

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Instituto de Filosofia e Ciências Sociais
Programa de Pós-Graduação em Sociologia & Antropologia

THAIS OLIVEIRA DUARTE

O CINEMA DA FILMES DE PLÁSTICO:
sampleando imagens, imaginando Contagem

Rio de Janeiro
2025

Thais Oliveira Duarte

O cinema da Filmes de Plástico: sampleando imagens, imaginando Contagem

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Sociologia e Antropologia (PPGSA), Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS), Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), como parte das exigências para obtenção de título de Mestre em Sociologia & Antropologia (com concentração em Antropologia).

Área de concentração: Antropologia

Orientadora: Prof. Dra. Tatiana Braga Bacal

Rio de Janeiro
2025

CIP - Catalogação na Publicação

0812c Oliveira Duarte, Thais
 O Cinema da Filmes de Plástico : sampleando
 imagens, imaginando Contagem / Thais Oliveira
 Duarte. -- Rio de Janeiro, 2025.
 147 f.

 Orientador: Tatiana Braga Bacal.
 Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do
 Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências
 Sociais, Programa de Pós-Graduação em Sociologia e
 Antropologia, 2025.

 1. Filmes de Plástico. 2. Cinema. 3.
 Antropologia. 4. Território. 5. Espaço. I. Braga
 Bacal, Tatiana, orient. II. Título.

"O CINEMA DA FILMES DE PLÁSTICO: SAMPLEANDO IMAGENS, IMAGINANDO CONTAGEM"

THAIS OLIVEIRA DUARTE

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Sociologia (com concentração em Antropologia).

Aprovada por:

Documento assinado digitalmente
 **TATIANA BRAGA BACAL**
Data: 28/02/2025 12:49:34-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Tatiana Braga Bacal, Presidente, PPGSA/IFCS/UFRJ

Documento assinado digitalmente
 **MARCO ANTONIO TEIXEIRA GONCALVES**
Data: 08/03/2025 13:50:16-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Marco Antônio Teixeira Gonçalves, PPGSA/IFCS/UFRJ

Documento assinado digitalmente
 **ELISKA ALTMANN DE CARVALHO**
Data: 28/02/2025 14:26:17-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof^ª. Dr^a. Eliska Altmann, PPGACL/UFJF; IFCS/UFRJ

Prof. Dr. Julia Galli O'Donnell, PPGSA/IFCS/UFRJ (Suplente)

Prof. Dr. Clara Mariani Flaksman, USP (Suplente)

Rio de Janeiro
fevereiro/2025

Dedicado à Ravi Abdon, que renova meu sonhos e me ensina um pouco mais a cada dia.

AGRADECIMENTOS

A Tatiana Braga Bacal, por ter me acolhido como orientanda, pela generosidade, trocas, pela confiança e todo o apoio durante esse processo. A admiro imensamente. Qualquer agradecimento seria insuficiente.

A Eliska Altmann e Marco Antônio Gonçalves que gentilmente aceitaram o convite para minha defesa e pelas valiosas contribuições durante a qualificação.

A Harthur, companheiro de vida, por todo o apoio, que me ensina a viver por sua liberdade e coragem.

A Wilson e Inês, que me fizeram acreditar desde cedo no ensino público e na arte, sem vocês não estaria aqui.

A Luciana pelo amor, inspiração, a quem devo tudo.

A Renan, por todo o tempo compartilhado, por cuidar dos que mais amo.

Aos meus amigos por todo o apoio e amizade durante esse processo.

A UFRJ, especialmente ao IFCS e a ECO, e a todos os professores e encontros que tive durante a graduação e o mestrado. Guardo em mim todos os ensinamentos de mais de sete anos dentro e fora de suas salas de aula.

A todos aqueles que constroem sonhos, inventam mundos, e vivem intensamente no e pelo cinema. Alguns companheiros de trabalho e amigos, que fazem dessa arte seu ofício.

A André, Maurílio, Gabriel e Thiago, por me reconectarem com aquilo que me levou a fazer do cinema parte da minha vida, por sonharem e, com isso, fazerem sonhar junto.

Estava lá. Lugares a que nunca fui. Lugares em que nunca deixei de estar. Lugares a que os filmes me trouxeram. Meus olhos estavam lá.

Denilson Lopes

A cidade, fundação dos afetos. É terra: retorno e partida. O corpo da cidade não é feio ou bonito, é o que somos, o que querem fazer de nós, o que fazem com o que querem fazer de nós ao longo da história. Os dilemas diaspóricos atravessam nossos territórios e os constituem. Nossas gentes vão e vêm há tanto tempo, à procura de um lugar onde seja possível o coração bater melhor. Atravessamos cidades expulsas, sequestradas, amando, desejando, construindo, fundando comunidade em busca de nós mesmas e todas as gentes que isso abarca, nós queremos poder existir.

Grace Passô

RESUMO

De um contexto de efervescência no cenário audiovisual, marcado pela expansão de novas tecnologias, pelo fortalecimento das políticas públicas e pela proliferação de espaços de discussão e circulação de filmes, surge a Filmes de Plástico, formada pelos realizadores André Novais Oliveira, Gabriel Martins, Maurílio Martins e o produtor Thiago Macêdo Correia. Com mais de dez anos de atuação, a produtora vem ganhando cada vez mais destaque no cinema brasileiro contemporâneo, com uma produção expressiva de mais de 25 filmes. Um dos aspectos que parecem fundamentais em sua cinematografia é a profunda relação que seus filmes estabelecem com o território, mais especificamente, a periferia de Contagem, cidade onde se localizam os bairros Amazonas, Milanez e Jardim Laguna, nas quais os realizadores cresceram e moraram durante suas vidas. Tomando o longa-metragem *No Coração do Mundo* (2019) como fio condutor da análise, esta pesquisa propõe uma reflexão acerca dos atravessamentos da dimensão espacial no trabalho desenvolvido pela produtora, uma vez que a maior parte de seus filmes são realizados nos bairros onde os diretores cresceram ou ainda vivem. Não só no que tange o espaço filmado, como também como eles são imaginados e construídos pelo longa. De forma ampla, partimos da escolha pela aproximação com o filme por diferentes abordagens no que se refere à sua espacialidade. Argumentando, por fim, que a Contagem imaginada pela Filmes de Plástico vai além do espaço físico e geográfico, abrindo para novas possibilidades de aproximação com esse território e seu cinema.

Palavras-chave: cinema; audiovisual; espaço; território; imaginário; cidade; periferia; filmes de plástico; contagem; espacial

ABSTRACT

From a context of effervescence in the audiovisual scene—marked by the expansion of new technologies, the strengthening of public policies, and the proliferation of spaces for discussion and film circulation—Filmes de Plástico emerged, founded by directors André Novais Oliveira, Gabriel Martins, Maurílio Martins, and producer Thiago Macêdo Correia. With over ten years of experience, the production company has been gaining increasing prominence in contemporary Brazilian cinema, with a significant output of over 25 films. One of the fundamental aspects of its cinematography is the deep relationship its films establish with the territory—more specifically, the periphery of Contagem, a city where the Amazonas, Milanez, and Jardim Laguna neighborhoods are located, and where the directors grew up and have lived throughout their lives. Taking the feature film *No Coração do Mundo* (2019) as the guiding thread of this analysis, this research proposes a reflection on the intersections of spatial dimensions in the work developed by the production company. Since most of its films are made in the neighborhoods where the directors grew up or still live, the study examines not only the filmed space but also how these spaces are imagined and constructed through the cinematic language. Broadly speaking, we begin by analyzing the film from different perspectives of spatiality, ultimately arguing that the Contagem envisioned by Filmes de Plástico extends beyond its physical and geographical space, opening up new possibilities for approaching this territory and its cinematic representation.

Keywords: cinema; audiovisual; space; territory; imaginary; city; periphery; filmes de plástico; contagem; spatial

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
Um novo tempo, notas sobre a Filmes de Plástico	9
Um cinema de Contagem?	14
Uma perspectiva espacial	17
Considerações Metodológicas	19
De dentro do filme, no coração das coisas	21
1. CAPÍTULO 1 - Sobre Questões Espaciais	25
1.1. Primeiro fragmento - Contagem	27
1.2. Lugares e Paisagens - A Contagem imaginada pelo cinema	31
1.3. Segundo Fragmento - Entre becos, vielas e condomínios fechados	40
1.4. Falar a partir do território?	47
2. CAPÍTULO 2 - Casa e Morada	61
2.1. Construir Casa, Construir Cinema	64
2.2. Cotidiano, uma imagem irreduzível ao todo	78
2.3. Fazer da casa cinema	86
3. CAPÍTULO 3 - Deslocamento, Movimento e Fronteiras	99
3.1. Terceiro Fragmento - No Coração do Mundo, próximo lugar	106
3.2. Vida e Cinema. Quando, Aqui	114
CONSIDERAÇÕES FINAIS	134
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	140
FILMOGRAFIA	147

INTRODUÇÃO

Um novo tempo, notas sobre a Filmes de Plástico

Era 2010, ano em que acontecia a 13ª Mostra de Cinema de Tiradentes. Os filmes selecionados e exibidos refletiam um momento especial do cinema brasileiro contemporâneo. A abertura do catálogo da mostra¹ apontava para a percepção de que um "novo tempo" estava ali, tendo como seu impulsionador a inserção cada vez maior de novas tecnologias. As imagens que povoariam Tiradentes naqueles nove dias traziam novos olhares sobre o cinema e seu presente². Dos 129 filmes, 99 curtas-metragens foram exibidos, trazendo diretores que viriam a ganhar notoriedade no cinema nacional como Anita Rocha da Silveira com *Handebol* (2010), Juliana Rojas e Marco Dutra com *As sombras* (2010) e Kleber Mendonça Filho com *Recife Frio* (2009). Dentre eles, também estava o estreante André Novais com *Fantasma* (2009), que também contava com a participação dos amigos e diretores Gabriel Martins e Maurílio Martins³, que, naquele mesmo ano, exibiriam o curta-metragem *Contagem* (2010) no 43º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro.

Os três realizadores cresceram na região metropolitana de Minas Gerais, em Contagem, mais especificamente, nos bairros Amazonas, Milanez e Jardim Laguna. Apesar de terem crescido em bairros vizinhos, Gabriel e Maurílio só se conheceram em 2006, durante a graduação em cinema da UNA. Esse encontro foi o início do que viria a se tornar a Filmes de Plástico. Inicialmente formada pelos realizadores André Novais Oliveira, Gabriel Martins, Maurílio Martins e, posteriormente, pelo produtor Thiago Macêdo Correia, em mais de dez anos de atuação, a Filmes de Plástico vem ganhando cada vez mais destaque no cinema brasileiro contemporâneo, com uma produção expressiva de 19 curta-metragens e 6 longas, selecionados em mais de 200 festivais. Dentre seus filmes, é possível destacar *Ela Volta na Quinta* (André Novais Oliveira, 2014), *Temporada* (André Novais Oliveira, 2018), *No Coração do Mundo* (Gabriel Martins e Maurílio Martins, 2019) e *Marte Um* (Gabriel Martins, 2022). Produção que só vem aumentando com diversos projetos em desenvolvimento, dentre eles o longa *O Último Episódio*, de Maurílio Martins, *Se Eu Fosse Vivo... Vivia*, de André Novais Oliveira, e a série para a Netflix *Valentina Pede Desculpas*, de Gabriel Martins.

¹ O catálogo da 13ª Mostra de Cinema de Tiradentes está disponível em: https://issuu.com/tchugus/docs/13tiradentes_catálogo_web

² Referência ao texto "Paradoxos do Contemporâneo (ou o cinema e seu presente)", de Cleber Eduardo, também disponível no catálogo.

³ Gabriel Martins e Maurílio Martins participaram do elenco e da produção do curta-metragem. Gabriel também foi o responsável pela fotografia e câmera do filme.

