



Texto licenciado sob a forma de uma licença *Creative Commons* Atribuição 4.0 Internacional



ID 940

Estética do cotidiano no cinema brasileiro dos anos 2010

Estética de lo cotidiano en el cine brasileño de la década de 2010

Aesthetics of the everyday in 2010s Brazilian cinema

Calac Nogueira

Doutorando pela University of Washington com bolsa da CAPES-Fulbright. Mestre em Meios e Processos Audiovisuais pela Universidade de São Paulo (USP). Seattle, WA, Estados Unidos.
E-mail: calac2@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2773-8374>

Resumo: O artigo investiga a emergência do cotidiano como *tópos* privilegiado no cinema brasileiro dos anos 2010. A partir da análise dos filmes *Avenida Brasília Formosa* (2010), *O céu sobre os ombros* (2010), *A vizinhança do tigre* (2014) e *Baronesa* (2017), discutimos como o cotidiano serviu como uma estratégia de aproximação da realidade, permitindo aos cineastas registrar indivíduos para além de marcadores sociais estigmatizantes. A discussão é informada pela obra Henri Lefebvre, para quem a categoria de cotidiano, ao oferecer um olhar sobre a totalidade da vida, era capaz de revelar contradições da realidade social. Nossa hipótese é de que o cotidiano despontou como uma resposta ao esgotamento do formato da entrevista, que predominara no documentário brasileiro até a década anterior.

Palavras-chave: Cotidiano; Cinema brasileiro anos 2010; Documentário brasileiro; Lefebvre, Henri.

Resumen: El artículo investiga la emergencia de lo cotidiano como *topos* privilegiado en el cine brasileño de la década de 2010. A partir del análisis de las películas *Avenida Brasília Formosa* (2010), *O céu sobre os ombros* (2010), *A vizinhança do tigre* (2014) y *Baronesa* (2017), se discute cómo lo cotidiano sirvió como estrategia de aproximación a la realidad, permitiendo a los cineastas registrar a los individuos más allá de los marcadores sociales estigmatizantes. La discusión se inspira en la obra de Henri Lefebvre, para quien la categoría de lo cotidiano, al ofrecer una mirada a la totalidad de la vida, era capaz de revelar las contradicciones de la realidad social. Nuestra hipótesis es que lo cotidiano surgió como respuesta al agotamiento del formato entrevista, que había predominado en los documentales brasileños hasta la década anterior.

Palabras clave: Vida cotidiana; Cine brasileño años 2010; Documental brasileño; Lefebvre, Henri.

Abstract: This essay investigates the emergence of everyday life as privileged *topos* in Brazilian cinema of the 2010s. Analyzing the films *Defiant Brasília* (*Avenida Brasília Formosa*, 2010), *The Sky Above* (*O Céu sobre os ombros*, 2010), *The Hidden Tiger* (*A vizinhança do tigre*, 2014), and *Baronesa* (2017), we discuss how everyday life has served as a strategy that allowed filmmakers to register individuals beyond stigmatizing social categories. The discussion is informed by the work of Henri Lefebvre, for whom the category of everyday life, by providing a view of the totality of life, could reveal contradictions of the social tissue. Our hypothesis is that everyday life emerged in Brazilian cinema as a response to the exhaustion of the interview format, which had predominated in Brazilian documentaries until the previous decade.

Keywords: Everyday life; Brazilian cinema 2010s, Brazilian documentary; Lefebvre, Henri.



Introdução

Na última década, o cotidiano se firmou como um *tópos* central no cinema brasileiro. Filmes tão distintos quanto *Avenida Brasília Formosa* (Gabriel Mascaro, 2010), *Céu sobre os ombros* (Sérgio Borges, 2011), *A vizinhança do tigre* (Affonso Uchôa, 2014), *Baronesa* (Juliana Antunes, 2017) ou *Um filme de verão* (Jo Serfaty, 2019) têm em comum a ambientação em um espaço do dia a dia e o interesse por gestos e situações banais. Tais características não se restringiram a documentários e obras “híbridas”, abrangendo também filmes de ficção, como *Temporada* (André Novais Oliveira, 2018) e *Corpo elétrico* (Marcelo Caetano, 2017).¹ Em todos esses casos, o cotidiano emerge como uma estratégia de aproximação: inserindo-nos no dia a dia de seus personagens, sejam eles reais ou ficcionais, esses filmes se concentram em explorar, junto com eles, a realidade a seu redor no que ela tem de mais imediata. Ao fazê-lo, eles também permitem, em alguns casos, que os indivíduos retratados transcendam categorias sociais pré-definidas e estigmatizantes.

Mas o que queremos dizer exatamente quando falamos em “cotidiano”? Em seu sentido mais corrente na arte, cotidiano é frequentemente equiparado a termos como “banal”, “menor” ou “prosaico”. Embora não incorreta, essa associação representa um entendimento apenas parcial da noção de cotidiano, e sua adoção indiscriminada tende a esvaziar e despolitizar o termo, identificando o cotidiano à vida privada ou a um banal inefável. Aqui gostaríamos de retornar à ideia de cotidiano tal como concebida por Henri Lefebvre, um dos primeiros autores a propor a categoria para as ciências sociais, em meados dos anos 1940. Quando propõe realizar uma *Crítica da vida cotidiana* (1977 [1947]), Lefebvre buscava entender justamente como a banalidade cotidiana é “produzida” pelos modos de vida da modernidade. Nesse sentido, o cotidiano em Lefebvre envolve sempre dois aspectos: por um lado, ele designa os aspectos banais e “menores” da vida; por outro, tratava-se de observar como essa banalidade, ao repetir-se no dia a dia, produzia certas formas, ritmos e padrões que podiam torná-la legível enquanto fenômeno social.

O propósito deste artigo é investigar as origens do interesse do cinema brasileiro recente pelo cotidiano. O artigo é dividido em três partes. A primeira parte apresenta a concepção lefebvriana de cotidiano, situando-a em seu contexto histórico. Nossa decisão de nos concentrarmos em Lefebvre se justifica por uma série de razões.

¹ A lista poderia incluir ainda: *A cidade onde envelheço* (Marília Rocha, 2018); *Filme de aborto* (Lincoln Péricles, 2016); *Seus ossos e seus olhos* (Caetano Gotardo, 2019); *O homem das multidões* (Cao Guimarães e Marcelo Gomes, 2013); e as curtas *Quantos eram pra tá?* (2019) e *Deus* (2017), ambos de Vinícius Silva, entre muitos outros. Todos esses filmes procuram se situar no cotidiano, embora com motivações distintas e destacando aspectos variados desse *tópos*.



Em primeiro lugar, por sua anterioridade: Lefebvre foi o primeiro a levar a categoria do cotidiano até suas últimas consequências, lançando as bases para o trabalho de muitos outros autores, como Michel de Certeau. Em segundo lugar, a concepção lefebvriana de cotidiano é a mais abrangente: longe de designar uma parte da experiência humana, o cotidiano emerge em Lefebvre como uma grande categoria heurística que nos permite conectar as diversas áreas da vida. Nesse sentido, o cotidiano aqui sugere não um conjunto de imagens (trabalhar, cozinhar, descansar), mas um método, um dispositivo de apreensão da realidade. É essa ideia do cotidiano como dispositivo que sugere uma aproximação com o cinema em geral e os filmes aqui analisados em particular.

