentos especiais agradar a uma extensa clientela de homens que desejam sexo e atenção. Adotando o codinome Bruna, Raquel vive uma meteórica carreira de prostituição. Adquire fama nacional no momento em que, com o nome de Bruna Surfistinha, cria um *blog* na *internet* e passa a relatar seu cotidiano de aventuras sexuais e afetivas. O filme apresenta, de forma enfática e reiterada, a opção da protagonista pela prostituição como uma escolha voluntária: descontente com a sensaboria de seu dia a dia, fora de lugar no contexto familiar e desambientada na esfera social, Raquel inventa um espaço próprio e se torna Bruna.

*O Palhaço*⁷, dirigido e protagonizado por Selton Mello, é o segundo filme do diretor. Por meio de uma narrativa marcadamente autoral, apresenta recortes do dia a dia vivenciado pelo jovem Benjamim, que trabalha no Circo Esperança junto com seu pai Valdemar, proprietário do circo. Os dois formam a dupla de palhaços Pangaré & Puro Sangue. Sem mãe, o filho palhaço do pai palhaço não tem carteira de

⁷ Este artigo consiste em uma primeira abordagem, de minha parte, de *O Palhaço*. Desta feita o objetivo é, exclusivamente, introduzir a configuração do *deslugar* no filme. Em texto futuro, a obra será objeto de um estudo mais aprofundado e detalhado no qual tenho intenção de exaurir a verificação da questão *deslugar* e de me ocupar, inclusive, das diversas referências que ali se acham presentes (tais como, entre outras, os filmes *I clowns* [1971], do diretor italiano Federico Fellini; *Bye Bye Brasil* [1979], do diretor brasileiro Cacá Diegues; *The Royal Tenenbaums* [2001], do americano Wes Anderson; e figuras como, por exemplo, o cômico brasileiro Oscarito, ator de circo e de cinema, e Didi Mocó, principal personagem do ator brasileiro Renato Aragão).

identidade, apenas uma certidão de nascimento mal conservada e esfarrapada. Não tem documentos e nem endereço fixo: nômade, vive com sua ‘família’ circense (a mulher que cospe fogo, o ilusionista e sua filha, Lola, a dançarina namorada do pai, os irmãos músicos, o casal de acrobatas, a pequena Guilhermina) dividindo-se por entre estradas e apresentações de sessões em cidadezinhas. Enquanto todos os componentes da trupe parecem estar em harmonia, adaptados ao dia a dia em que suas máscaras de atores escondem em cena as histórias banais e repetitivas que protagonizam fora de cena, Benjamim se mostra deslocado, melancolicamente imerso em silenciosa crise existencial/psicológica. Às voltas com algo que o incomoda permanente, ele não ‘se sabe’ direito: Benjamim ou Pangaré, Benjamim e Pangaré, nem Benjamim nem Pangaré. Deveria deixar o picadeiro, ganhar o mundo, sair em busca de sua identidade (inclusive do documento)? Ou ficar ali mesmo onde se encontra, Pangaré parado no movimento do circo que se desloca de cidade em cidade? Enquanto não se decide, concentra-se obstinada e obsessivamente em duas necessidades que se lhe apresentam como urgentes: comprar um ventilador para aplacar o calor da companheira do pai (a qual se situa de forma ambígua, confusamente eroticizada, entre Valdemar e o filho) e conseguir um sutiã gigante para os seios imensos e caídos ostentados por uma das artistas integrantes do Esperança.

O filme, imerso em um clima quase onírico, é pontuado pela melancolia que toma conta de Benjamim. Melancolia, diga-se, que não o abandona nem quando está em cena, interpretando o palhaço Pangaré. No picadeiro ou fora dele, o protagonista se comporta como se estivesse em uma espécie de transe, mergulhado num quase autismo que, se não chega a embotar completamente, entrava e emperra, em considerável extensão, suas relações com as demais personagens – pai e platéia entre elas. O olhar tem sempre algo de vazio e triste, de perdido e distante. Para não mencionar a postura: rigidamente ereta, estática, quase totalmente desprovida de flexibilidade; e a fala lenta, voz baixa e entrecortada.