Gabriel conta em um debate realizado em 2023⁴, sobre o filme *Marte Um*, que assim como Deivinho, personagem do filme que tem o sonho de ser astrofísico e ir para Marte, ele era obcecado por fazer cinema desde que tinha sete anos de idade. Fazer cinema era o seu Marte Um, fala. O realizador diz que as condições não eram favoráveis, já que não existia nem mesmo um cinema perto do lugar onde cresceu, o bairro Milanez, em Contagem. O desejo era tão grande que aos doze anos Gabriel já participava de oficinas de formação nos festivais de cinema promovidos pela produtora Universo Produção⁵ e fez seu primeiro curta-metragem *Quatro Passos* (2005) ainda no Ensino Médio, com 17 anos, durante um curso na Escola Livre de Cinema⁶. A Escola era a única que oferecia aulas teóricas e práticas de cinema em Belo Horizonte e foi nela que os caminhos de Gabriel, André e Thiago se cruzaram.

André conseguiu uma bolsa para o curso em 2004. Lá dirigiu seu primeiro curta-metragem *Uma Homenagem a Aluizio Netto* (2004). Morador do bairro Amazonas, também em Contagem, André conta que em uma conversa organizada pelo festival de cinema universitário Metrô, em 2020⁷, que “começou muito fominha” e já no início tinha a intenção de fazer o curso de Super-8⁸ que era oferecido na Escola. Seu roteiro foi escolhido pela turma para ser filmado. Ele lembra do barulho da câmera Super-8 quando começou a filmar, momento que o marcou. O realizador acabou conhecendo Gabriel ao trabalhar como assistente de fotografia no filme de 16mm que o último dirigia, algo que atribui a sua “fominhagem”, pela vontade de trabalhar em várias funções. Na mesma conversa, Gabriel ressalta que o curso, localizado na zona leste de Belo Horizonte, ficava longe da casa dos realizadores, praticamente do outro lado da cidade. Pela dificuldade em acessar conteúdos sobre cinema na época, aquele curso representava algo totalmente novo para eles.

Thiago, por sua vez, saiu de Teófilo Otoni, município no interior de Minas Gerais, com vinte e um anos, e trabalhou na secretaria da Escola, forma pela qual conseguiu uma bolsa para também estudar ali. Os caminhos de André e Thiago tinham algo em comum, ambos

⁴ Debate realizado pela Casa de Cultura do Parque, em abril de 2023, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=bD2GfWjwnvY&t=471s>

⁵ Produtora mineira com diversos projetos e festivais, incluindo, a Mostra de Cinema Tiradentes, CineOP - Mostra de Cinema de Ouro Preto, Mostra CineBH, entre outros.

⁶ Informações do texto de Viviane Pistache “Filmes de Plástico: de Mar, Amar”, incluído no catálogo da Mostra Filmes de Plástico, realizada em 2024, em comemoração aos 15 anos da produtora.

⁷ A conversa foi realizada em setembro de 2020 e pode ser acessada em <https://www.youtube.com/watch?v=sc1F-1x0Vj8&t=6048s>

⁸ Super-8 (ou Super 8 mm) é um formato cinematográfico desenvolvido nos anos 1960 e lançado no mercado em 1965 pela Kodak.

trabalharam na Videomania, primeira locadora de Belo Horizonte, que encerrou suas atividades em 2013, chegando a ter mais de 30 mil associados⁹. Lá tiveram acesso a muitos filmes, o que foi importante para a formação de ambos. Em matéria publicada pela Revista Piauí¹⁰ André comenta: "Eu trabalhei nessa locadora. Tinha um acervo incrível. Eu assistia às fitas que os clientes não pegavam. Muitos clássicos: Chaplin, Billy Wilder...". André conseguiu uma bolsa para cursar história na PUC-Minas. Já Gabriel, através do ProUni¹¹ conseguiu uma bolsa integral de estudos para o curso de Comunicação Social com habilitação em Cinema e Vídeo no Centro Universitário UNA, em Belo Horizonte. Foi na primeira aula do curso, em 2006, que conheceu Maurílio. Apesar da proximidade de suas casas, eles não se conheciam. Maurílio morava no bairro Jardim Laguna, que faz fronteira com o Milanez.

Assim como Gabriel, Maurílio conseguiu uma bolsa pelo ProUni para o mesmo curso de Comunicação Social na UNA, desistindo do curso de pedagogia que cursava na Universidade Federal de Minas Gerais. Antes do cinema, já havia trabalhado como vendedor de picolé, chapa na CEASA, servente de pedreiro, funcionário de açougue e operário da extinta fábrica da Seven Boys. Cinéfilo, característica compartilhada pelos quatro integrantes, Maurílio conta em uma entrevista concedida para o podcast Janela Lateral, em 2024, que não imaginava que encontraria alguém que vivesse na mesma região que ele e tivesse o mesmo interesse em fazer filmes. Foi uma surpresa estar na mesma turma de Gabriel e conhecê-lo naquele dia. O realizador diz que no sábado seguinte daquele encontro, vai a casa de Gabriel, momento no qual, para o realizador, começa a surgir a Filmes de Plástico e a parceria que duraria mais de quinze anos.

A Filmes de Plástico surge, enquanto produtora¹², em 2009, após a finalização do curta-metragem "Filme de Sábado" (2009), considerado o primeiro a compor a filmografia do grupo. Com um orçamento de 500 reais, o curta já reunia os quatro integrantes, que exerciam diferentes

⁹ A locadora encerrou suas atividades após 30 anos de funcionamento. Uma notícia no portal Uai traz alguns depoimentos sobre o seu fechamento <https://www.uai.com.br/app/noticia/cinema/2013/01/14/noticias-cinema,139583/fechamento-da-locadora-videomania-encerra-ciclo-na-forma-de-se-assistir-a-filmes-em-bh.shtml>

¹⁰ A matéria intitulada "Filmes de Comentário", foi publicada em abril de 2020 e está disponível em <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/filmes-de-comentario/>

¹¹ O Programa Universidade para Todos (Prouni) é um programa desenvolvido com o objetivo de conceder bolsas de estudo integrais e parciais em cursos de graduação e sequenciais de formação específica, em instituições privadas de ensino superior. Foi instituído pela Lei n.º 11.096, de 13 de janeiro de 2005 na gestão Lula.

¹² Maurílio destaca em entrevista concedida e publicada pela Revista Zanzalá, em 31 de julho de 2023, que desde o início o grupo já tinha a ambição de que fosse uma produtora, não um coletivo. Eles sempre enxergaram a formação com uma produtora que iria se sustentar e, futuramente, conseguir uma maior formalização como empresa. Disponível em: <https://doi.org/10.34019/2236-8191.2023.v11.41729>

funções: Maurílio fez a fotografia do filme, André o som e Thiago a produção. Característica ainda presente nos filmes realizados pela Filmes de Plástico. No geral, Thiago Macêdo faz a produção executiva e André, Gabriel e Maurílio ficam com a direção das obras, exercendo outras funções naquelas em que não estão dirigindo. "Ela Volta na Quinta" (2014), por exemplo, tem direção de André Novais, direção de fotografia e montagem de Gabriel Martins e som direto de Maurílio. O próprio processo criativo e a tomada de decisão do que será produzido é feito de forma horizontal pelos quatro membros¹³. Essa particularidade das produções permite que, mesmo dentro das especificidades de cada realizador, seja possível identificar aspectos comuns que atravessam a filmografia da produtora.

Em paralelo com o surgimento da Filmes de Plástico também apareciam cineastas como o mineiro Affonso Uchôa. Naquele mesmo ano, em 2010, o cineasta, que também é de Contagem, exibiu o longa-metragem "Mulher à Tarde" (2009) na mostra. Uma geração do cinema mineiro nasce se chocando com o que era produzido no início dos anos 2000 em Minas¹⁴, uma produção muito marcada pela videoarte, que transitava entre as artes plásticas e o cinema. O contexto desse surgimento pode ser entendido a partir de uma série de fatores, dentre eles, a expansão de novas tecnologias, um maior acesso às universidades¹⁵ e o fortalecimento das políticas públicas. Políticas que fomentaram, também, a própria indústria cinematográfica, possibilitando a realização de mostras e festivais - espaços de circulação e discussão - e das produções através de financiamentos públicos. Foi por meio dos recursos do Filme em Minas, primeiro edital público dedicado ao audiovisual no Estado de Minas Gerais, que a produtora realizou o curta-metragem "Dona Sônia Pediu uma Arma para Seu Vizinho Alcides" (Gabriel Martins, 2011). Sobre o âmbito das políticas públicas cabe também destacar a criação do Plano Nacional de Cultura (PNC), em 2010, e do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), criado em 2006 e regulamentado em 2007.

¹³ O processo de escolha dos filmes que serão produzidos pela produtora é mencionado por Thiago Macêdo Correia em debate realizado em 23 de junho de 2020. O produtor destaca como as ideias surgem, na maior parte das vezes, em conversas entre os integrantes. Disponível em: https://youtu.be/JHVUuE_aFbc?si=pVo2iU1HolpOx4Yl

¹⁴ Em matéria intitulada "Cinema mineiro floresce em festivais, mas não chega a circuito comercial", publicada pelo jornal Folha de S. Paulo, em 26 de janeiro de 2015, cita o surgimento de um "novo cinema mineiro". Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/01/1580264-cinema-mineiro-floresce-em-festivais-mas-nao-chega-a-circuito-comercial.shtml>

¹⁵ Destaca-se a criação do Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (REUNI), em 2007, do Programa Universidade para Todos (ProUni), em 2005, e a Lei de Cotas, em 2012.

Outros fatores também envolviam a proliferação de cursos de cinema e a consolidação de uma série de revistas especializadas no tema, que apontavam para um movimento de renovação da escrita da crítica cinematográfica¹⁶. Característica que marcou essa geração com uma nova forma de se fazer e consumir filmes. Sobre esse aspecto, Ikeda (2018, p. 461) destaca que "a formação desse circuito conferiu legitimidade ao percurso desses jovens realizadores. Assim como surgiram as bases para uma produção não hegemônica, houve um gesto correlato de surgimento de novos festivais de cinema e espaços de crítica cinematográfica". Nesse sentido, novos circuitos surgiam, marcados por uma maior aproximação entre críticos, curadores e realizadores. A cinefilia, comum a esses cineastas, tinha uma forte relação com os festivais que cresciam em Belo Horizonte. Espaços como a sala de cinema Cine Humberto Mauro tornaram-se ponto de encontro, possibilitando o contato com outras filmografias que não eram facilmente encontradas nas locadoras, dentre elas, Gabriel¹⁷ cita o cinema marginal, Ozualdo Candeias e Carlos Alberto Prates Correia, destacando o papel da sala em apresentar esses filmes para o público.

Sobre esse momento, Affonso Uchôa comenta em matéria publicada pela Revista Piauí¹⁸: “era uma Belo Horizonte que não existe mais. A prefeitura criou muitos festivais e eventos entre o final dos anos 1990 e o começo dos anos 2000. Sair de Contagem para estudar na capital era ter acesso a tudo isso, muitas vezes de graça”. André, Maurílio e Gabriel também escreviam para o site Revista Eletrônica Filmes Polvo, editado por Rafael Ciccarini Nunes, que naquela época era professor da Escola Livre de Cinema. Na mesma matéria, Ciccarini conta que tinha o hábito de se reunir com seus alunos em bares para discutir os filmes que assistiam. O professor relembra que André tinha um interesse especial pelo neorrealismo italiano, enquanto Gabriel e Maurílio gostavam do cinema americano autoral, algo que é interessante quando pensamos nas particularidades presentes na cinematografia desses realizadores.