Estabelecido esse arcabouço teórico, analisaremos como alguns filmes brasileiros recentes têm adotado o cotidiano como estratégia de aproximação da realidade. A segunda parte do artigo analisa *O céu sobre os ombros*, de Sérgio Borges, e *Avenida Brasília Formosa*, de Gabriel Mascaro, filmes que marcam um ponto de inflexão no cinema brasileiro em direção ao cotidiano. Minha hipótese é que a adoção do cotidiano por esses filmes respondia a um esgotamento do formato da entrevista, que, a despeito de exceções, predominara no documentário brasileiro da década anterior. Essa virada encontra na obra de Eduardo Coutinho, como veremos, uma grande figura catalizadora. Ao mesmo tempo, *O céu sobre os ombros* ajudava a consolidar a combinação entre ficção e documentário, que se tornaria uma das tendências mais significativas da década por vir. Esse aspecto será o assunto da terceira parte do artigo, que discute *A vizinhança do tigre*, de Affonso Uchoa, e *Baronesa*, de Juliana Antunes, filmes que radicalizam a mistura entre ficção e documentário ao permitir que o processo de produção se inscreva na própria fatura das obras. Nesses filmes, o cotidiano deixa de ser apenas uma moldura representacional para se tornar um dispositivo gerador das performances dos personagens. Por outro lado, um olhar sobre as formas que resultam do cotidiano nesses filmes evidencia a situação de precariedade e exclusão a que esses personagens se encontram submetidos.

A partir dessas análises e com a ajuda de Lefebvre, nosso objetivo é compreender por que o cotidiano se revelou tão atraente para o cinema brasileiro recente, emergindo como uma estratégia cuja abrangência vai muito além dos filmes aqui analisados.

Henri Lefebvre e o cotidiano

Moeda corrente do vocabulário de diversas áreas, em especial na Sociologia e na Arte, a noção de cotidiano permanece uma das mais elusivas. Parte do problema se

deve ao fato de que por “cotidiano” costuma-se entender pelo menos duas coisas distintas. Por um lado, etimologicamente, cotidiano traz em si a ideia de repetição. Literalmente, o termo designa o que se sucede “todos os dias”, aproximando-se assim da ideia de rotina. No entanto, tudo o que se repete todos os dias acaba por tornar-se corriqueiro, trivial, e aqui chegamos a uma segunda ideia de cotidiano. Nessa segunda acepção, cotidiano é associado a ideias como “banal”, “prosaico” e “menor”. Dito de outro modo, o cotidiano é o que, por repetir-se, está “na ordem das coisas” e, conseqüentemente, torna-se ordinário. Assim, estamos diante de uma dupla definição de cotidiano: a primeira enfatizando seu aspecto quantitativo, ao focar a ideia de repetição; a segunda voltada para sua dimensão qualitativa, na qual o cotidiano é associado ao prosaico, descrevendo a textura monótona dessa repetição.

Longe de serem contraditórias, essas duas acepções são o que tornam o cotidiano uma ideia ao mesmo tempo complexa e fecunda. Mais do que isso, se quisermos apreender o conceito em toda a sua profundidade, será preciso considerar essas duas acepções em conjunto, como duas faces de um mesmo processo. É justamente a isso que nos convida a obra de Henri Lefebvre. Quando escreve o primeiro volume da *Crítica da vida cotidiana* em meados dos anos 1940, Lefebvre também buscava responder a um duplo problema. O primeiro deles era a percepção de um avanço generalizado do capitalismo por todas as esferas da vida. Tal avanço, característico da modernidade e seus processos de urbanização, industrialização e racionalização, tornara-se ainda mais acentuado com o crescimento econômico resultante dos esforços de reconstrução do pós-guerra na Europa (os chamados “trinta gloriosos”). Assim, para o autor, tratava-se de se investigar de que maneiras esse capitalismo moderno e industrial estruturava o dia a dia em sua esfera mais elementar, organizando não apenas as relações de trabalho e consumo, mas a relação dos indivíduos com o tempo, o espaço público, o lazer, a vida afetiva.

O segundo problema era de ordem metodológica. Para Lefebvre, o interesse em compreender a colonização do capitalismo em todas as áreas da vida tornava essencial um deslocamento das ciências sociais para esferas até então consideradas “menores”. Tal deslocamento, em sintonia com as propostas da Escola dos Annales, visava uma aproximação da realidade naquilo que ela tem de mais concreta e imediata. Nesse sentido, para Lefebvre as ciências sociais deveriam, ao menos provisoriamente, abandonar a fixação com instituições e macroestruturas, passando a enfatizar aspectos informais, intersubjetivos e práticas e hábitos que escapavam categorias tradicionais. Assim, a categoria de cotidiano visava conciliar dois aspectos: por um lado, a captura de uma textura do real em sua dimensão mais imediata; por outro, a elucidação das formas de estruturação dessa realidade pelo capitalismo.

Mas em que consiste exatamente o cotidiano para Lefebvre? Como defini-lo? Em algumas conhecidas passagens da *Crítica da vida cotidiana*, Lefebvre define o cotidiano como um *resíduo*. Como afirma o autor: “nós devemos determinar a vida cotidiana duplamente: como resíduo e como produto. Residual em certo sentido, a cotidianidade se revela também como produto das formas” (1980, p. 68). Tal fórmula deixa claro que o cotidiano deve ser entendido como uma categoria essencialmente dialética. Pois, embora todo resíduo seja a rigor um produto (mais especificamente, um subproduto), a ideia de resíduo também sugere algo que *excede* os processos que o originaram. Nesse sentido, se por um lado na modernidade o cotidiano é “produzido” por uma série de processos de regulação, por outro, essa produção possui um aspecto residual que, ao transbordar das estruturas que o originaram, tem o potencial de questioná-las. Tal dialética entre produto e resíduo deixa claro que a estruturação da vida cotidiana na modernidade é um processo sempre em aberto, implicando uma permanente interação entre aspectos informais e formais, espontâneos e regulados, ou ainda entre o real e as formas que procuram estruturá-lo. Por “formas”, Lefebvre entende “as ideologias, as instituições, a cultura, a linguagem, as atividades constituídas e estruturadas” (*Ibid.*).

Palco desse processo dialético, o cotidiano é para Lefebvre um “nível intermediário” no qual os mais diversos aspectos da vida humana se encontram. Todas as áreas da vida possuem uma dimensão cotidiana e, para o autor, é nessa dimensão que elas se comunicam e se testam mutuamente. A vida cotidiana “possui uma relação profunda com *todas* as atividades e as engloba com suas diferenças e conflitos; ela é o lugar em que elas se encontram, sua ligação, seu terreno comum” (1977, p. 108). De um ponto de vista metodológico, o cotidiano seria categoria que, ao oferecer um olhar sobre a totalidade da vida social, conseguiria explicitar contradições e relações a princípio pouco visíveis. É no cotidiano, por exemplo, que o trabalho e o lazer, longe de se opor, revelam-se mutuamente dependentes, como dois lados de um mesmo processo de produção-e-consumo. É na temporalidade do cotidiano que as contradições dos indivíduos – por exemplo entre o público, o privado e o político – emergem e precisam ser negociadas. Assim, o propósito da *Crítica da vida cotidiana* era iluminar como as diversas áreas da vida se articulam, se sobrepõem, se contradizem.