Enquadrado no centro da tela, em tomadas que reforçam a ideia de isolamento e solitude, os momentos de transe e devaneio de Benjamim são exibidos em ritmo lento, planos longos, cores delicadas tingindo a fotografia bem cuidada. Contrastam, alternadamente, com as luzes mais acesas, cores vivas e ritmo acelerado da conferidos à forma como são tratadas as cenas que mostram as atuações de Pangaré no picadeiro.

À dada altura do percurso, Benjamim resolve abandonar o grupo. E segue em busca de um documento de identidade, do ventilador (?), de uma mulher amada que seja sua (?). À procura de sustentação, talvez, para os disformes, férteis seios balouçantes de seu desajuste, de sua inquietação. Pangaré deixa a casa de lona e sai em busca da coisa.

Pelo caminho, contracena com uma diversidade de tipos bizarros como o delegado chamado Justo, o funcionário público assistente da prefeitura, a potencial mulher amada. Os enquadramentos predominantemente geométricos e as figuras, simétrica ou assimetricamente posicionadas na tela tal como se estivessem colocadas em um palco, remetem à ideia da representação e da máscara. Visualmente, a diegese estabelece entre Benjamim e as personagens com quem se depara a dinâmica picadeiro e platéia que ele vive sob a lona em seu cotidiano de palhaço Pangaré. Fica claro que seu mundo fora do circo não se revela assim tão diverso de seu mundo dentro do circo.

Cédula de identidade no bolso e ventilador em punho, Benjamim faz meia volta e retorna ao ponto de partida. Lá chegando, descobre que a namorada do pai fora expulsa da trupe. A menina Guilhermina, em sorridente e promissora ousadia, assume o lugar de Lola no espetáculo. Benjamim/Pangaré e Valdemar/puro Sangue se abraçam reconhecidos, reunidos. E segue o Circo Esperança.

Constatamos, há pouco, que *Era uma vez...* coloca em cena dois protagonistas perfeitamente encaixados em seus respectivos mundos – universos flagrantemente distintos um do outro, conectados unicamente pelo espaço comunitário da praia. Vimos que o filme não problematiza desajuste ou desconforto – ainda que evidencie, por meio do contraste estabelecido pelas cenas que se alternam entre a favela no morro e o condomínio na superfície do asfalto, as diferenças sociais entre ambos⁸. À parte a satisfação ou a insatisfação de cada personagem com a situação que lhes cabe, mais de uma vez Dé assume, afirmativa e enfaticamente, sua condição de vendedor de sanduíches e de morador do morro; Nina, no mesmo diapásão, não manifesta ter o propósito de passar a viver nas mesmas condições do namorado.

Bruna Surfistinha, por seu turno, apresenta sua protagonista efetiva e incontestavelmente deslocada em seu lugar de origem para, já na primeira metade do filme, conformá-la adequadamente em outro contexto. Vencido certo desconforto

⁸ Embora o propósito deste trabalho não seja o de aprofundar o estudo de *Era uma vez...*, cumpre ressaltar que o filme apresenta e discute, ainda que de forma relativamente superficial, a problemática atinente à estreita conexão que se estabelece entre tráfico e consumo de drogas (irmanando bandidos e usuários) e resulta em um dos motivos da violência urbana que tem lugar no cotidiano do Rio de Janeiro.

inicial, logo em seguida ela se ajusta plenamente à rotina de sua nova vida – que inclui sexo, prostituição e drogas, mas também amizade, afeto, acolhimento. Até chegar ao prostíbulo Raquel é exibida como a adolescente isolada e retraída, o corpo molambento coberto por roupas descoloridas, excessivamente largas e folgadas, o longo cabelo descuidado ocultando o rosto macilento e sem cor; iluminação, enquadramentos e movimentos de câmera reiteram, entre brumas e sombras, o isolamento da personagem vagando perdida por entre corredores e ruas. Assim que se transforma em Bruna e começa a adquirir popularidade entre os clientes do privé onde trabalha, o ritmo e a iluminação do filme mudam: sucedem-se, aceleradamente, as cenas em que a menina desengonçada vai cedendo lugar à mulher bem colocada, consciente da atração que exerce e do poder que detém. A personagem aprende rapidamente a manipular seus recursos: corrige e apruma a postura corporal, descobre-se adotando trajes multicoloridos, brilhantes por vezes, justos e sensualmente provocantes. Passa a caminhar de maneira firme e decidida, a exibir um rosto confiante e sorridente.