Mesmo diante de dificuldades próprias da produção cultural e artística no Brasil, especialmente em localidades fora do eixo Rio-São Paulo, pode-se dizer que a Filmes de

¹⁶ O contexto da proliferação de novos espaços de discurso do cinema no início dos anos 2000 é abordado no catálogo da mostra “Cinema Brasileiro – anos 2000, 10 questões”, com curadoria de Eduardo Valente, Cléber Eduardo e João Luiz Vieira. Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/anos2000/downloads/Catalogo_completo.pdf

¹⁷ Referência de fala em debate promovido pelo Metrô - Festival do Cinema Universitário Brasileiro, em 22 de setembro de 2020

¹⁸ Trecho da matéria intitulada “Filmes de Comentário”, publicada em abril de 2020, está disponível em <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/filmes-de-comentario/>

Plástico surge em um momento de efervescência do cinema brasileiro, constituído por uma série de fatores que culminaram em uma produção descentralizada, situada em outros olhos, corpos, culturas e concepções estéticas, provocando uma mudança profunda ao se fazer e pensar imagens. Os próprios integrantes da produtora identificam as circunstâncias daquele tempo, como destaca Thiago Macedo (2024, p.42), “a gente tinha uma idade muito específica no momento em que tecnologicamente as coisas se abriram. Havia a possibilidade de uma exploração de algo muito grande, mas que em gerações anteriores não havia e que a gente podia de fato experimentar, fazer ação entre amigos”. Desse novo tempo, que unia mudanças tecnológicas e políticas, e do encontro entre quatro jovens pelo cinema, surge a Filmes de Plástico

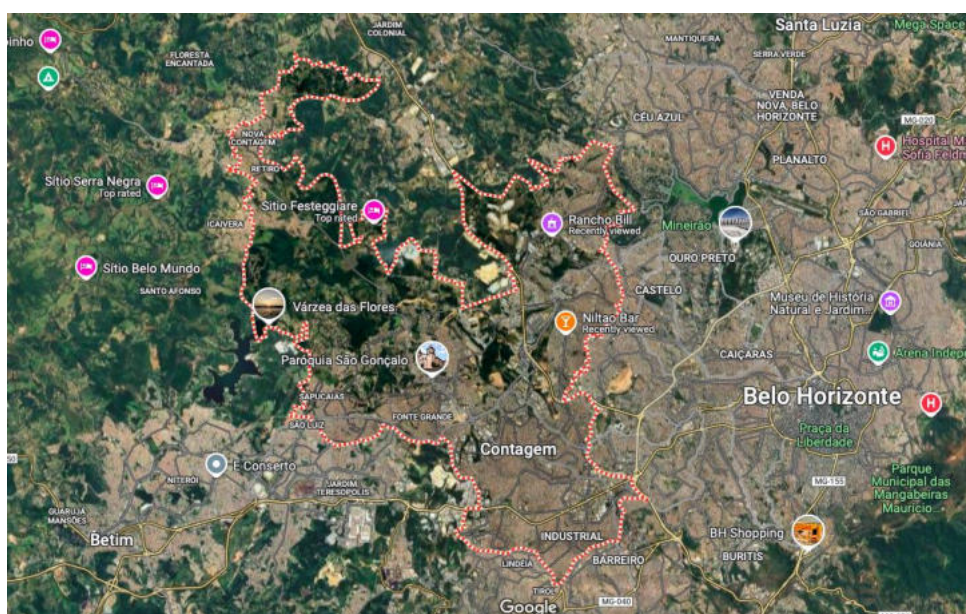
Um cinema de Contagem?

É muito comum que os integrantes da Filmes de Plástico sejam referenciados a partir de um lugar geográfico específico: Contagem. Isso se dá pelo fato de que três dos integrantes, André, Maurílio e Gabriel, moravam em bairros localizados no município e escolheram esses lugares como locação da maior parte dos seus filmes. A matéria da Revista Piauí intitulada *Filmes de Comentário*, publicada em 2020, sobre os integrantes da produtora e o realizador Affonso Uchôa, que também vem da região, traz em seu subtítulo a frase “diretores de Contagem, cidade industrial em Minas Gerais, renovam o cinema brasileiro”. O lugar ganha, inclusive, centralidade na ilustração da matéria. Mas que lugar é esse que passa a ser conhecido pelas imagens projetadas nas telas dos cinemas?



Fonte: Revista Piauí, 2020

Contagem é um município localizado no estado de Minas Gerais, pertencente à Região Metropolitana de Belo Horizonte (RMBH), ou Grande BH, como também é chamada. É o terceiro município mais populoso do estado, com 621.863 mil habitantes segundo o censo de 2022¹⁹. Sua história está conectada ao desenvolvimento industrial do estado. Foi durante o IV congresso Comercial, Industrial e Agrícola, realizado em Belo Horizonte, em 1935, que surgiu a proposta de concentração das atividades industriais em uma determinada área. Em 1940 é criada, em Contagem, a Cidade Industrial Juventino Dias, ou Cidade Industrial, como é conhecida. Dentre algumas vantagens estava a proximidade com a capital, com uma maior disponibilidade de mão-de-obra. Nesse período a cidade se industrializou rapidamente e tornou-se um dos principais pólos industriais de Minas Gerais, com isso, houve um aumento da migração para a cidade, com trabalhadores vindos de diversos lugares, atraídos pelas oportunidades de emprego na região.



Fonte: Google Maps, 2024

Com o crescimento de Contagem e seu complexo industrial, criava-se um contraste entre a prosperidade econômica propiciada pela industrialização e as condições de vida dos trabalhadores da cidade. De acordo com Oliveira (2010), na década de 60, a população trabalhadora buscava residir perto das indústrias, formando uma periferia nas proximidades de

¹⁹ Dados do censo de 2022 do IBGE, disponíveis para acesso em <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/mg/contagem/panorama>

grandes empresas como a Magnesita, a Belgo, a Mannesmann e o Itaú. Como o autor destaca, isso se deu pela valorização dos lotes em algumas regiões de Contagem, fazendo com que os trabalhadores passassem a morar em bairros mais próximos como o Barreiro, Bairro das Indústrias, o Tirol e o Amazonas. Contagem “possuía aproximadamente 28 mil habitantes e, destes, mais de 18 mil eram operários, que moravam e trabalhavam no cinturão industrial” (OLIVEIRA, 2010, p.62). Foi em Contagem que eclodiram os primeiros movimentos de resistência dos operários ao regime militar. A greve em abril de 1968 era fruto da insatisfação dos trabalhadores com o baixo salário e o agravamento de suas péssimas condições de trabalho.

O adensamento populacional crescente nas décadas seguintes, pressionou parte das populações migrantes da região a se deslocarem para as zonas pouco urbanizadas e escassa oferta de serviços, regiões que ficavam nas periferias do núcleo metropolitano. Os realizadores cresceram em bairros periféricos de Contagem. Jardim Laguna, bairro de Maurílio, Milanez, de Gabriel, e Amazonas, de André. Por mais que a maior parte das locações de seus filmes estejam localizadas nesses bairros e que os próprios integrantes da produtora reforcem em diversas entrevistas que não é possível falar de uma Contagem, já que a cidade é formada por bairros que carregam características próprias, tornando-os distintos entre si, é inegável que os realizadores sejam constantemente relacionados a cidade. Eles mesmos se identificam a ela em muitos momentos. O curta-metragem de conclusão de curso de Gabriel e Maurílio, de 2010, por exemplo, filmado em Laguna, tem em seu título o nome da cidade: Contagem.

Esses realizadores não eram apenas de Contagem, mas de sua periferia, algo que chamava atenção por se tratar de um espaço que não pertencia historicamente aos centros de produção audiovisual, que se localizavam em sua maioria no eixo Rio-São Paulo. Assim como Affonso Uchôa, realizador que também é de Contagem, mais especificamente do bairro Nacional, e que ganhou destaque com os filmes *A Vizinhança do Tigre* (2014) e *Arábia* (2017), os realizadores traziam à tela imagens desses territórios e daqueles que viviam ali. Como Melo (2024) destaca, o barateamento e a popularização dos dispositivos de comunicação, sobretudo audiovisuais, propiciam essa descentralização de produção de discursos e imagens, fazendo surgir um novo personagem: o cineasta ou produtor audiovisual periférico. Como a autora ressalta

Se antes parecia impossível alguém de origem pobre fazer cinema, devido aos altos custos da produção audiovisual, hoje muitos fazem e editam filmes no celular ou em câmeras e computadores de pequeno porte. São sujeitos

interessados em registrar e refletir sobre seus bairros e vizinhança, mas também sobre a cidade como um todo. Suas produções circulam por circuitos alternativos de exibição a partir dos quais são construídos estilos de vida, representações e vínculos sociais. Apesar de circularem por vários lugares, suas produções são frequentemente descritas como algo localizado a partir da expressão “cinema de periferia”. (MELO, 2024)

Aliado ao surgimento e expansão dessas novas tecnologias, no caso dos realizadores, também se destacam o acesso a novos circuitos de exibição, difusão de filmes, e discursos sobre eles, além da própria formação tanto universitária quanto na Escola Livre de Cinema. Seus filmes têm uma ligação profunda com os territórios em que filmam. Não só o território, como também as próprias casas dos moradores da região, incluindo a de familiares, vizinhos e amigos. Os realizadores dizem que a escolha vem de dois motivos: a facilidade de produção e o amor que possuem pelos lugares que filmam. Na matéria da Revista Piauí, o professor Rafael Ciccarini afirma: “Era tão improvável uma cena de cinema em Contagem que ela aconteceu”.

Uma perspectiva espacial

Foi durante as conversas entre Gabriel e Maurílio, enquanto voltavam de ônibus da universidade para suas casas, que surgiu a vontade de ver os seus bairros e os rostos que lhes eram familiares no cinema. O primeiro curta-metragem em que assinam como Filmes de Plástico, "Filme de Sábado" (2009), foi filmado em um único dia, na casa de Gabriel, e apresenta a saga de André (André Prata) que, em uma manhã quente de sábado, decide transformar seu quintal em uma praia. A cadeira de alumínio, o barulho do mar vindo diretamente de uma caixinha de som, uma baleia inflável, um vendedor de picolés e a areia de construção, recolhida da calçada de seu vizinho, dão vida ao mundo imaginado por ele. Gesto simbólico, como a diretora de arte Mariana Souto (2024, p.157) caracteriza, “a partir da matéria-prima da areia de construção, cria-se imagem, cria-se sonho, cria-se cinema”. Essa ideia de construção/ criação atravessa, também, a história desses realizadores e seus bairros, como Gabriel ressalta

[...] eu acho que tem um histórico da minha família, do Maurílio e do Andrezera que é construir o bairro. Chegar no bairro e não ter muita coisa. Sabe aquele meme do ‘aqui tudo era mato’? Não sei como é no caso da família

do André, mas na minha e na do Maurílio é literalmente isso: chegaram na região que só tinha lote vago, que era uma roça, só tinha bicho. Eu associo isso à história da Filmes de Plástico: nosso primeiro filme tem uma relação muito forte de vizinho e casa, né? Tem uma coisa forte ali de paisagem, dos cenários que aquilo ali colocava, do estilo de quintal que essas casas têm. Isso pode ser associado e pode parecer com outros lugares do Brasil, mas tem uma coisa que é muito específica de lá (MARTINS, G. 2024).

Mesmo que as paisagens no curta possam acionar imaginários de outras localidades, existe algo de muito particular que atravessa as imagens de seus filmes e que está ligado, precisamente, às próprias vivências desses realizadores nesses espaços nos quais cresceram e ainda vivem, como aponta Gabriel. As imagens da cidade, suas paisagens, construções, elementos que a compõem, retornam em diferentes obras da produtora, evidenciando a relação inseparável com seu cinema. Vida e filme se entrelaçam, de forma a colocarem em jogo também a própria potencialidade do cinema em criar outras imagens e reimaginar esses espaços, reinventando Contagem.

Reinventar Contagem se dá também como forma de olhar esse território e devolver, a partir dele, outros olhares e perspectivas. A centralidade da dimensão espacial em suas obras é citada diversas vezes pelos integrantes da produtora. Em 2020, em um debate realizado na Mostra Minas, Texas, Thiago Macêdo Correia declara que a "geografia determina muito de como esses filmes se estabelecem", citando as diferentes Contagens presentes nas obras a partir dos bairros em que elas foram filmadas. Para além da escolha desses espaços, por contarem com a participação de familiares e moradores do bairro no elenco e na equipe técnica, relações sociais e territoriais se formam, extrapolando os limites das imagens que assistimos.