Ao sugerir uma categoria que, dando conta da totalidade da vida social, permitiria observar as conexões entre as diversas áreas da vida, Lefebvre procurava responder ao problema da fragmentação da vida na modernidade. Em uma perspectiva marxista, tal fragmentação tem sua origem na alienação do trabalhador em relação ao processo produtivo. Na modernidade, contudo, essa alienação não se limita à esfera do trabalho, produzindo um indivíduo cindido entre as diversas áreas da vida (trabalho, vida

afetiva, existência pública, vida privada) e os diversos papéis que precisa representar (mãe/pai, esposa/o, empregada/o, cidadã/o). Para Lefebvre, essa fragmentação só poderia ser superada no cotidiano, pois apenas nele é possível enxergar a totalidade de relações e, assim, renegociar esses aspectos parciais. Como sugere a máxima lefebvriana, “o Homem será cotidiano ou não será” (*Ibid.*, p. 140).

Não apenas isso, ao fornecer um olhar sobre essa totalidade das relações, o cotidiano nos permitiria ver a experiência individual não como algo isolado, mas como parte de um todo maior que inclui também a relação com os outros indivíduos. Nesse sentido, há para Lefebvre uma estreita relação entre o cotidiano e o comum: pois, ao conectar a experiência individual com o todo, o cotidiano abre o privado ao público e torna essa experiência compartilhável. Dito de outra forma, quando observada pelo ângulo da repetição cotidiana, a vida privada perde o seu encanto singular e se revela muito mais “produzida” do que parecia a princípio. Assim, o cotidiano é o lugar de encontro não apenas entre as diversas áreas da vida, mas também entre grupos e indivíduos a princípio opacos e alheios uns aos outros. Para Lefebvre, nessa capacidade de oferecer um horizonte de experiência comum residia o potencial político do cotidiano.

Veremos a partir de agora como alguns filmes brasileiros recentes têm pensado a categoria de cotidiano. Em um primeiro momento, discutiremos como o cotidiano despontou por volta de 2010 como uma estratégia de aproximação da realidade. Em *Avenida Brasília Formosa* e *O céu sobre os ombros* a adesão ao cotidiano dos personagens servia para a criação de retratos multifacetados e mesmo contraditórios, bem como para conectar trajetórias individuais a processos maiores de grandes centros urbanos brasileiros. Na parte subsequente, analisaremos *A vizinhança do tigre* e *Baronesa*, filmes que, ao radicalizarem a combinação entre ficção e documentário, se deixam moldar pelo cotidiano de seus personagens, dando a ver a situação de precariedade em que eles se encontram.

***Avenida Brasília Formosa* e *O céu sobre os ombros*: cotidiano, contradição e desenquadramento**

Avenida Brasília Formosa e *O céu sobre os ombros* propõem olhares sobre grandes centros urbanos a partir do retrato de personagens específicos. Embora bastante diferentes quanto ao tom e ambição estética, os filmes possuem estruturas semelhantes: nos dois casos, acompanhamos o dia a dia de três ou quatro personagens a princípio sem relação entre si. Essas trajetórias individuais se desenrolam na tela como “fatias da vida”, em rotinas que se dividem entre trabalho, lazer, vida em família, religião,

passatempos. Em ambos casos, a articulação entre personagens e espaço urbano, entre o particular e o geral, se dá pela via do cotidiano: pois, ao se alternarem na montagem, essas trajetórias individuais por espaços comuns inevitavelmente adquirem um sentido de amostragem. Lançados no mesmo ano e obtendo reconhecimento significativo em festivais, os filmes de Gabriel Mascaro e de Sérgio Borges exemplificam uma estratégia que ganharia força no cinema brasileiro dos próximos dez anos, na qual a aproximação do cotidiano permite a criação de um olhar multifacetado sobre os personagens, que pretende dar conta de sua totalidade. Tal estratégia não se restringiu ao cinema documentário, estendendo-se também para obras híbridas, como é o caso de *O céu sobre os ombros*, e mesmo filmes de ficção.

Em *Filmar o real*, Consuelo Lins e Cláudia Mesquita identificam entre as principais tendências do documentário contemporâneo brasileiro a “afirmação de sujeitos singulares” e a recusa do “representativo” (2008, p. 20). Tal tendência teria se consolidado aos poucos desde os anos 1970 e 1980, deixando definitivamente para trás o chamado “modelo sociológico” que, segundo Jean-Claude Bernardet, havia predominado no cinema moderno brasileiro. No modelo sociológico, o uso de som direto e da entrevista forneciam ao “outro de classe” uma voz, mas esta era ainda usada como “exemplo ou ilustração de uma tese ou argumento” pelo cineasta (*Ibid.*, p. 21). Em contraste com essa tendência, parte significativa dos documentaristas contemporâneos tende a recusar teses ou interpretações totalizantes. Passa-se a focar no particular, ao mesmo tempo em que se buscam estratégias para abrir o filme aos indivíduos retratados, permitindo a estes que se tornem sujeitos e, em alguma medida, coautores da obra.

No contexto do cinema brasileiro, tal transformação teve como uma de suas figuras emblemáticas Eduardo Coutinho. Desde os anos 1980 e ao longo de toda a década de 1990, Coutinho vinha construindo um cinema focado em indivíduos singulares, capaz de acessar uma espessura do outro para além de marcadores sociais estigmatizantes. Essa espessura era alcançada por meio de uma “escuta ativa”, que permitia aos indivíduos filmados construir “seus autorretratos” (*Ibid.*, p. 18), mas também de um interesse pela realidade no que ela tem de mais imediata e banal. Concentrando-se em gestos menores e em aspectos triviais da vida dos entrevistados, os filmes se tornavam uma lupa que, pela via do banal, revelavam não apenas uma interioridade, mas também as contradições dos indivíduos retratados (contradições entre o social, o político, a religião, a vida afetiva). Nesse sentido, a obra de Coutinho contrastava com documentários de bastante sucesso na passagem dos anos 1990 para os 2000, como *Notícias de uma guerra particular* (João Moreira Salles e Kátia Lund, 1999) ou *Ônibus 174* (José Padilha, 2002), filmes que, apesar de bastante contundentes,

eram ainda reféns de um determinismo sociológico no qual cada entrevistado era convidado a representar um “papel” num script que, uma vez costurado pela montagem, forneceria um olhar coerente sobre a realidade social. Em Coutinho, ao contrário, os personagens

não correspondem a ‘tipos’ com um perfil sociológico determinado, não fazem parte de uma estatística, não justificam nem provam nenhuma tese do diretor. Ambiguidades e sentidos múltiplos não são “resolvidos” na montagem; contradições não ganham uma síntese, mas são postas lado a lado (*Ibid.*, p. 19).