Jovens enamorados atrapalhados com percalços familiares e sociais acontecem desde sempre. Romeu e Julieta que o digam. Adolescentes consideradas bem nascidas, que desfrutem de situação social e material confortáveis, saindo de casa e se tornando prostitutas assumidas já não são mais exatamente novidade. Em última análise, seja com maior ou menor intensidade e ênfase, em tais casos é sempre do lugar ocupado/desocupado pelas personagens que se trata – é o que acontece em *Era uma vez...* e em *Bruna Surfistinha*. Enquanto ambos os filmes, temática e formalmente, giram em torno de problemáticas inerentes a lugares – e a seus desdobramentos em não lugares e entre-lugares, que seja, claramente estabelecidos e efetivamente preenchidos ou vagos –, *O Palhaço*, por outro lado, embora recupere o clássico e batido mote do palhaço alegre por fora (rindo e fazendo rir) e triste por dentro (amargurado, chorando sozinho), já desde as primeiras cenas mostra que o jogo de forças contraditórias e paradoxais em meio ao qual se debate o protagonista vai muito além do chavão e se abre, diegética e esteticamente, a ambiguidades topológicas de toda ordem.

Ao aludir à questão da desconexão entre o que se exhibe no exterior e o que se vive na interioridade, por meio de seu palhaço melancólico o filme coloca no centro da tela a problematização das determinações estruturais que regem a ocupação/não-ocupação dos lugares socialmente estabelecidos. E a ausência de significante, a

dificuldade – senão a *impossibilidade*, mesmo – do nomear tanto a situação daqueles que se encontram em modalidades de simultâneo encaixe/dencaixe, dentro e fora e nem dentro nem fora (em *deslugar?*), quanto a conseqüente sensação de desconforto e inadequação, o estado de quase-evanescência.

Ao espectador atento não escapa a percepção de que, bem olhado, Benjamim/Pangaré alcança o final do filme revelando/camuflando/entreabrindo a mesma inquietação contida, o pertencimento/despertencimento do início. Note-se que a própria ambientação cênica já topicaliza e concretiza esse tal desacerto na medida em que o circo, na contemporaneidade, padece coincidente conforto/desconforto: por mais que se mostre ainda um sobrevivente atuante, bucólica e singelamente acomodado entre mastros e lonas, em tempos hipermegatecnológicos saturados de efeitos especiais, salas de cinema para filmes em 3D, TV digital, computadores de altíssima potência e *internet* vertiginosa o picadeiro está, sem dúvida, deslocado. Na tela, os atores do Circo Esperança desdobram-se em improvisações para impressionar e conquistar as atenções e simpatias do poder local, enquanto os figurinos precários que exibem no tablado e os carros sucateados com que transitam pelas estradas denunciam as dificuldades financeiras. Fora das telas, ainda que acolhedora e maternal na redondeza de suas formas, a lona colorida/desbotada é uma imagem que evoca saudosismo, nostalgia, passado.

Trata-se, no filme de Selton Mello, do *deslugar*. *Deslugar* como sintoma e sintoma como *deslugar* – na medida em que o sintoma, emergência do Real, sinaliza que há algo, digamos, “fora de lugar”, fora do campo simbólico. *Deslugar* como presença da falta: lembrar o aparente *nonsense* configurado pelo ventilador, pelo sutiã – objetos icônicos no filme – a sinalizar concretamente, a presentificar o desconforto, o percalço, o não-entendido, o semsentido. O estranhamento causado pela obsessão do protagonista tanto em conseguir um sutiã (“um que esteja sobrando”, qualquer sutiã, mesmo “que seja velho”) quanto seu afinco em obter um ventilador – atitude ambígua que se articula entre a objetivação da falta interior que faz furo na realidade cotidiana – e mais o deslocamento do conseqüente desconforto a outros que não ele mesmo conferem visibilidade ao algo fora do lugar ou, melhor, ao algo em *deslugar* que ali se configura. Tê-los ou não conseguido, suspeita talvez Benjamim em tardio saber não-sabido, não vai modificar grande coisa.