Tomando o longa-metragem *No Coração do Mundo* (Gabriel Martins e Maurílio Martins, 2019) como fio condutor da análise, o objetivo desta pesquisa propõe uma reflexão acerca dos atravessamentos das questões espaciais/ territoriais no trabalho desenvolvido pela Filmes de Plástico. Um dos pontos que parecem centrais, se dá a partir de como a dimensão espacial atravessa o filme. Não só no que tange o espaço filmado, uma vez que a maior parte de seus filmes são realizados nos bairros onde os diretores cresceram e ainda vivem, como também como eles são imaginados e construídos pelo longa. Interessa também pensar aquilo que extrapola o filme, a partir da reflexão em torno de como suas produções articulam esses territórios e produzem formas de se relacionar a partir dele. De forma ampla, partimos da

escolha de aproximação com o filme por diferentes abordagens no que tange à sua espacialidade.

Considerações Metodológicas

Assim como proposto por Tatiana Bacal e Emílio Domingos (2020) na etnografia sobre o vídeo "Passinho Foda", postado em 2008, a metodologia utilizada se baseia nos conceitos de arte como agência de Gell (1998) e arte como mediação de Hennion (2011), acionando-se etnograficamente o longa-metragem "No Coração do Mundo", lançando em 2019, e entrevistas concedidas pelos realizadores para diferentes meios como jornais, podcasts, revistas, somando-se também a elas, falas em debates com a participação dos integrantes da produtora, todas concedidas entre 2019 e 2023. A escolha pelo acionamento do objeto e suas mediações, no caso, aquilo que é enunciado pelos diretores, fundamenta-se na ideia trazida por Bacal (2010, p.2) a partir da proposta de Gell de que "uma antropologia da arte deve levar em conta a rede de relações em que estão imbricados os objetos".

Partindo das implicações da utilização de obras audiovisuais como objeto de estudos nas ciências sociais, é possível pensar a proposta de "teoria da pessoa" e a noção de "pessoa distribuída" de Gell (1998), que tem como fundamento a ideia de que manifestações artísticas seriam equivalentes a pessoas. Nesse sentido, as obras de arte, como objetos, "não seriam meros recipientes inanimados, importantes por terem sido fabricados por seres humanos, mas eles próprios agentes intencionais, não meramente passivos, pois, da mesma maneira que pessoas se relacionam com outras pessoas, eles igualmente se relacionam com objetos que por isso devem ser tratados como pessoas" (BACAL, 2010, p.3). Uma vez atribuída a agência aos objetos, é possível que estes ocupem posições na rede social humana similares aquelas ocupadas por seres humanos. Nesse sentido, objetos artísticos podem ser considerados agentes de relações sociais. Assim como proposto por Bacal (2010, p.4) em sua tese, ao tomarmos a obras audiovisuais a partir de sua expressividade, parte-se do pressuposto de que "esses objetos são seres privilegiados e dotados de autonomia etnográfica, importantes, portanto, para a constituição relacional na sociedade em que eles se inserem". O longa é trazido, aqui, a partir dessa perspectiva, no centro das relações que o constituem.

Também interessa a noção de mediação proposta por Hennion (2011) em "Pragmática do Gosto". No artigo, o autor traz a importância de se levar o "amador" e o gosto "a sério", a

partir de uma teoria de "mediações". Hennion destaca como estudos sobre o rock e a cultura popular abriram possibilidades para uma compreensão mais ampla dentro dos estudos musicais, colocando no centro das análises não só a música em si como também aspectos como as mídias, o cenário em que surgiam, técnicas de gravação, seus consumidores e a própria indústria fonográfica. Assim como o método proposto pelo autor ao se pesquisar um objeto como a música, entende-se aqui que, ao tomar o cinema como objeto, pode-se também considerar suas mediações. Nesse sentido, "as mediações na arte têm status pragmático, são a própria arte que revelam" (HENNION, 2003, p.88 apud BACAL; DOMINGOS, 2020, p.152). Com base no proposto, portanto, a pesquisa também considera as mediações do longa, que dentre tantas possíveis, são os próprios meios de distribuição da obra, a câmera, sua equipe, o elenco que deu vida a seus personagens, os espaços em que ela foi filmada, o contexto em que surge, o extracampo, expandindo, assim, seus enquadramentos.

Para Boix e Séman (2017, p.3), um dos aspectos fundamentais que reside na noção de mediação se dá a partir da superação do dualismo entre "o sujeito e o objeto, entre a obra e a sociedade, entre o humano e o não humano", oposições, que segundo os autores, sintetizam o dualismo entre o esteticismo, no qual tudo se refere às obras, e o sociologismo, em que tudo enfatiza a sociedade, que, segundo Hennion, configuram em duas aproximações analíticas polares e igualmente reducionistas do fenômeno musical. Partindo dessa concepção, também interessa pensar a superação desse dualismo para a análise, especialmente no que se refere a proposta de Hennion sobre a relação entre a música e a sociedade, aqui pensada a partir do cinema, em que "obra e sociedade, sujeito e objeto, se co-produzem" (BOIX; SÉMAN, 2017, p.3, tradução nossa).

Interessa, também, trazer considerações epistemológicas e metodológicas suscitadas a partir da reflexão em torno da relação entre antropologia e cinema. Como a antropóloga Rose Satiko Hikiji (1998) destaca, cinema e antropologia tiveram um surgimento quase simultâneo, cruzando-se e influenciando-se em diversos momentos. Ainda assim, existia uma dificuldade na sintetização de uma metodologia específica para a análise fílmica dentro da disciplina. A autora aponta a utilização de duas abordagens para a compreensão da obra cinematográfica: a antropologia visual/filme etnográfico e práticas onde o próprio filme se torna um objeto de pesquisa. Na primeira, antropólogo e a pesquisa estariam intrinsecamente ligados ao fazer fílmico, já na segunda a pesquisa se daria a partir de sua posição como espectador, o cinema não é visto apenas como meio, mas também como o próprio "campo".

Sobre a análise filmica, a pesquisa dialoga com o proposto por Gómez e Triana (2016, p.113) ao refletirem sobre o filme como objeto de estudo na antropologia, considerando que, como argumentam, "ele é objeto de estudo porque a construção filmica de uma ideia impõe a questão das relações entre sujeito e objetos - nesse caso, os filmes têm a capacidade de moldar relações e percepções do mundo". As autoras colocam em foco a capacidade criadora e inventiva da imagem e a possibilidade do cinema em subverter imagens tidas como óbvias ou necessárias. Nesse sentido, a pesquisa compartilha da perspectiva de que o filme analisado abre para possibilidade de criar e moldar imaginários sobre espaços e sujeitos apresentados em suas imagens.

Pensar a categoria de ficção dentro da análise também ganha destaque, uma vez que a pesquisa toma como objeto/ campo de estudo um filme ficcional. Sobre esse aspecto, Hikiji (1998) argumenta que filmes ficcionais podem ser considerados formas de recorte, apreensão e organização do mundo, destacando como as imagens "contam histórias, tempos, lugares, sentimentos e perspectivas. Os filmes registram mitos e também mitificam representações. Sintetizam uma série de visões de mundo. Filmes, como mitos, são narrativas social e culturalmente construídas" (HIKIJ, 1998, p.106).

Por fim, também interessa a perspectiva sobre o fazer musical, de John Blacking (2007). Blacking parte da ideia de que a práxis artística pode influenciar e iniciar a ação social. Nesse sentido, no lugar de pensarmos a criação e a interação musical, aqui o cinema, como uma parte auxiliar da vida social, podemos reconfigurar essa ideia, percebendo certos aspectos da vida social como produtos do pensamento musical. Como o autor ressalta, "a música não é apenas reflexiva, mas também gerativa, tanto como sistema cultural quanto como capacidade humana" (BLACKING, 2007, p.201). Transmutando essa ideia para o cinema, podemos pensar como os filmes podem ser entendidos a partir dos mundos que imaginam e inventam e não apenas como um reflexo ou produto de uma sociedade.

De dentro do filme, no coração das coisas

A escolha pela análise do longa-metragem *No Coração do Mundo* foi feita uma vez que o filme parece unir elementos fundamentais da cinematografia da produtora. A narrativa do filme, que nasce a partir dos curtas *Contagem* (Gabriel Martins e Maurílio Martins, 2010) e *Dona Sônia Pediu Uma Arma para Seu Vizinho Alcides* (Gabriel Martins, 2011), gira em torno

de um assalto proposto por Selma (Grace Passô) a Marcos (Leo Pyrata). Para que ele aconteça, Marcos, que vive de bicos e pequenos delitos, precisa convencer Ana (Kelly Crifer), sua namorada, que divide sua rotina entre o emprego como cobradora de ônibus e os cuidados com o pai, a participar do ato. Mesmo que o núcleo da narrativa esteja conectado a esses personagens e ao assalto, o filme se expande, sendo composto por outras histórias e personagens que também ganham protagonismo na trama, dentre eles Rose (Bárbara Colen), Brenda (MC Carol) e Dona Sônia (Rute Jeremias).

No Coração do Mundo surge, em 2012, a partir da vontade de expandir os universos que haviam sido delineados nos curtas dos diretores. A ideia era a de trazer os mesmos personagens e contar histórias que se desenrolariam em um momento anterior ao da narrada pelo curta-metragem "Contagem". Contemplado no início de 2013 pelo edital Filme em Minas, o longa foi rodado entre 2016 e 2017 e teve sua estreia na Tiger Competition, principal competitiva do Festival Internacional de Cinema de Rotterdam, em 2019. Flertando com gêneros como o faroeste e o filme de assalto, a obra se utiliza de uma estrutura clássica, criando fissuras e confrontando imaginários impulsionados por essas obras. Um filme que se fundamenta, principalmente, nas subjetividades de seus personagens e na particularidade de suas trajetórias.

A presente pesquisa é estruturada em três eixos principais de análise. No primeiro capítulo partimos da cidade e suas paisagens, interrogando como esse espaço filmado é construído e imaginado pelo filme. Para isso, são mobilizadas as noções de espaço, lugar e território a partir de Zan (2021; 2022) e Maury (2022). Em um primeiro momento, privilegia-se a investigação de como a cidade e os espaços que a compõem são imaginados pelo longa. Em um segundo momento, discute-se como a noção de território pode ser pensada na obra, tanto em seu universo diegético, quanto no próprio processo de produção.

Dentro dessa perspectiva, interessa, especialmente, a identificação de Vitor Zan (2021), de que a noção de espaço talvez não seja a mais oportuna para circunscrever o que ocorre em diversas obras brasileiras produzidas a partir de 2009, estando as da Filmes de Plástico também inseridas neste contexto, uma vez que a escolha pelo espaço no âmbito da estética nas obras sempre esteve intimamente ligada a um gesto de engajamento territorial. Engajamento que se dá também como gesto político, como Zan (2021, p.49) destaca, "atreladas a conflitos históricos de raça, classe ou gênero, a faceta política dos lugares passou a ser auscultada e figurada com

maior centralidade pelos cineastas, por meio de formas fílmicas variadas, ficcionais, documentais e experimentais".

No segundo capítulo, passamos pelo território, adentrando suas paisagens até chegar na casa. A abordagem parte da compreensão de que a casa se apresenta como um dos espaços fundamentais na narrativa, tornando-se elemento essencial para nos aproximarmos do universo elaborado pelo longa. Também abordamos a ideia de construção e como ela pode ser articulada ao pensarmos o filme, criando redes de associações e colaborações entre todos os envolvidos em sua produção. Uma outra chave de análise se dá a partir do cotidiano. São discutidos aqui seus desdobramentos na narrativa, identificando o que existe de singular nesses espaços, pensando modos de existir e de vida que emergem dos gestos e detalhes. Ainda nesse capítulo buscamos entender como novas articulações e alianças são formadas com essas produções e de que forma esses territórios e seus moradores são impactados por elas. Além disso, interessa aqui pensar as implicações em filmar suas próprias casas, as de familiares e vizinhos.

Por fim, no terceiro capítulo, mobilizamos as noções de movimento e fronteira, pensando de que forma elas se conectam com a dimensão espacial da obra, partindo da percepção de que a cinematografia da produtora é marcada por um imaginário de deslocamento, uma inquietação que atravessa seus personagens, um desejo por movimento. Também interessa aqui pensar a noção de fronteira, especificamente a partir da concepção Andrea França (2003), privilegiando a porosidade dessas imagens e de que modo ela pode ser pensada como uma forma de aproximação com o filme, especialmente no que tange sua possibilidade de chacoalhar pressupostos sobre elas.