Ao longo dos anos 2000, Coutinho se tornaria a figura mais influente do cinema documentário brasileiro. No entanto, a despeito dessa centralidade, havia por volta do final da década uma percepção de esgotamento do formato da entrevista, o qual, salvo exceções, ainda permanecera como “norma” para o documentário entre os anos 1990 e 2000.² Esse esgotamento havia sido denunciado desde 2003 por Jean-Claude Bernardet, para quem a entrevista se tornara “cacoete” (2003, p. 285). Tal exaustão, contudo, também tinha uma de suas razões de ser na obra do próprio Coutinho, que havia levado a entrevista a um nível de refinamento dificilmente alcançável. Nesse sentido, era clara a percepção, sobretudo entre os cineastas mais jovens, de que ninguém poderia almejar “ser Coutinho” sem morrer na praia. Eu gostaria de sugerir que o esgotamento do formato da entrevista em meados dos anos 2000 está por trás de uma série de respostas criativas no documentário brasileiro, a principal delas sendo o cotidiano. Mais precisamente, o cotidiano emerge como uma forma de resguardar as premissas éticas do cinema de Coutinho – foco indivíduo, recusa do determinismo sociológico, interesse por uma banalidade que irá revelar as contradições, o filme como espaço de escuta e agência por parte dos retratados –, porém descartando o formato da entrevista. Se a frontalidade da entrevista implicava um encontro e, em alguma medida, uma confrontação, ao longo da década de 2010 o cinema brasileiro será marcado, ao contrário, por uma série de estratégias que buscam fazer do filme um espaço de convivência, numa tentativa de capturar os indivíduos no seu próprio tempo. No lugar da presenticidade da entrevista, entra em campo a temporalidade do cotidiano.³

Avenida Brasília Formosa e *O céu sobre os ombros* são exemplares típicos dessa inflexão. Nos dois filmes, o olhar sobre uma realidade social é fragmentado em

² As exceções são conhecidas: as obras de João Moreira Salles (*Entreatos*, 2003; *Santiago*, 2007), Andrea Tonacci (*Serras da desordem*, 2006) e Maria Augusta Ramos (*Justiça*, 2004; *Juízo*, 2007), além de filmes como *O prisioneiro da grade de ferro* (Paulo Sacramento, 2003) e *Um passaporte húngaro* (Sandra Kogut, 2003).

³ Sobre a entrevista como lugar do presente, ver Consuelo Lins (2002).

uma série de retratos individuais, sugerindo o interesse por um particular que excede o todo coerente que seria formado por eles (o “tema” do filme: por exemplo, as transformações urbanas em *Avenida Brasília Formosa*). Em ambos os casos, o cotidiano emerge como uma estratégia que nos permite acessar os personagens para além de marcadores sociais estigmatizantes. Isso porque, ao compreender todas as áreas da vida, o cotidiano retira os indivíduos retratados de uma situação específica na qual eles estariam destinados a interpretar um papel. Acompanhando o dia a dia dos personagens, ganhamos acesso a uma série de facetas que, somadas, apontam para um indivíduo “total”. No entanto, como nos lembra Lefebvre, essa totalidade não é homogênea, mas repleta de contradições, e caberá ao cotidiano revelá-las.

Avenida Brasília Formosa acompanha quatro personagens do bairro de Brasília Teimosa, no Recife, após as obras na orla que abriram a avenida do título, removendo parte dos moradores. Débora trabalha como manicure; Fábio é garçom e faz bicos como cinegrafista nas horas vagas; Cauã tem cinco anos e estuda na escola do bairro; um quarto personagem, Pirambu, é pescador e o único do grupo que foi removido para uma região mais distante, afetando diretamente sua rotina de trabalho. O filme se concentra em gestos e ações cotidianas: trabalho, deslocamentos, um momento de descanso, vida em família, lazer. Esses “fragmentos da vida” são organizados pela montagem sem uma lógica maior que a da mera descrição do cotidiano, estabelecendo uma narrativa horizontal na qual as cenas equivalem-se umas às outras. Inicialmente desenrolando-se em paralelo, sem ligação entre si, essas histórias individuais serão conectadas pelo próprio filme: Fábio é contratado para filmar o aniversário de Cauã e um vídeo de Débora, que deseja concorrer ao *Big Brother*. Tal intervenção, no entanto, não chega a quebrar o tom prosaico e o estilo observacional do filme. No fundo, a câmera de Fábio apenas duplica o próprio gesto do filme de registrar o bairro; se muito, ela fornece um espaço para Débora articular sua visão pessoal sobre aquela comunidade.

Se há algo que conecta os personagens, é a própria paisagem urbana em que eles se encontram e o uso que fazem dela em seu cotidiano: a praia, as vielas do bairro, um ou outro ônibus que, ao passar, anuncia em seu letreiro o bairro em que estamos: “Brasília Teimosa”. Há um esforço por parte do filme em dar conta dessa paisagem no interior dos planos, que privilegiam enquadramentos abertos e quase sempre possuem mais de um foco de interesse. Em três ou quatro momentos, a câmera acompanha em *travelling* os personagens se deslocando, atenta às variações na paisagem sonora e no espaço urbano. Esses *travellings*, que tipificam a ideia do filme como “fatia da vida”, manifestam a profissão de fé por parte do filme em capturar um real que, em sua banalidade residual, irá revelar os aspectos complexos e contraditórios daquele espaço. Assim, em um plano de Fábio voltando do trabalho ouvimos as diversas oscilações de



sons na vizinhança (músicas de diferentes gêneros, ruídos de carros e gente, silêncio). Os planos de Pirambu atravessando a cidade de bicicleta pela madrugada expõem, na própria montagem, o aspecto contraditório e perverso dos processos urbanísticos da cidade, na qual avenidas recém-reformadas e iluminadas se justapõem a zonas escuras, e indivíduos são removidos para áreas distantes do trabalho (ao chegar no barco, um colega sugere que ele deveria trocar a bicicleta por uma moto “para chegar mais rápido”).



Figura 1. Fonte: *Avenida Brasília Formosa* (Gabriel Mascaro, 2010).

Nesse sentido, é o cotidiano que abre o privado ao público: pois é o seu “funcionamento” que conecta os diversos espaços mostrados pelo filme, como um fio condutor que une cada plano. Justapostas pela montagem, as rotinas dos personagens formam um quebra-cabeça cartográfico e expõem, em seu caráter de amostragem, as dinâmicas daquele espaço urbano. No caso dos personagens do filme, essa abertura ao público é intensificada pelo fato de que em um bairro como Brasília Teimosa as fronteiras entre público e privado são muito mais fluidas, seja por razões materiais (casas pequenas com muitos habitantes, ausência de isolamento acústico), seja pelas próprias práticas de ocupação de espaço da comunidade (sentar-se ou brincar à porta de casa, matar tempo na vizinhança). É essa fluidez entre público e privado o que permite ao filme usar as trajetórias individuais daqueles personagens para falar do espaço urbano, revelando as contradições do público no interior de retratos privados.

O interesse de *Avenida Brasília Formosa* pelas justaposições, ruídos e contradições reveladas pelo cotidiano se estende para os próprios retratos que o filme realiza dos personagens. Todos os personagens possuem uma vida dupla ou tripla.



Fábio, além dos dois trabalhos, é evangélico e tem uma relação profunda com a dança, facetas que procura conciliar durante uma apresentação em um culto. Pirambu alterna longos períodos no barco, em que vive uma socialização tipicamente masculina, e outros em casa com a esposa evangélica e o papagaio. Débora concilia o trabalho no salão, um filho, momentos de curtição com as amigas e uma ponta de vaidade em seu desejo de estar na televisão. É o cotidiano que nos permite obter um olhar multifacetado sobre esses personagens, liberando-os de categorias pré-concebidas.