Quando retorna ao Circo Esperança e ao exercício de suas atividades como palhaço, a personagem não parece estar conformada, encaixada – mas sim em

assumida situação de *deslugar*. Alguma maior circulação de ar, quem sabe (o ventilador?), a esperança de um resto de sustentação e acolhimento (o sutiã amparando os seios maternos de uma mãe emprestada?) possibilidades em devir. Montado em seu Pangaré, Benjamim segue trotando em *deslugar*.

Considerações e reconsiderações[ainda] não finais

Personagens atravessadas pelo desassossego permanente, pela constante sensação de impertinência (ou *ex-pertinência*) encontram-se, em diferentes intensidades e extensões, em estado de *deslugar*. Perambulam pouco à vontade no cotidiano, solitárias, imersas em uma angústia contida permeada por uma ausência de palavra, pelo desencaixe nem sempre explicitado. Pouco ou nada se discorre a respeito de seu estado de espírito, mas o descompasso e o desajuste que se lhes cola à imagem refletem-se no corpo, impregnam-se nos gestos, nas falas – e contaminam a diegese, a estética fílmica, da primeira à última cena.

Metaforicamente, a partir dos lugares que nos filmes se estabelecem, vertical e horizontalmente, *deslugares* surgem nas brechas que perfazem as teias dos relacionamentos sociais que se articulam no dia a dia das personagens e instalam-se, transversalmente, no bojo dos nós que regulam essas redes. Apresentam-se, formalmente, por meio de lacunas e descontinuidades, da visibilidade conferida ao deslocamento e ao silêncio. *Deslugares* que se definem tanto como espaços de desacerto e estranhamento, instabilidade e provisoriedade em oposição à permanência tranquila e segura dos lugares pré-dimensionados, quanto como instâncias germinais de movimento e abertura em contraposição à esterilidade da estagnação e clausura. *Deslugares* que se constituem como possibilidades de um discurso que não seja semblante.

Na estética deste cinema, o *deslugar* se potencializa, sintomática e poeticamente, na estranha coreografia resultante de jogos imagéticos que alternam o estático e o dinâmico, o silêncio e o grito – estabelecendo um contraste com o fluxo ininterrupto de imediatismo e velocidade que se verifica na contemporaneidade. A emergência lacunar do intervalo e da lentidão desloca-se da cena e, em fagulha e luz, ultrapassa a moldura da tela e invade o espaço extradiegético. Descompasso criador de novos sítios, de reconfigurações que se traduzem em inversões de ritmo,

iluminação, direção. Inversões que fazem fissuras, estabelecem brechas e abrem campo para o inusitado, para a reinvenção.

Cinema descentrado, perturbador. Derramado em telas que criam, poeticamente, o lugar do *deslugar* em cotidianos que se apresentam embaçados por hesitações e dúvidas, embaraçados por confusões superpostas, vivenciados por personagens em reiterado deslocamento físico por entre cenas em que a dinamicidade estabelece, paradoxalmente, parceria com a dificuldade de fluxo. Em algum estágio entre o volátil e o palpável atualiza-se, permanentemente, o clima de sutil tensão plasmada em bruma e sombra. Cinema de perplexidades, de lugares em trânsito.

Para finalizar, voltando aos universos fílmicos a que me atendo neste trabalho retomo as especificidades de cada um deles lembrando que, bem ou mal, Dé se mostra tão vontade no morro quanto Nina no asfalto; a areia da praia, até certo ponto, acolhe a ambos; o *Era uma vez...*, a impossibilidade se revela quando manifestam desejo de conjugar, fora do espaço da praia, esses dois mundos. Raquel, por seu turno, não encontra lugar na vida que leva – até o momento em que se transmuda em Bruna; a partir daí, não obstante a inegável complicação implicada no fato de a personagem ter ‘escolhido’ buscar espaço e acolhida na prostituição e no consumo de drogas e aquilo tudo que de questionável reste aí, *Bruna Surfistinha* tem nome e sobrenome. O protagonista de *O Palhaço*, entretanto, se divide ambíguo e fragmentado entre Benjamim, Pangaré e sabe-se lá mais quem. Revolteando em meio a uma angústia silenciosa, sem alarde e sem revolta, do picadeiro de seu circo foi à estrada com sua trupe e dali seguiu sozinho para uma estrada outra. Tirou fotografia, obteve documento de identidade. E, depois, revolteado, mambembe, retornou ao picadeiro. Ainda sufoca um pouco, parece, sob a cara pintada. Titubeia. O ritmo bambo, a gargalhada um tanto triste. Onde, o palhaço?