A reconstituição narrativa-etnográfica do filme parte de "fragmentos". Chamo de "fragmentos" trechos do filme que evocam elementos que, quando em conjunto, podem potencializar as questões trazidas em cada eixo de análise. Além deles, ao longo da análise, também são trazidos trechos de outros filmes da produtora que suscitam novas perspectivas ao nos aproximarmos do longa. Compartilho também a escolha de Bacal (2010) ao conferir às imagens um estatuto. As penso em conjunto com a narrativa-etnográfica uma vez que trazem informações que não conseguiriam ser transpostas em texto, que "devem mesmo ser experimentadas como tais, porque é nessa experiência que ganham significado e poder (SCHNEIDER E WRIGHT, 2007: 13-14 apud BACAL, 2010, p.6). Aproximo imagens de diferentes momentos do filme e trago os planos de forma a serem experimentados a partir daquilo que emerge dessas imagens.

Quaisquer que sejam os caminhos tomados ao longo da pesquisa, eu os pensei “de dentro do filme, no coração das coisas” (LOPES, 2012, p.16), das casas, das praças, das lajes, das coberturas, das ruas, territórios e de suas fronteiras. De uma praia improvisada na casa de Gabriel até Marte. Dos DVDs de tantos filmes na Videomania até Cannes. De conversas no bar após as aulas sobre filmes, que passavam pelo neorrealismo italiano e o cinema autoral americano, até palestras e debates para centenas de pessoas. Em 2024, a produtora completou 15 anos de existência, com *Marte Um* (2022) levou mais de 80 mil pessoas para o cinema. As imagens de *Contagem* tomaram as telas com a história de dois meninos. Deivinho que sonhava em se tornar astrofísico e participar da primeira missão de colonização de Marte. Gabriel, que com sete anos tinha um sonho: fazer cinema e ver seus filmes um dia nas telas.

1. Capítulo 1 - Sobre Questões Espaciais

O atravessamento da noção de espaço parece fundamental quando se analisa a filmografia da Filmes de Plástico. A pesquisadora e crítica de cinema Claire Allouche (2024, p.96) declara que uma das maiores realizações da produtora foi a de “construir uma cinegeografia, diferente de qualquer outra”. Paisagens e vistas da cidade, travellings que nos revelam espaços e os habitantes dos bairros Jardim Laguna, Milanez e Amazonas, imagens que transitam entre casas, praças e lajes, pontuam a centralidade das questões ligadas à dimensão espacial nos filmes. Característica que, como aponta Vitor Zan (2021, p.41), é compartilhada por diversos cineastas e produções contemporâneas à produtora, destacando como “os espaços filmados deixam de ocupar o papel secundário que o cinema clássico lhe reservava”, ganhando outros desdobramentos e tornando-se cruciais nas obras.

A centralidade da dimensão espacial no cinema brasileiro vem sendo apontada por diversos teóricos, críticos, realizadores e pesquisadores, muitas vezes identificada como parte da chamada “virada espacial” ou “spatial turn”, movimento interdisciplinar que enfatiza a noção do espaço como categoria de análise. Com base nessa primeira observação, coloca-se a seguinte pergunta: o que denominamos a partir da noção de espaço? E como pensá-la no cinema? Para isso, mobiliza-se a conceituação de Vitor Zan (2022) a partir da distinção entre as noções de espaço, lugar e território. A noção de espaço engloba, segundo o autor, todo o espectro de espacialidades possíveis, sendo a mais ampla e maleável dentre as três, compreendendo “todas as escalas da matéria, tanto microscópicas quanto interestelares” (ZAN, 2022, p.4).

Já a noção de lugar deve ser pensada a partir da ideia de que esses espaços são construídos, familiares, identificáveis, elaborados socialmente. Lugares compõem o universo diegético dos filmes e podem ter seu sentido alterado e recriado cinematograficamente. Como o autor aponta, o lugar fílmico pode ser apenas um receptáculo da ação, característica que pode ser observada no cinema clássico hollywoodiano, ou ganhar centralidade, como nas obras de Yasujiro Ozu²⁰. Um aspecto que ganha destaque ao pensar a noção de lugar, para o autor, é sua ligação com o habitar, observando que muitos filmes que dão destaque aos lugares fílmicos estão atentos às habitações dos personagens e à seu cotidiano. Como discorre, a construção do lugar se dá por meio do uso, e habitá-lo seria uma das utilizações primordiais que o ser humano

²⁰ Yasujiro Ozu é um cineasta e roteirista japonês muito reconhecido por seus trabalhos, dentre eles *Era Uma Vez em Tóquio* (1953), *Pai e Filha* (1949), *Também Somos Felizes* (1951)

faz do espaço.

O habitar não se reduz apenas ao ato de morar, incluindo também a ideia de “estar habituado a ele, ambientado, ou nele exercer regularmente certa atividade. Nesse sentido, não habitamos somente em nossas casas, mas também numa rua, num bairro, numa cidade, num país” (ZAN, 2022, p.10). Os estudos desenvolvidos por Corinne Maury (2022) em torno da noção de lugar no cinema dialogam com a perspectiva de Zan, uma vez que a autora entende que essa categoria parece a mais fértil para se pensar espaços associados com a intimidade, à presença, o habitar, a proximidade e o estar-aqui. O lugar, segundo a autora, pode ser entendido como territórios habitados, matrizes existenciais onde se mobilizam modos de fazer e de viver, onde modos de produção são construídos e resistências improvisadas.

Para Zan, quando as relações de poder atravessam esses lugares, tornando-se perceptíveis, passamos para a categoria de território. O autor destaca como o termo está historicamente atrelado a um exercício de poder, evidenciando, portanto, sua dimensão política. Um dos aspectos fundamentais no que se refere à noção está na ideia de que a elaboração de territórios também se dá por meio das produções discursivas, como o autor discorre,

[...] entre os gestos que territorializam o espaço e lhe conferem uma dimensão política, como ocupá-lo, estabelecer fronteiras, encontra-se sua formulação simbólica. Isso ocorre desde a atribuição de um topônimo até a formulação de enredos históricos, podendo passar por produções artísticas e midiáticas variadas. Por isso, o cinema não deve ser considerado unicamente um sintoma ou um decalque do território, mas um de seus agentes (ZAN, 2002, p.13-14).

A dimensão territorial no cinema pode ser pensada a partir de seu universo diegético e também de tudo aquilo que o extrapola. No caso do universo diegético, o território pode ser entendido, segundo Zan (2021, p.50) “como aquilo que, na forma e no conteúdo dos sons e das imagens compõem a dimensão política dos espaços filmicos”. Já no que tange a dimensão daquilo que está fora da tela, o território “concerne às linhas de força implicadas nos lugares e no contexto em que as obras são produzidas e distribuídas”. Espaço, lugar e território são categorias que não se excluem, podendo ser mobilizadas para se pensar os atravessamentos das questões espaciais em diferentes obras cinematográficas.

Partindo desta perspectiva, interessa analisar, no presente capítulo, como essas categorias podem ser mobilizadas para a reflexão em torno da dimensão espacial em “No Coração do Mundo”. Para isso, analiso o primeiro conjunto de fragmentos do filme aqui

denominado “Contagem”, privilegiando a investigação de como essa cidade, e os lugares que a compõem, são imaginados pelo longa. Suas paisagens se fazem presente em toda a narrativa, tornando-a, mais do que um cenário das ações que se desenrolam, personagem. Um aspecto fundamental está exatamente na possibilidade do cinema como agente de construção desse lugar. Em um segundo momento, busca-se discutir como a noção de território pode ser pensada na obra, tanto em seu universo diegético, quanto no próprio processo de produção do longa, discutindo como o filme torna visível disputas sociais em diferentes ordens, dentro e fora da tela e o forte engajamento territorial que suas produções envolvem.

1.1. Primeiro fragmento - Contagem

Barulhos de fogos de artifício acompanham os créditos iniciais. Ao som da música “Love by Grace” de Lara Fabian, surge em fade-in um bairro visto do alto. Está anoitecendo. A luz refletida pela lua permite que consigamos ver a silhueta das casas. Parecem muitas, como evidenciam as luzes acesas das janelas. Do lado direito da tela os fogos de artifício explodem, dando o tom de celebração da noite. Um corte revela a origem da música, um carro de mensagens de amor. A locutora, interpretada por Karine Teles, ocupa o centro da imagem. O plano seguinte revela que a homenagem está acontecendo em uma praça pública. A queima dos fogos e o anúncio “Boa noite, Laguna!” arranca aplausos e gritos de algumas pessoas presentes, que se aglomeram ao redor do carro.



O aniversariante e homenageado da noite é Marcos (Leo Pyrata). Ana (Kelly Crifer), sua namorada, foi a responsável pela surpresa. Moradores que acompanham a declaração, gravam vídeos e tiram fotos, denunciadas pelos flashes que iluminam os personagens. “Um ano

novo e cheio de possibilidades se apresenta para você nesse instante”, declara a locutora. Pouco tempo depois, um som de tiro interrompe a celebração. Na sequência seguinte, acompanhamos Marcos andando pelas vielas. Os passos apressados se confundem com as sirenes. A tensão é marcada pelo contraste entre a luminosidade da cena anterior e o ambiente escuro, iluminado apenas com a luz emitida pelos postes das ruas. Logo descobrimos que o personagem estava indo ao encontro do autor do crime, Beto (Renato Novaes), que acabou assassinando a pessoa errada.

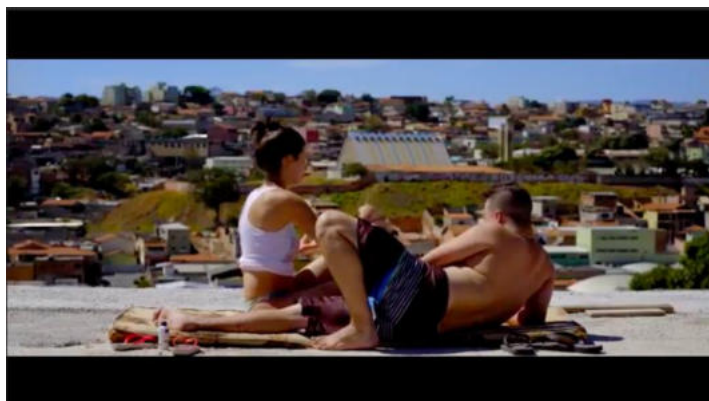
A trilha que acompanha as cenas seguintes remonta a de filmes de faroeste. Moradores observam o corpo do jovem assassinado enquanto policiais bloqueiam o local. Um plano fechado nos revela seu rosto. A mãe, Dona Sônia (Rute Jeremias), sofre a morte de seu filho. Ainda na mesma sequência, Marcos mantém o olhar fixo em algo à sua frente enquanto fuma um cigarro. Um corte desloca a câmera para uma nova posição, com Marcos de costas, ainda em quadro, e a cidade desfocada ao fundo. Com um movimento sutil a câmera vai lentamente abandonando a imagem de Marcos, a cidade ganha foco e suas luzes iluminam o quadro. "Sejam bem-vindos ao Texas, bitches", anuncia a música de MC PAPO.