O uso do cotidiano como estratégia para a captação de uma realidade complexa e a criação de retratos multifacetados também informa *O céu sobre os ombros*. O filme acompanha o dia a dia de três personagens de classe média baixa em Belo Horizonte: Murari, um atendente de telemarketing que é também monge Hare Krishna e torcedor fanático do Atlético Mineiro; Evelyn, uma mulher trans que, embora tenha acessado o ambiente da universidade, realiza programas para pagar as contas; e Lwei, um aspirante a escritor de origem angolana que vive com a esposa e o filho deficiente. O filme combina documentário e ficção, de maneira que os personagens do filme não correspondem inteiramente aos indivíduos que os interpretam, embora guardem elementos em comum com eles. Ao contrário de *Avenida Brasília Formosa*, aqui as histórias dos personagens jamais se cruzam. Cada vida constitui um bloco de espaço-tempo isolado, que se desenrola sem grandes transformações ou acontecimentos que perturbem a rotina.

Se os planos abertos de *Avenida Brasília Formosa* procuravam capturar uma realidade vibrante e contraditória, *O céu sobre os ombros* propõe um olhar sobre um cotidiano desbotado e cinzento. Aqui também se trata de entrar na rotina dos personagens, acompanhando-os no trabalho, em casa, cozinhando, em uma ligação telefônica, se montando, numa saída de skate para desopilar. Como é característico em filmes que se aproximam de uma estética do cotidiano, essas cenas se sucedem em uma estrutura horizontalizada, na qual nenhuma imagem se sobressai às demais. No entanto, aqui o cerco se fecha sobre o mundo privado dos personagens, que mesmo quando navegam por espaços públicos parecem sempre desconectados. Esse isolamento é reforçado pela própria câmera, que não se envolve emocionalmente com os personagens, mas apenas observa à distância. Disso resulta uma certa sensação de solidão que o filme associa ao cotidiano atomizado e anônimo das grandes cidades. Sem jamais se encontrarem, os personagens são unidos pelo tom do filme, que, ao fazer tudo se equivaler, impregna cada plano com o mesmo ar melancólico.

O aspecto homogêneo do cotidiano de *O céu sobre os ombros* contrasta com a heterogeneidade de seus personagens. Cada personagem é composto por uma série de facetas sem que nenhuma chegue a determiná-los. Nesse sentido, é a descrição do cotidiano que permite ao filme se aproximar do universo individual daquelas figuras,

liberando-as das imagens clichê associadas a seus tipos sociais: o membro de torcida organizada violento; a mulher trans que, no momento em que o filme foi feito, tinha poucas alternativas à prostituição; o imigrante em busca da mera sobrevivência. O filme dribla intencionalmente esses estereótipos. Como afirmou Sérgio Borges à época do lançamento do filme, “quanto mais próximos estamos do que chamamos de realidade, mais complexa tende a ser a expressividade da representação da realidade” (2011). Ao oferecer uma visada mais próxima à realidade, o cotidiano produz uma lógica de desenquadramento na qual o indivíduo, em seu fluxo diário, escapa estereótipos e categorias pré-definidas.

Nesse sentido, assim como para Lefebvre a categoria do cotidiano, ao oferecer um olhar sobre a totalidade, iluminaria os aspectos contraditórios da vida social, em *O céu sobre os ombros* a descrição do cotidiano se transforma em um mecanismo implacável de exposição de contradições. Cada plano serve para adicionar uma nova camada aos personagens que vem se somar às anteriores, complexificando os retratos. Assim, o membro de torcida organizada é também Hare Krishna; Evelyn confessa que a vida afetiva se realiza na relação paga com o cliente; o amor pelo filho deficiente, longe de constituir um afeto redentor, convive dolorosamente com os anseios individuais, a boemia, a pobreza. É a ambientação no cotidiano que permite a captação desse material humano complexo e contraditório. Na estrutura horizontal do filme, nenhuma dessas facetas chega a determinar os personagens, congelando-os em tipos sociais conhecidos. Pelo contrário, elas coexistem enquanto representações parciais, tensionando umas às outras.

Além da presença do cotidiano, *O céu sobre os ombros* exemplifica uma outra tendência que ganharia força no cinema brasileiro ao longo dos anos 2010: a mistura entre ficção e documentário. Impulsionada por filmes da década anterior, como *Jogo de cena* (2007) e *Serras da desordem*, essa combinação produziria algumas das obras mais interessantes da década seguinte, como *A vizinhança do tigre* e *A cidade é uma só* (2011). Diversas motivações estão por trás dessa tendência, a principal delas, a meu ver, sendo o imperativo ético de fazer dos filmes um espaço colaborativo no qual os personagens pudessem tornar-se também coautores dos filmes. Nesse sentido, eu gostaria de chamar atenção para uma certa confluência entre obras “híbridas” e a estética do cotidiano. Evidentemente, o interesse pelo cotidiano não gerou a combinação entre ficção e documentário. No entanto, ele produziu um terreno fértil no qual a troca entre esses dois campos podia se dar. Pela sua própria temporalidade, o cotidiano propicia uma certa performatividade e uma continuidade entre o encenado e o não encenado. Nisso ele contrasta novamente com a entrevista, que, ao confrontar, *revela, expõe*: em *Jogo de cena*, a entrevista funcionava como um dispositivo denunciativo que



confrontava performances verdadeiras e falsas, mesmo que no final do filme permanecêssemos no escuro quanto à autenticidade da maior parte delas. A convergência entre as obras “híbridas” e a estética do cotidiano ficará mais clara na próxima seção, em que discutiremos *A vizinhança do tigre* e *Baronesa*.

***A vizinhança do tigre* e *Baronesa*: banalidade, convivência e performatividade**

Embora combinasse ficção e documentário, *O céu sobre os ombros* não chegava a inscrever esse aspecto processual em sua fatura. Em outras palavras, só descobríamos que se tratava de uma obra “híbrida” ao final do filme, quando os créditos anunciavam que os nomes dos atores não correspondiam aos dos personagens. Tal informação contrastava com a experiência do filme, cujo tom excessivamente observacional ocultava qualquer rastro de troca entre a câmera e os personagens. Nesse sentido, ainda que fosse movido por um impulso etnográfico, *O céu sobre os ombros* acabava por impor um olhar excessivamente distanciado sobre os indivíduos retratados. Desse olhar resultava o cotidiano solitário e cinzento que envelopava os personagens, mas também uma certa exotização, derivada em uma curiosidade um tanto epidérmica. Assim, embora acompanhássemos o dia a dia daqueles indivíduos, não chegávamos a acessar a sua interioridade; ao contrário, permanecíamos reféns de um olhar exterior, com uma câmera que perscrutava os corpos dos personagens, mas esbarrava na opacidade de sua pele. Alheios à câmera, os personagens emergiam à distância como figuras de uma complexidade calculada.



Figura 2. Fonte: *O céu sobre os ombros* (Sérgio Borges, 2010).

Nesse sentido, *O céu sobre os ombros* contrasta com o uso que outros filmes farão do cotidiano ao longo da década. Filmes como *A vizinhança do tigre*, de Affonso Uchoa, e *Baronesa*, de Juliana Antunes, também exploram as fronteiras entre ficção e documentário, mas aqui esse processo é radicalizado, de maneira que os filmes efetivamente se deixam moldar por seus personagens. Não há uma forma-cotidiano imposta “de fora”. Assim, o cotidiano aqui deixa de ser apenas uma moldura representacional para se tornar também um dispositivo processual. Por um lado, há um aprofundamento do processo colaborativo entre cineastas e personagens, de maneira que a frequência cotidiana passa a organizar o próprio processo de filmagem. *A vizinhança do tigre*, por exemplo, foi filmado ao longo de quatro anos, resultando em 130 horas de material bruto. Nas palavras de Affonso Uchoa: “A filmagem foi mais intensa nos dois primeiros anos, e nos últimos dois gravamos menos, mas cenas mais importantes. Tinha vezes que filmávamos quase todo dia, depois ficava dois meses sem filmar, não tinha uma regularidade” (FOGLIATTO, 2016). Por outro lado, esse aspecto acidentado da filmagem agora se torna visível no próprio filme, que alterna cenas espontâneas de convivência com outras que sugerem uma narrativa (em especial as sequências envolvendo Juninho, que procura organizar a vida após sair da prisão).