O epílogo de *Era uma vez...* retira da cena fílmica qualquer possibilidade de sobrevivência para a união dos dois mundos sonhada pelos amantes; ao final de *Bruna Surfistinha*, sabe-se que a protagonista vai acabar deixando a vida de prostituição, que em última análise se revela como uma espécie de entre-lugar, para acomodar-se em uma relação afetiva convencional. Na cena da não ficção, no aqui e agora que nos cabe como protagonistas ou coadjuvantes, o panorama não me parece muito diferente disso. Seja como for, em ambos os filmes a sorte está lançada. Já em *O Palhaço*, picadeiro de luz e sombra onde a poesia equilibrista dança por entre

metonímias e metáforas, a sorte não sabe bem a que veio: ninguém garante que depois da tela escura, por baixo do pano (entre a pele e o sutiã?) não teremos uma faísca (o ventilador acendendo a brasa?) que trará o circo de novo. *Devires*. E a possibilidade, talvez, de uma sorte outra para aquilo que pode vir a ser. Dentro e fora da tela.

* * *

Bibliografia

- AUGÉ, M. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. Campinas: Papirus, 2010.
- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BALLÓ, J. *Imágenes del silencio: los motivos visuales en el cine*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- BARTHES, R. *Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAUMANN, Z. *Vida líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- BELLOUR, R. *Entre-imagens: foto, cinema, vídeo*. Campinas: Papirus, 1997.
- BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.
- BLANCHOT, M. “A fala cotidiana”. (In: *A conversa infinita – 2. A experiência limite*.) São Paulo: Escuta, 2007, pp. 235-46.
- CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2008.
- DELEUZE, G. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2000.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- FISCHER, S. “Vidas em *deslugar*: deslocamento e lugares no cinema brasileiro contemporâneo” (In: *Anais do IX LUSOCOM, Congresso da Federação Lusófona de Ciências da Comunicação*). São Paulo: Universidade Paulista (UNIP), 2011.9
- FISCHER, S. “Pai e filha, Não por acaso: imagens do *deslugar* em Ozu e em Barcinski” (In: *Anais do XIII Encontro Internacional SOCINE - Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*). São Paulo: SOCINE, 2009.
- FISCHER, S. “Azuis de Ozu e de Aïnouz.” (In: MOURÃO, D. et all. [Orgs] *X Estudos de cinema SOCINE*.) São Paulo: SOCINE, 2010.
- FISCHER, S. “Pai e filha, Não por acaso: cotidiano, lugar e *deslugar*.” (In: *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, v. 34.) São Paulo: Annablume, 2010.
- FLOCH, J. M. “Alguns conceitos fundamentais em semiótica geral”. (In: *Documentos de estudo do Centro de Pesquisas Sociosemióticas*, 1.) São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FRANÇA, V.; GUIMARÃES, C. (Orgs) *Na mídia, na rua: narrativas do cotidiano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- FREUD, S. “O estranho” (In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*.) Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- HELLER, A. *O cotidiano e a História*. Paz e Terra, São Paulo, 2008.
- LACAN, J. “As formações do inconsciente” (In: *O Seminário, Livro 5*.) Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- LACAN, J. *Os complexos familiares*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987

- LACAN, J. *Escritos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- LANDOWSKI, E. *Presenças do outro*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- LOPES, D. *A delicadeza – estética, experiência e paisagens*. Brasília: UNB, 2007
- LOPES, D. “Nem favela, nem sertão ou por um cinema do cotidiano”. (In: CATANI, A. et al. [Orgs] *Estudos SOCINE de cinema*, VI.) São Paulo: Nojosa Edições, 2005, pp. 69-76.
- ROUDINESCO, E. *A família em desordem*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- SANTOS, A. *Yasujiro Ozu: elogio del silencio*. Madrid: Cátedra, 2005.
- XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- XAVIER, I. (Org.) *O cinema brasileiro moderno*. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

* * *

Minicurrículo

Sandra Fischer, doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e pós-doutora em Cinema pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ), é pesquisadora e docente do Programa de Mestrado e Doutorado em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (UTP), instituição na qual atua também como docente dos cursos de Especialização em Rádio e Televisão, Graduação em Comunicação Social e Graduação em *Design* de Moda.