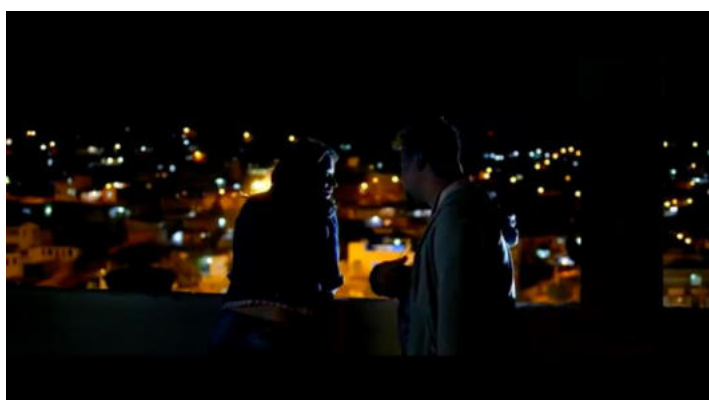
A imagem de motociclistas empinando suas motos abre a sequência de créditos iniciais ao som de “Texas”. A sequência é formada por uma série de imagens do dia a dia da cidade e retratos filmados de seus moradores. A cidade, observada por Marcos de longe, se abre para que possamos nos aproximar mais desses lugares, pessoas e histórias. Crianças jogando futebol na praça, jovens dançando passinho na laje, comerciantes, garis, o lava-jato Mil Grau, um beijo com o letreiro do ônibus 2130 - Laguna ao fundo, são algumas imagens que compõem esse mosaico que dá forma ao espaço cinematográfico do longa. A sequência termina com a imagem de uma criança com a roupa e máscara do personagem homem-aranha olhando fixamente para a câmera. Ao fundo, a bandeira do Brasil.

Na sequência seguinte descobrimos que Ana se divide entre o trabalho como trocadora de ônibus e os cuidados com o pai, já idoso. A narrativa se desenrola nos apresentando mais personagens: Miro (Robert Frank), irmão de Beto; Rose (Bárbara Colen), com quem Miro possui um relacionamento, e Selma (Grace Passô), com quem Marcos faz bicos, vendendo fotografias de alunos nas escolas. A trama vai se desenrolando nas ruas da cidade e nas casas dos personagens. Percorrendo todos esses lugares, investigando sua composição e nos familiarizando com suas paisagens. E no encontro entre esse espaço urbano e o doméstico, temos a laje. É nela que momentos decisivos da narrativa acontecem.

Remontando a cena do curta-metragem *Contagem*, Marcos e Ana estão na laje. O horizonte tomado de casas. Enquanto passam um tempo ali, com *Eterno Amor* (1990), do Sampa Crew, ao fundo, os dois fazem provocações e se beijam. Em quadro podemos ver a relação intrincada entre esses três elementos: os personagens, suas casas e a cidade. Mais a frente na narrativa, Selma traz uma nova perspectiva para Marcos quando o convida para participar de um roubo em um condomínio de luxo, como a personagem diz, é algo que pode mudar a sua vida. Para que o plano siga, é necessário que Marcos convença Ana a fazer parte dele. A paisagem que Marcos olhava fixamente no início do filme reaparece. Também é noite. A câmera vai se movimentando lentamente para a direita. Marcos e Ana estão encostados em um carro, no alto da cidade. Ali, Marcos a convida para participar do plano.

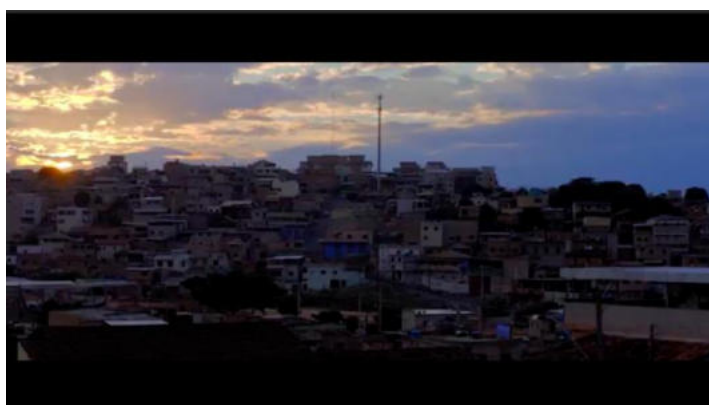


Outros eixos narrativos da trama são desenvolvidos e a vida de cada um dos personagens vai seguindo novos caminhos. Ana aparece de surpresa na casa de Marcos. Ela diz que quer conversar com ele. Enquanto sobem para a laje, a câmera os acompanha. Um grupo canta louvores em sua casa. Lá em cima, com a cidade ao fundo, Ana comenta: *Nossa, esse bairro é feio demais*. A fala contrasta com a beleza do quadro, com as luzes das casas à noite e os personagens iluminados em contraluz, marcando a relação contraditória com aquele espaço. Logo em seguida, comunica a Marcos que aceita participar do plano. Ana diz que desde que criança sempre teve a sensação de que o mundo era muito maior do que aquilo ali, indicando com um gesto a paisagem que os rodeia. Extasiado com a notícia, Marcos promete que vai levá-la ao “coração do mundo”.



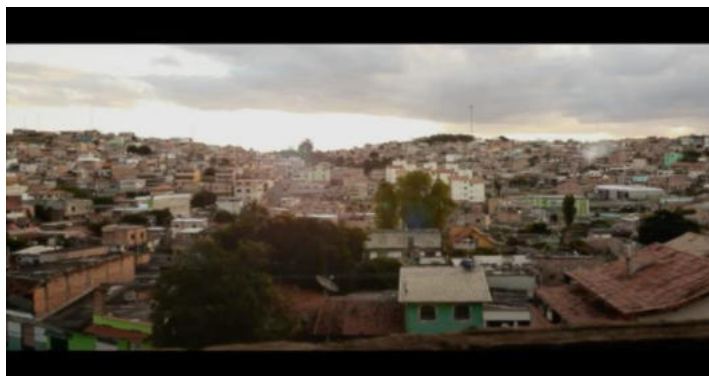
Já quase ao final do longa, Selma, Ana e Marcos estão no carro, indo em direção ao condomínio onde o roubo será realizado. O carro ganha velocidade e vemos pelo vidro da janela as ruas e a cidade passando rapidamente. A princípio o roubo foi concluído com sucesso, mas no caminho de volta, são surpreendidos por uma emboscada organizada por Gildásio (Russo

Apr), segurança com quem negociaram informações para entrar no condomínio. Ana e Marcos fogem. Selma, mesmo ferida, consegue dar um tiro em um dos homens que os surpreenderam. Ao entrar no carro, ela grita e dirige rumo ao desconhecido. O casal anda de volta para Laguna pela rodovia. A mesma paisagem que abre o filme reaparece. Agora, amanhece. Mais um dia se inicia em Contagem.

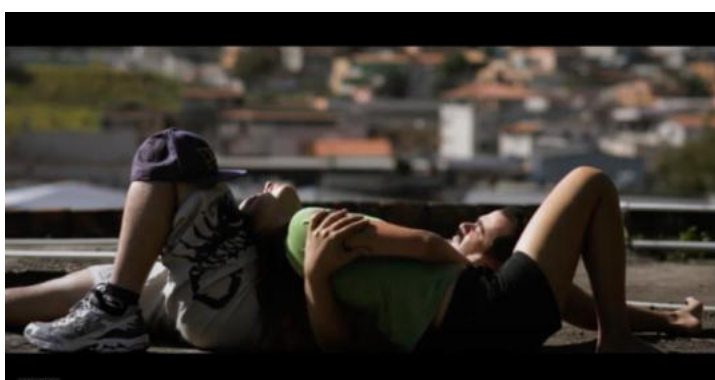


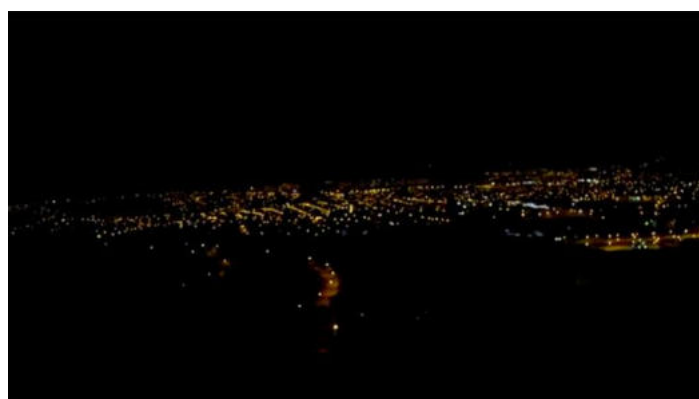
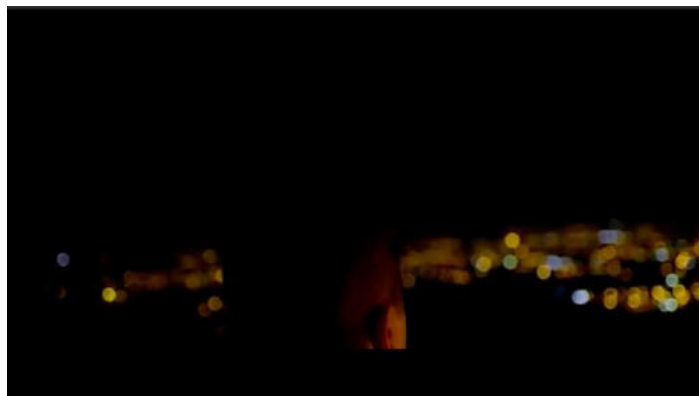
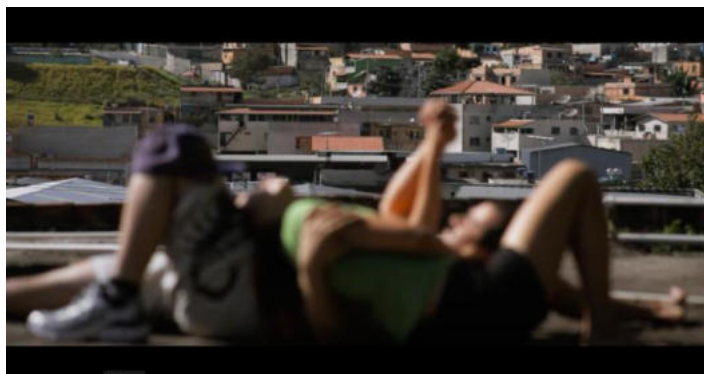
1.2. Lugares e Paisagens - A Contagem imaginada pelo cinema

Um bairro visto do alto. É dia. O horizonte está tomado de casas. O céu, coberto por nuvens que deixam escapar uma luz intensa. A maioria das construções é feita de tijolos aparentes, sem padronização alguma. A vista deslumbra. Poderia ser como qualquer outra, de um espaço urbano periférico, em algum canto do Brasil, mas não é. A imagem permanece na tela durante alguns segundos. Um som, quase como um ruído, ao fundo, denuncia que algo está para acontecer naquele lugar. Mais do que isso, devemos observá-lo com atenção. Um corte seco nos leva para uma tela escura com o letreiro “uma produção filmes de plástico”. A imagem, semelhante à que inicia “No Coração do Mundo”, abre o curta-metragem que carrega em seu nome o lugar na qual foi filmada, “Contagem”. Espaço geográfico que atravessa grande parte das obras da produtora e que se tornou quase que indissociável quando pensamos em sua filmografia.



Estas imagens iniciam a reflexão em torno de questões que me parecem fundamentais para a discussão de como este espaço é construído, apresentado, elaborado e imaginado pelo filme. A cidade permeia toda a trama, nos lembrando constantemente que este espaço não deve passar despercebido, apenas como um mero cenário da ação que se desenrolará. Sua presença se impõe em diversos momentos cruciais da narrativa. Existe uma cena específica de “Contagem” significativa desta presença e que se repete no longa. Deitados na laje, Marcos e Ana, apaixonados, conversam sobre seus sonhos e futuro. Juntos, querem ir para o “coração do mundo”. Já no final da cena um novo plano evidencia as casas no horizonte, apenas o casal está em foco. Marcos pega seu celular e muda a trilha para *Bomba explode na cabeça* (2007), de MC Dodô. Lentamente, o foco é transferido para o espaço que os rodeia. Esse movimento com o foco é repetido na cena em que Marcos olha a cidade nos primeiros momentos do longa. A câmera se coloca presente tornando o espaço seu foco.