Como nos filmes de Gabriel Mascaro e Sérgio Borges, em *A vizinhança do tigre* e *Baronesa* é a adesão ao cotidiano o que permite aos filmes olhar para aqueles personagens para além de marcadores sociais estigmatizantes (a “mãe solteira da periferia”, os “jovens nem-nem”). No entanto, agora o escape ao determinismo sociológico se dá não pela exposição de múltiplas facetas, mas por um processo de retração no qual o filme se deixa infiltrar pela banalidade do cotidiano dos personagens. Essa banalidade não é mais aquela do conteúdo, das ações triviais: cozinhar, trabalhar etc. Trata-se de uma banalidade pura, desinteressada, que não chega a “significar”: a banalidade do processo, precisamente. Ela é o “vazio técnico” que Lefebvre apontava como um dos principais traços do cotidiano⁴, e que inspirará Blanchot, alguns anos mais tarde, a notar que “o cotidiano tem esse traço essencial: não se deixa apanhar. Ele escapa. Ele pertence à insignificância, e o insignificante é sem verdade, sem realidade, sem segredo, mas é também o lugar de toda significação possível” (2007, p. 237). No fundo, o que esses filmes propõem é a criação de um espaço de convivência: dar a seus personagens um pouco de tempo, um vazio no qual os atores possam produzir suas próprias performances e, assim, tornar-se coautores do filme.

⁴ “Consideradas em sua especialização, as atividades superiores deixam entre elas um ‘vazio técnico’ que preenche a vida cotidiana” (LEFEBVRE, 1977, p. 108).

No entanto, entre a filmagem e a obra acabada, essa banalidade processual termina por assumir os contornos dos universos dos personagens retratados. Uma vez na tela, ela se torna *forma* e passa, assim, necessariamente a significar. Nesse processo, a banalidade denuncia a situação de exclusão a que os personagens se encontram submetidos. Se em Lefebvre o cotidiano se definia simultaneamente como produto e resíduo, no caso dos personagens aqui retratados o aspecto residual prevalece. Dito de outro modo: exclusão, aqui, implica em desestruturação do cotidiano. A banalidade é o que “sobrou” para personagens de tudo despossuídos: deixados de fora da sociedade produtiva, eles navegam em um cotidiano puramente residual. É o tédio que os meninos de *A vizinhança do tigre* matam com avacalhação. São as tentativas de ganhar a vida através de trabalhos informais: Juninho, de *A vizinhança do tigre*, arranja um bico como assistente de obra, e Andreia, de *Baronesa*, trabalha como manicure não num salão, mas em sua casa e nas dos vizinhos. Essas tentativas, no entanto, não chegam a organizar a vida, dando a ela um contorno nítido (o único momento próximo disso é a cena final de *Baronesa*, em que Andreia constrói sua casa, apontando para a possibilidade de um futuro estruturado). *A vizinhança do tigre* e *Baronesa* captam um presente desorganizado, no qual espaços domésticos se fundem às áreas contíguas da vizinhança. Não chegamos a mapear a relação entre os lares que vemos na tela e uma geografia específica – “Baronesa”, descobrimos em algum momento, é um bairro, mas ao longo do filme permanece sempre uma ideia vaga, um sonho de um futuro longe dali. Nesses espaços indeterminados, crianças se misturam (mal diferenciamos os filhos de Andreia e os de sua prima) e relações de trabalho e pessoais se sobrepõem (Juninho trabalha como assistente de Adilson, outro personagem que mora no mesmo bairro).

Para Lefebvre, o propósito da crítica da vida cotidiana era mapear áreas da vida que escapavam às categorias tradicionais das ciências sociais. Em outras palavras, tratava-se de observar como mesmo os aspectos mais ínfimos do cotidiano, em sua residualidade e aparente desorganização, possuíam uma forma pela qual pudessem se tornar legíveis. Essa busca por mapear formas e padrões levou Lefebvre nos últimos anos de vida a se dedicar ao projeto da ritmanálise, termo cunhado pelo português Lúcio Alberto Pinheiro dos Santos e divulgado na França através de Bachelard. Originalmente, a ritmanálise deveria compor o quarto volume da *Critique de la vie quotidienne*, mas Lefebvre deixou apenas apontamentos para a pesquisa, publicados postumamente em *Éléments de rythmanalyse* (1992). O objetivo da ritmanálise era desenvolver uma metodologia que desse conta dos processos dinâmicos que estruturam o cotidiano. Pois só podemos entender como o cotidiano é produzido se observarmos as suas repetições e os ritmos que se criam a partir destas. Em outras palavras, o estudo da sociedade

deveria, para Lefebvre, seguir não apenas um movimento analítico no qual as partes da realidade são “desmontadas”, mas também um movimento de síntese, de reconstrução das relações entre as partes e das modulações de energia que daí resultavam. Nas palavras de Lefebvre, “em toda parte onde há interação entre um lugar, um tempo e um dispêndio de energia, há ritmo” (1992, p. 26). Assim, a ritmanálise deveria estudar a interação dialética entre os mais diversos ritmos da vida: ritmos fisiológicos, sociais, expressivos, produtivos.

A ritmanálise sugere um bom modelo para lidarmos com o cotidiano desorganizado dos jovens de *A vizinhança do tigre*. Atirados na informalidade e no limbo da exclusão, os personagens do filme não possuem nada que os ajude a estruturar a vida: a família, a escola e o trabalho, essas grandes instituições que organizam a vida social, contraíram-se para o fora de campo, deixando em seu lugar uma banalidade puramente residual. Resta uma energia em estado puro: aquela que se desprende dos corpos jovens e que, ociosa, irá recobrir o plano de imanência do filme, eletrizando-o. No fundo, a banalidade que estrutura *A vizinhança do tigre* é a banalidade do tédio: “O filme se concentra nesses intervalos ociosos em que os personagens basicamente matam o tempo, matam o tédio, em que *jogam energia fora*” (NOGUEIRA, 2016, grifo original). Se em *Baronesa* a ênfase está na fala, na conversa fiada (a despeito do que o plano inicial de um corpo feminino dançando sugeria), no filme de Affonso Uchoa essa oralidade vem combinada com a ação física, com um agir sem propósito: são as brincadeiras para cima do outro, o passinho, a roda punk, o rolê de skate. Essas atividades apontam para um tipo uma vivência eminentemente masculina (há uma clara contenção das aparições femininas, que são limitadas a papéis específicos: mãe e esposa). No entanto, em um nível mais profundo elas falam da situação de abandono e liberdade em que os personagens se encontram, equipados com uma energia que *excede* as demandas de um cotidiano desestruturado.



Figura 3. Fonte: *A vizinhança do tigre* (Affonso Uchoa, 2014).