A escolha pela constante presença dessa paisagem em quadro durante o longa, pode ser entendida, em um primeiro momento, por esta profunda conexão com a região na qual o universo cinematográfico da obra está inserido e a escolha por seu protagonismo. Essas paisagens são um ponto de partida para entender como o filme pensa esse espaço. Colocadas em foco, nos lembram que a cidade e seus moradores compartilham de algo que os une e que os separa, que os influencia mutuamente, traçando seus caminhos. Nos convidando a descobrir esse lugar que articula e conecta seus personagens, realizadores e espectadores. Compartilhando dessa perspectiva, os autores Harper e Rayner (2010) descrevem

As paisagens cinematográficas, valendo-se não apenas do literal, mas também do metonímico e do metafórico, podem articular tanto o consciente quanto o inconsciente. As paisagens cinematográficas podem, portanto, ser paisagens da mente, oferecendo representações deslocadas de desejos e valores, para que estes possam ser expressos pelos cineastas e compartilhados pelo público. Tal significação, e as substituições que operam, auxiliam na exploração desses espaços de uma forma não menos significativa do que aquela vista na exploração humana do espaço geográfico real. Paisagens cinematográficas são, portanto, ao mesmo tempo materiais e mediadas. Elas são lugares de descoberta. (Harper e Rayner, 2010, p.20, tradução nossa).

As paisagens cinematográficas são lugares de descoberta na medida em que nos convidam a explorar outras dimensões desse espaço e das pessoas que circulam e vivem nele. São espaços reais e imaginados, construídos por imagens, cores, zoom, montagem, formas e sons. Podem apresentar os espaços geográficos em que a narrativa se desenvolve, como também atribuir novas camadas a esses lugares, aos personagens e às dimensões sociais, políticas e culturais que atravessam os filmes.

Para Corinne Maury (2022), em diálogo com a categoria de lugar trabalhada em sua obra, a paisagem pode articular questões de identidade, subjetividade e temporalidade, sendo atravessada, também, por uma dimensão sensorial. As paisagens possuem diferentes aspectos, podendo servir a propósitos narrativos, atribuir contexto, funcionar como marcadores temporais e de movimento, criando, também, momentos de contemplação e influenciando a atmosfera do filme, dando tom e profundidade emocional às cenas. A dimensão sensorial estaria na sua capacidade de engajar outros sentidos, como o som e a percepção do tempo, influenciando e evocando experiências sensoriais, não só dentro do universo diegético como também envolvendo o próprio espectador.

Quando nos referimos a paisagens cinematográficas, é importante considerar que elas também podem ser construídas, isto é, “formadas a partir do isolamento consciente, intencional, pela ênfase nos detalhes topográficos, e/ou na aplicação de técnicas e tecnologias específicas (escolha da perspectiva, lentes, edição, filtros ópticos, imagens aprimoradas ou geradas digitalmente)” (HARPER; RAYNER, 2010, p.22, tradução nossa). Em diálogo com a possibilidade de construção da paisagem cinematográfica, podemos pensar a própria ideia de espaço cinematográfico. Como Antoine Gaudin (2015) aponta, “gravar um filme, dirigi-lo, sonorizá-lo, montá-lo, isto é, revelar, recortar, organizar e moldar um espaço”. Paisagens são, portanto, construídas pelo cinema e no cinema.

Partindo desta perspectiva, é possível nos aproximarmos analiticamente de “No Coração do Mundo” e questionar: que espaço é esse filmado? E como ele é construído e imaginado pelo filme? Um ponto importante é a identificação desses cineastas com um lugar específico, que é a cidade de Contagem. Não é por acaso que um dos primeiros curtas da produtora leva o nome da cidade em seu título. E também não foi uma coincidência a escolha dos planos da paisagem urbana que se repetem no longa e abrem a presente seção. Eles foram filmados do ponto de vista da casa onde Gabriel cresceu, em direção à de Maurílio,²¹. Um dos aspectos que parece importante para os cineastas, portanto, está nessa intrínseca ligação com a cidade e a possibilidade de levar esses espaços periféricos nos quais cresceram e viveram para as telas, como Gabriel discorre:

A primeira questão é que tem a ver com uma vivência mesmo, de ser o lugar, a paisagem que a gente via toda manhã, quando a gente acordava e acorda. É uma coisa de... isso ser muito natural pra gente. Esse lugar, o nosso quintal da nossa casa, os nossos vizinhos, as ruas, são coisas que a gente viu a nossa vida inteira. Então a gente conhece elas geograficamente e também esteticamente. Acho que teve uma coisa muito natural desde os primeiros filmes de estar próximo de casa. Então esse lugar já fazia parte de nosso imaginário, por assim dizer. E cada vez mais a gente entendeu a importância disso, como algo afirmativo mesmo, que era importante para as pessoas do bairro também para além da gente, as pessoas se verem na tela, verem o ônibus que elas pegam, verem a rua delas numa tela de cinema, que sempre foi tão distante da periferia, eu acho que é uma coisa muito importante (MARTINS, G. 2019).

O diretor indica em sua fala, um aspecto fundamental quando se refere a existência de um imaginário sobre Contagem. Esse imaginário existia apenas para os realizadores e os moradores daquele espaço. Até então, a periferia imaginada nos filmes não pareciam trazer elementos que os fizessem reconhecer essas localidades que lhes eram tão familiares, como "a forma de falar, gírias, o jeito de estar. A geografia do lugar é bastante mineira. É uma periferia que tem uma mistura grande de classes sociais e uma diferença bastante grande de casas e de como elas são construídas".²² Ao começarem a filmar aquele cotidiano, em seus detalhes, os

²¹ Essa informação é trazida por Claire Allouche no texto “Uma Parada em Contagem: 15 anos de topofilia compartilhada”, que faz parte do catálogo da Mostra em comemoração aos 15 anos da produtora.

²² Trecho de entrevista concedida por Gabriel Martins para o veículo "Cinemação", em 02 de agosto de 2019. Disponível em: <https://cinemacao.com/2019/08/02/entrevista-gabriel-martins-no-coracao-do-mundo/>

realizadores alimentam um gesto político de se fazer imaginar um espaço que até então era pouco imaginado pelo cinema²³.

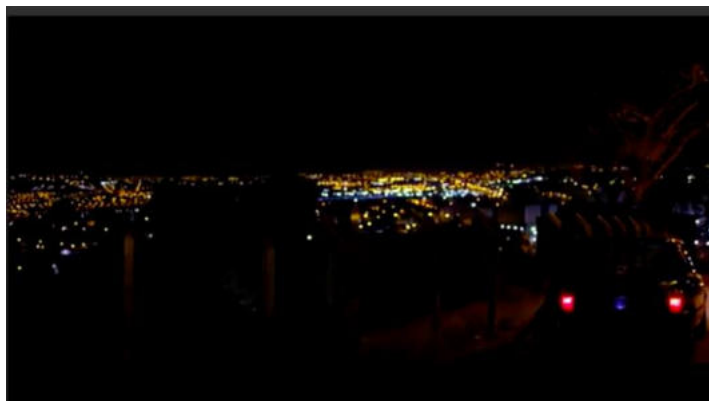
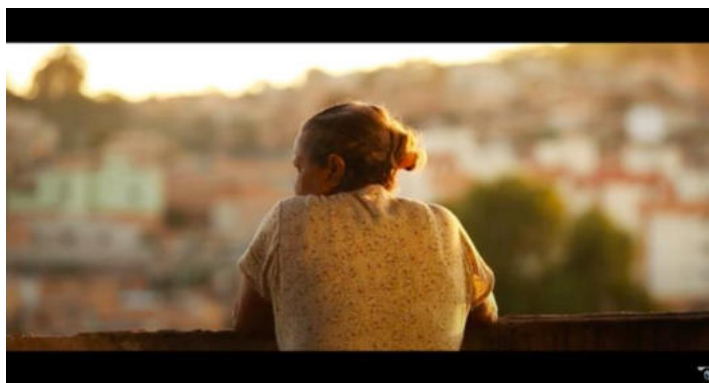
Um outro aspecto que surge a partir da fala de Gabriel é o da familiaridade. A partir da recorrência de imagens de certos lugares ao longo do filme, nos aproximando destes espaços, tornando-os familiares aos espectadores. A praça central Jardim Laguna, por exemplo, localizada no encontro entre as ruas Imbúia, Pequi e Acácias, local onde a homenagem à Marcos no início do longa se dá, volta no decorrer da narrativa. É como se de alguma forma, também começássemos a conhecer essa geografia e identificar esses espaços. É nela que as crianças jogam futebol, os moradores se reúnem para jogar baralho, mulheres, com seus filhos, conversam. Lugar de encontro e troca entre seus moradores. Reforça-se a ideia, portanto, da construção de um imaginário sobre Contagem por meio desse mecanismo de repetição dessas paisagens. Imaginário que se dá também a partir da estética daquele espaço, como Gabriel destaca:

Mesmo que você não filme em Contagem é meio certo estilo de casa, um certo estilo de rua, o pôr-do-sol do bairro, a avenida. Tem coisas que, para mim pelo menos, já estão na minha cabeça, como a Avenida Tiradentes. É uma avenida que você viu muito na sua vida, então automaticamente você vai pensar nela. Eu confesso que tenho um certo apego aos lugares que eu conheço e que acho muito bonitos geograficamente, tipo aquele morro do Dona Sônia, o morro do Deivinho e várias cenas de “No Coração do Mundo”. Tem uma geografia que eu acho muito bonita. É o que existe de Los Angeles, Nova Iorque e Paris para alguns realizadores que parecem ter um interesse em filmar esse lugar de várias formas e gêneros. Tem muita imagem boa aqui que isso aqui traz, mais do que eu tenho interesse em filmar Buritis (bairro nobre de Belo Horizonte). Pode ter uma pessoa que consiga fazer um bom filme ali no Buritis a partir daquela geografia, mas particularmente me interessa menos. (MARTINS, G. 2024 p. 38).

Partindo desta perspectiva do realizador, é possível refletir sobre como a própria geografia desse espaço acaba reforçando essa ideia de familiaridade. Por mais que o morro não seja o mesmo, trazer os personagens circulando por esse espaço, subindo e descendo as ladeiras, nos traz a sensação de que talvez não se conheçam, mas compartilham de um mesmo universo, de uma mesma vizinhança. Percorrem os mesmos lugares, olham as mesmas paisagens. Olham a cidade e a cidade os olha. Momentos-chaves na narrativa, são marcados

²³Cabe sempre destacar o trabalho de cineastas como Affonso Uchôa com seus filmes como “A Vizinhança do Tigre” (2014).

pela contemplação da vista da cidade. Em “No Coração do Mundo”, quando Marcos pede a Ana para participar do assalto, os dois olham a cidade. Quando Dona Sônia está prestes a agir em vingança ao assassinato do filho, em “Dona Sônia Pediu uma Arma para seu vizinho Alcides”, a cidade está a sua frente. Momentos em que os personagens tomam decisões que vão mudar o percurso da narrativa.



Nos filmes de faroeste, gênero com o qual “No Coração do Mundo” flerta, as paisagens são elementos essenciais, tanto no que tange à estética quanto à narrativa. Bazin (2018, p.212) destaca como a dimensão épica é reforçada nesses filmes a partir da predileção “pelos vastos horizontes, os grandes planos de conjunto, que sempre lembram o confronto do Homem e da Natureza”. As montanhas, desertos e planícies colocam em jogo os conflitos internos que os personagens enfrentam. Muitas vezes existe uma certa dualidade na forma que essa paisagem é apresentada, podendo ser tanto um espaço que impõe desafios quanto um lugar de pertencimento.

A presença constante das paisagens nos filmes, especialmente em momentos em que os personagens passam por dilemas e precisam fazer escolhas, pode ser entendida a partir desse

atravessamento do gênero com a obra. Como Gabriel (2019) comenta, “existe um flerte com muitos gêneros diferentes, o faroeste sendo certamente um deles, ou pelo menos uma releitura do que esse gênero significa enquanto uma possibilidade de épico, de questões mais existenciais a partir do espaço, da solidão, da melancolia”²⁴. A cena em que Marcos olha a vista da cidade do alto logo no início do filme, é bem significativa. É seu aniversário. A celebração e os desejos para o futuro são interrompidos pelo som de tiro de um assassinato que de alguma forma ele estava envolvido. A trilha instrumental, que remonta às de faroeste, coloca o tom dessa dualidade em que o personagem vive.