Caberá ao próprio filme canalizar essa energia em um dispositivo performativo. Assim, sobre o cotidiano residual que serve de base ao filme, vai-se aos poucos constituindo um outro conjunto de imagens, produzido pelos próprios personagens do filme. São as apropriações musicais, o rap, as brincadeiras e as inúmeras tentativas de avacalhar e esculachar o outro. A abertura a essa performatividade faz do filme um espaço de agência, o que afasta toda possibilidade de vermos os personagens como “vítimas do cotidiano”. Ao contrário, tais performances sugerem justamente a criação de uma autoimagem que permitirá aos personagens navegar e encontrar seu lugar no mundo. Como afirma Cesar Guimarães:

Se, entre os amigos, o duelo em torno de provocações como “o que você sabe?”, “você sabe mais do que eu?” ou “quem é você?” mistura a troça e a autoafirmação, essa disputa lúdica indica também os obstáculos que eles enfrentam para inscrever seu nome em um pertencimento identitário com um mínimo de autonomia, em um aceno de emancipação possível. [...]

O reiterativo jogo das pequenas ofensas revela a dificuldade que os jovens encontram para definir seu lugar de sujeitos (feitos, necessariamente, de desidentificação com os lugares e funções que lhes são outorgados)” (2017, p. 27).

Crucial, no entanto, é o fato de que esse dispositivo performativo não chega a recobrir todo o filme, criando uma “moldura ficcional [...] nos moldes dramaturgicos tradicionais” (*Ibid.*, p. 18). Nesse sentido, a abertura de *A vizinhança do tigre* à performatividade e ao processo aproxima o filme do que Michel de Certeau chamará de “maneiras de fazer” cotidianas: o processo pelo qual, no aqui e a agora do cotidiano,



indivíduos se apropriam de uma situação que lhes é imposta, reempregando um sistema “construído e propagado por outros” (2014, p. 74). Para De Certeau, práticas cotidianas como “ler, conversar, habitar, cozinhar”, longe de constituírem uma reprodução passiva de normas, implicam sempre um *uso*, uma agência que guarda um potencial de criação. Elas implicam uma *arte do fazer*, uma invenção que pode contrariar e desafiar a norma. No entanto, essa arte do fazer jamais chega a constituir um produto: ela “produz sem capitalizar, isto é, sem dominar o tempo” (*Ibid.*, p. 47). Isso porque a “invenção do cotidiano” de que fala De Certeau está limitada a táticas situadas, procedimentos que respondem a contextos específicos. Ela é pura ação: “O que ela ganha não se conserva” (*Ibid.*, p. 95).

Essa arte do fazer é o que caracteriza as performances de *A vizinhança do tigre*: em seu caráter processual, o filme se concentra nas performances como ato, mais do que como produto. Processualidade, aqui, implica a superação de uma representação reificada. Imersos na banalidade cotidiana, os jovens do filme inventam e reinventam sua imagem em um jogo infinitamente aberto que só o cotidiano permite.

Considerações finais

O presente artigo procurou demonstrar a centralidade do cotidiano para o cinema brasileiro dos anos 2010. Acreditamos que o cotidiano emergiu como uma estratégia de aproximação da realidade, que permitiu a documentários e filmes “híbridos” responder a certos imperativos éticos. Por um lado, ao englobar todas as áreas da vida, o cotidiano possibilitava a criação de retratos multifacetados, liberando personagens de representações estigmatizantes. Por outro, a elevação do cotidiano a dispositivo processual em filmes como *A vizinhança do tigre* e *Baronesa* também possibilitou a radicalização da mistura entre ficção e documentário. Nesses filmes, a adesão à temporalidade do cotidiano é o que permitia às obras se deixarem moldar pelos personagens, mas também criar um espaço de agência no qual os personagens construíam suas próprias performances. Nesse sentido, o cotidiano desponta como um grande pano de fundo no cinema brasileiro da década de 2010, solucionando impasses éticos e servindo de campo fértil à combinação entre ficção e documentário, o que se tornaria dos traços mais marcantes do cinema brasileiro independente recente. A importância do cotidiano se revela pela centralidade das obras aqui analisadas: tais filmes não apenas estiveram entre os mais discutidos, como iriam influenciar muitos outros. Em *Um filme de verão* (2019), por exemplo, o cotidiano surge novamente tanto como estratégia de aproximação, ao permitir um olhar multifacetado e desestigmatizante

sobre a juventude periférica, quanto como um território que permite a criação de um espaço de agência para os adolescentes retratados – o filme se deixa contaminar pelos personagens, ficcionalizando certos espaços em consonância com suas fantasias.

Embora tenhamos nos concentrado em documentários e filmes “híbridos”, a presença do cotidiano não se limitou a esses gêneros. Ela também se revelou significativa em diversas obras de ficção, como *Temporada*, de André Novais Oliveira, *Corpo elétrico*, de Marcelo Caetano, ou *A cidade onde envelheço*, de Marília Rocha. Tais filmes mereceriam uma discussão à parte. Sem dúvida, inúmeros fatores ou influências estão por trás do interesse desses filmes pelo cotidiano, mas acredito que elas também foram influenciadas pelo estimulante ambiente de sinergia entre ficção e documentário criado pelas obras híbridas e que marca o cenário do cinema independente brasileiro da década. Tal ambiente sugere uma conexão entre esses filmes e as obras que analisamos neste artigo. Marília Rocha, por exemplo, iniciou a carreira no documentário, e seria possível encontrar uma linha que conecta *Aboio* (2005), *A falta que me faz* (2009) e *A cidade onde envelheço* em um certo interesse pelas texturas do banal e aspectos “menores” que despontam a partir de uma aproximação cotidiana. *Temporada* e *Corpo elétrico*, embora sejam obras estritamente de ficção, manifestam um certo desejo de se abrir ao documental: em *Corpo elétrico*, na incursão que o filme realiza pelo universo drag; em *Temporada*, no uso de atores não profissionais que, ao entrarem em cena, adquirem o mesmo relevo que os atores principais (os diversos indivíduos que Juliana, interpretada por Grace Passô, encontra em suas perambulações na campanha de combate a dengue). Nesses filmes, é evidente que o cotidiano, como estratégia de aproximação dos personagens, serve de apoio a uma armação realista, mas esse “realismo” não está limitado a um estilo que seria conferido por um conjunto de códigos (planos longos e abertos, interpretações naturalistas); ele implica também uma abertura decidida ao real, o que faz com que esses filmes se comuniquem com os analisados aqui.

Nesse sentido, um dos traços mais interessantes do cinema brasileiro independente recente foi o estreitamento da distância entre ficção e documentário: criou-se um terreno comum no qual influências mútuas podiam se dar. A abertura desse canal de comunicação foi realizada, evidentemente, pelas experimentações dos filmes “híbridos”, que vinham desde meados da década anterior. No entanto, ao lado e à sombra destas, viu-se também uma expansão do cotidiano como estratégia de aproximação. Tal interesse pelo cotidiano despontou primeiro no documentário. Contudo, não se trata aqui de afirmar que os documentários “influenciaram” as ficções, sugerindo um nexos causal. Influências artísticas dificilmente são redutíveis a uma causa única (a presença do cotidiano em filmes como *Temporada* e *Corpo elétrico* sem dúvida



deve também à “estética do fluxo” que desponta no cinema de festivais internacionais na virada dos anos 1990 para os 2000)⁵. O que gostaríamos de destacar é a presença de um campo comum, no qual ideias, soluções formais e dilemas éticos passaram a circular livremente entre ficções e documentários. *Tópos* multidisciplinar, o cotidiano não apenas se propagou por este campo, mas ajudou a estruturá-lo.

Referências

- BERNARDET, Jean-Claude. A entrevista. *In*: BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 281-296.
- BLANCHOT, Maurice. A fala cotidiana. *In*: BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita, v. 2**. São Paulo: Escuta, 2007.
- BORGES, Sérgio. Entrevista: Sérgio Borges (MG) fala sobre o filme ‘O céu sobre os ombros’. **Blog do Cine Esquema Novo**, 14 abr. 2011. Disponível em: <https://cineesquemanovo.wordpress.com/2011/04/14/entrevista-sergio-borges-mg-fala-sobre-o-filme-o-ceu-sobre-os-ombros/>. Acesso em: 19 jan. 2023.
- DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.
- FOGLIATTO, Débora. Misturando ficção e realidade, ‘A Vizinhança do Tigre’ retrata vida na periferia de MG. **Sul21**, 14 mar. 2016. Disponível em: <https://guia21.sul21.com.br/cinema/misturando-ficcao-e-realidade-a-vizinhanca-do-tigre-retrata-vida-na-periferia-de-mg/>. Acesso em: 19 jan. 2023.
- GUIMARÃES, César. Na vizinhança do tigre: lá onde a vida é prisioneira. **Revista Eco-Pós**, v. 20, n. 2, p. 17-31, 2017.
- LEFEBVRE, Henri. **Critique de la vie quotidienne, v. 1: Introduction**. Paris: L’Arche Éditeur, 1977 [1947].
- LEFEBVRE, Henri. **Critique de la vie quotidienne, v. 2: Fondements d’une sociologie de la quotidienneté**. Paris: L’Arche Éditeur, 1980 [1961].
- LEFEBVRE, Henri. **Éléments de Rythmanalyse: Introduction à la connaissance des rythmes**. Paris: Éditions Syllepse, 1992.
- LINS, Consuelo. O cinema de Eduardo Coutinho: uma arte do presente. **Cadernos de Antropologia e Imagem**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 1, p. 61-81, 2002.
- LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real – Sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- NOGUEIRA, Calac. A vizinhança do tigre. **Revista Interlúdio**, 26 mar. 2016. Disponível em: <http://www.revistainterludio.com.br/?p=9485>. Acesso em: 02 fev. 2023.

⁵ Sobre estética do fluxo, ver o livro de Luiz Carlos de Oliveira Jr., *A mise en scène no cinema: Do clássico ao cinema de fluxo* (2013).



OLIVEIRA JR., Luiz Carlos de. **A mise en scène no cinema**: Do clássico ao cinema de fluxo. Campinas: Papyrus, 2013.

Referências filmográficas

A CIDADE É UMA SÓ. Direção: Adirley Queirós. Empresa produtora: 5 da Norte. 79 min., sonoro, colorido. Brasil, 2011.

A CIDADE ONDE ENVELHEÇO. Direção: Marília Rocha. Empresa produtora: Anavilhana. 98 min., sonoro, colorido. Brasil: 2016.

A VIZINHANÇA DO TIGRE. Direção: Affonso Uchôa. Empresa produtora: Katásia Filmes. 94 min., sonoro, colorido. Brasil: 2014.

AVENIDA BRASÍLIA FORMOSA. Direção: Gabriel Mascaro. Empresa produtora: Plano 9 Produções. 85 min., sonoro, colorido. Brasil: 2010.

BARONESA. Direção: Juliana Antunes. Empresa produtora: Ventura. 70 min., sonoro, colorido. Brasil: 2017.

CORPO ELÉTRICO. Direção: Marcelo Caetano. Empresa produtora: Plateau, Desbun Filmes. 95 min., sonoro, colorido. Brasil: 2017.

DEUS. Direção: Vinícius Silva. Empresa produtora: Studio L. 25 min., sonoro, colorido. Brasil: 2017.

ENTREATOS. Direção: João Moreira Salles. Empresa produtora: VideoFilmes. 117 min., sonoro, colorido. Brasil: 2004.

FILME DE ABORTO. Direção: Lincoln Pércles. Empresa produtora: Astúcia Filmes. 63 min., sonoro, colorido. Brasil: 2016.

JOGO DE CENA. Direção: Eduardo Coutinho. Empresa produtora: VideoFilmes, Matizar. 105 min. Sonoro, colorido. Brasil: 2007.

JÚIZO. Direção: Maria Augusta Ramos. Empresa produtora: Diler & Associados, NOFOCO Filmes. 90 min., sonoro, colorido. Brasil: 2007.

JUSTIÇA. Direção: Maria Augusta Ramos. Empresa produtora: Limite Produções, Selfmade Films. 107 min., sonoro, colorido. Brasil: 2004.

NOTÍCIAS DE UMA GUERRA PARTICULAR. Direção: Kátia Lund e João Moreira Salles. Empresa produtora: VideoFilmes. 57 min., sonoro, colorido. Brasil: 1999.

O CÉU SOBRE OS OMBROS. Direção: Sérgio Borges. Empresa produtora: TEIA. 68 min, sonoro, colorido. Brasil: 2010.

O HOMEM DAS MULTIDÕES. Direção: Cao Guimarães e Marcelo Gomes. Empresa produtora: Cinco em Ponto, REC Produtores. 95 min., sonoro, colorido. Brasil: 2013.

O PRISIONEIRO DA GRADE DE FERRO. Direção: Paulo Sacramento. Empresa produtora: Olhos de Cão. 122 min., sonoro, colorido. Brasil: 2003.

ÔNIBUS 174. Direção: José Padilha. Empresa produtora: Zazen Produções. 118 min.,



sonoro, colorido. Brasil: 2002.

QUANTOS ERAM PRA TÁ?. Direção: Vinícius Silva. Empresa produtora: Studio L. 30 min., sonoro, colorido. Brasil: 2018.

SANTIAGO. Direção: João Moreira Salles. Empresa produtora: VideoFilmes. 80. min., sonoro, colorido. Brasil: 2007.

SEUS OSSOS E SEUS OLHOS. Direção: Caetano Gotardo. Empresa produtora: Lira Cinematográfica. 119 min., sonoro, colorido. Brasil: 2019.

SERRAS DA DESORDEM. Direção: Andrea Tonacci. Empresa produtora: ExtremArt. 135 min., sonoro, colorido. Brasil: 2006.

TEMPORADA. Direção: André Novais Oliveira. Empresa produtora: Filmes de Plástico. 113 min., sonoro, colorido. Brasil: 2018.

UM FILME DE VERÃO. Direção: Jo Serfaty. Empresa produtora: Fagulha Filmes. 97 min., sonoro, colorido. Brasil: 2019.

UM PASSAPORTE HÚNGARO. Direção: Sandra Kogut. Empresa produtora: Zeugma Films, ARTE France, Hunnia Filmstúdió, Cobra Films, R.T.B.F., CICV Pierre Schaeffer. 71 min., sonoro, colorido. Brasil/França/Hungria/Bélgica: 2001.

Recebido em: 06/03/2023. Rodada 1: Revisor A 08/04/2023. Revisor B 15/03/2023.

Rodada 2: Revisor A 24/05/2023. Revisor B: 08/06/2023. Aprovado em: 21/06/2023.

Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa

Não se aplica

Fontes de financiamento

Não se aplica

Considerações éticas

Não se aplica

Declaração de conflitos de interesse

Não se aplica

Apresentação anterior

Não se aplica