Um outro ponto que é colocado em discussão em entrevistas concedidas pelos integrantes da produtora é a importância em considerar esses diferentes bairros que compõem Contagem e suas particularidades. Eles destacam a dificuldade em defini-la como algo único, o que, acreditam, atravessa os filmes de cada realizador, diferenciando-os. Durante a Mostra Minas, Texas, realizada em 2020, Thiago Macêdo aborda as particularidades dos bairros de Contagem e como eles influenciam as obras de cada realizador: “a Contagem dos filmes do André que são os bairros onde o André cresceu e tal é tem características muito, distintas da Contagem do Laguna, que é o bairro do Maurílio, e do Milanês, que é o bairro do Gabriel, que são bairros mais próximos mas também distintos entre si.” Mas é inegável que exista, por meio de seus filmes, uma ideia de Contagem que extrapola aquilo que se coloca geograficamente. Uma ideia construída no cinema. Essa ideia de construção de uma Contagem pelo cinema é trazida por Maurílio Martins em diferentes momentos, colocando exatamente em discussão a potencialidade de agência do cinema e de formação de imaginários em torno desses espaços, como é abordado pelo realizador,

A gente filma a rua da própria casa, os espaços onde crescemos, os ônibus em que circulamos. Conseguimos levar esses espaços para dentro dessa fabulação que o Gabriel cita. A gente confabula o [nosso] próprio espaço a partir de referências cinematográficas, mas esses espaços, antes de mais nada, nos são familiares. A gente reinventa Contagem. Ela está lá, mas o filme não é um documentário. Ele pode servir enquanto documentário no futuro por ser um registro desse momento, sobre pessoas da periferia fazendo um filme na periferia, mas a estilização está a serviço da linguagem cinematográfica que a gente imprime nesses locais. (MARTINS, M. 2019).²⁵

²⁴ Trecho retirado de fala de Gabriel Martins, retirado de entrevista concedida ao portal Cinema em Cena, em 2019, disponível em <https://cinemaemcena.com.br/coluna/ler/2456/no-coracao-do-mundo-periferia-universal>

²⁵ Trecho de entrevista concedida em 2019 para o portal “Francamente, querida”, disponível em <http://francamentequerida.com.br/no-coracao-do-mundo-critica-entrevista/>

Existe ali a consciência dessa capacidade de, como define, reinvenção de Contagem pelo cinema. É importante pontuar que isso se dá em uma esfera não só narrativa, mas essencialmente estética, uma vez que, esse espaço é “confabulado” a partir, também, de suas referências cinematográficas, isto é, pelo cinema. Essa possibilidade de imaginação deste espaço reflete a própria potencialidade de invenção e construção da imagem, como destacam as autoras Triana e Gómez (2016, p.112), sua capacidade de voltar ao mundo e o refleti-lo de forma distinta, multiplicando-o ou imaginando-o. Uma forma de olhar esse espaço e devolver, a partir dele, outros olhares e perspectivas. Em entrevista concedida em 2020, Maurílio discute novamente esta ideia,

Eu acho que tem uma coisa também [...] que é a Contagem fabular porque essa eu acho inclusive que é mais importante do que essa transposição meramente arquitetônica das coisas, né? Meramente geográfica. É que quando a gente começa a estabelecer um recorte fabular, né de fabulação desse espaço. Então quando há uma transformação desses espaços, a gente pega tudo isso que o Thi fala, né das diferenciações e transformar isso como um lugar cinematográfico, porque também o Nacional que o Affonso²⁶ mostra não é nem o Nacional, né? Aquilo lá são bairros que fazem parte da região do Nacional, porque o Nacional mesmo é um bairro super grande, uma avenida com comércio super movimentado. Aqueles bairros que o Affonso mostra são outros bairros [...] Amendoeirás, Nossa Senhora da Conceição, enfim, já é o interior do Nacional, por assim dizer. Aquilo é uma escolha do Affonso assim como é uma escolha nossa também né? (MARTINS, M. 2020)²⁷

Como abordado anteriormente, identifica-se uma compreensão de Maurílio no que tange à diferença entre a dimensão geográfica da cidade e esse “lugar cinematográfico” construído por meio das escolhas dos realizadores. É interessante pensar também na possibilidade do cinema em construir lugares com imagens que nem mesmo foram filmadas no espaço geográfico o qual se referem²⁸. O próprio diretor faz um paralelo²⁹ com o gênero do filme de faroeste ou western, com o qual o próprio “No Coração do Mundo” flerta, comparando com o que o diretor italiano Sergio Leone³⁰ faz em seus filmes ao escolher filmar na Espanha,

²⁶ Referência ao cineasta Affonso Uchôa.

²⁷ Trecho de fala de Maurílio durante debate da Mostra Minas, Texas, realizado em 2020.

²⁸ Um exemplo recente é a série “Cidade de Deus: A Luta não Para” (2024), que apesar de ser ambientada na Cidade de Deus, no Rio de Janeiro, foi gravada em São Paulo por uma série de questões logísticas.

²⁹ Maurílio faz esse paralelo em entrevista concedida em 2019 para o portal Cinema em Cena, disponível em <https://cinemaemcena.com.br/coluna/ler/2456/no-coracao-do-mundo-periferia-universal>

³⁰ Cineasta italiano, foi diretor de filmes de renovam o gênero do western com Era Uma Vez no Oeste (1969) e Três Homens em Conflito (1966)

uma vez que não importa o local filmado se o imaginário do western está ali, como diz, “é o western de seu imaginário”. Em entrevista concedida em 2024, Maurílio reafirma esta ideia

Então, eu acho que a gente ressignifica essa Contagem. Eu acho que ela é mais cinematográfica do que real. A gente transforma essa Contagem. Ela pode ser qualquer lugar. A gente transforma esse lugar em Contagem ou a gente pode transformar Contagem em qualquer lugar. Tá tudo em função do nosso cinema. (MARTINS, M. 2024 p.37)³¹.

Partindo dessa concepção, cabe destacar também que Contagem - a real e a cinematográfica - se trata de um espaço urbano periférico. Nesse sentido, podemos refletir sobre a dimensão política que o atravessa quando nos referimos a um espaço que pode ser construído e imaginado no cinema. Para isso, destaca-se a ideia de uma “arquitetura da laje” de Mariana Souto (2024). Como a autora aponta, a laje é um espaço típico da periferia. Dela podemos observar a cidade e vemos em quadro essa intrínseca relação entre personagem, o espaço que está em seu entorno e a casa. Em “No Coração do Mundo”, momentos importantes são filmados na laje. É nela que Ana conta que decidiu participar do assalto. É também nela que em “Nada”, Bia (Clara Lima) conversa com Sweet (Bárbara Sweet) sobre seus desejos e planos para o futuro.

A laje é um lugar que se coloca em jogo exatamente essa dimensão cotidiana que esses personagens vivem e seus sonhos. Assim como Ana tem a sensação que o mundo é muito maior “do que aquilo ali” e Marcos a promete levar para o “coração do mundo”, Sweet fala para Bia: “o mundo é louco, véio, meio torto. A gente vai continuar lutando, mas ele não vai mudar tão cedo, sacou? O corre é esse, a gente tentar se virar malandramente nesse rolê para a gente conseguir se manter. O aluguel não espera, véio”. A cidade, formada por contradições, é lugar onde emergem sonhos, desejos e se vive, dia a dia, a vida.

1.3. Segundo Fragmento - Entre becos, vielas e condomínios fechados

Miro e Rose são interrompidos pela chegada de Beto à casa. Beto recorre ao irmão para sair da cidade após o assassinato de Joca (Gabriel Martins). Na dinâmica dos dois é possível identificar que mesmo que Miro não compactue com as ações do irmão, existe ali um cuidado

³¹ Trecho de entrevista que compõem o catálogo da Mostra em

e uma preocupação que não o permite abandoná-lo. Como confidencia para Rose, tem medo que o irmão esteja mentindo novamente e use o dinheiro para comprar drogas. Os dois levam Beto até o ônibus. Ao se despedir, Beto pede ao irmão “*não conta para a mãe não, viu?*”. Rose arranca com o carro e Beto os observa de longe.



Pela tela de um celular, vemos imagens de uma criança. A ligação de Marcos surge, interrompendo o fluxo das fotos. “*Colê*”, atende Selma. O tom da voz não demonstra muita paciência. “*Porra Marquinho, de novo cara*”. Pela fala, ambos já se conhecem. Os dois estão vendendo pacotes de fotos para escolas. Na sequência seguinte, Dona Sônia compra uma camiseta com estampa customizada. Escolhe a cor azul claro para o fundo, a inclusão da frase “saudades eternas” e a foto de seu filho. A imagem escolhida por Dona Sônia revela um grupo de quatro meninos. Ao ser questionada se ela iria colocar a foto dos quatro, Dona Sônia responde que é somente a do filho apontando para Joca.

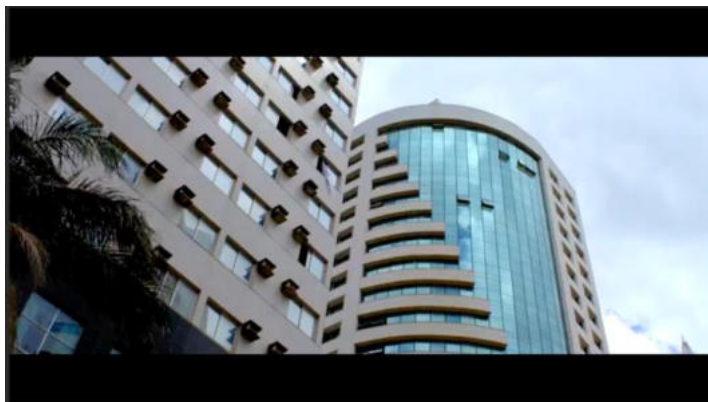


Em seguida, acompanhamos dois momentos cotidianos de Ana e Marcos, adentrando um pouco mais em seus núcleos familiares. Na parte externa da casa, Ana tenta consertar uma luminária enquanto seu pai passa cuidadosamente um passarinho para a gaiola. Logo depois, o vemos deitado na cama enquanto a personagem troca sua fralda, marcando a dependência que atravessa a relação. Em uma área comum de algumas casas, uma menina veste uma máscara de cachorro enquanto brinca com uma tartaruga. Escutamos o carro de algodão doce passando pela rua e anunciando “*Tem algodão doce, criançada!*”. Uma voz em off chama pela menina, enquanto a câmera a acompanha até entrar em um portão, revelando que Marcos observava a cena, enquanto comia e bebia café, sentado na escada dos fundos de casa. Sua mãe, Dona Fia, enche garrafas pet com produtos de limpeza caseiros.

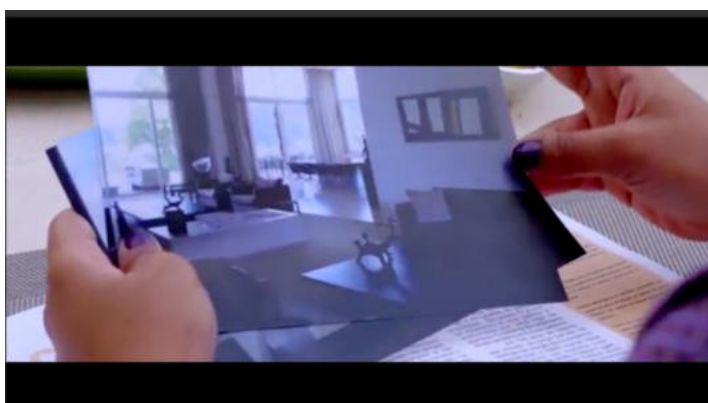
Os dois começam a discutir quando Marcos diz à mãe que só vai pegar as essências que ela havia solicitado no dia seguinte. Durante a discussão, fica claro que Dona Fia está insatisfeita com a vida que o filho leva, ao dizer que ele não faz nada e nunca ajuda em casa. Quando o filho pede para que ela “*leve mais fé*” nele, a mãe diz: “*Marcos, o que eu mais fiz nessa vida foi botar fé e esperar, tá? Você que tem que me provar o contrário*”. Marcos pede para que ela fale mais baixo, o que a deixa mais irritada. Até que ela completa: “*Você tá cada vez mais parecido com o seu pai*”. Enquanto sai da sala, Marcos responde “*então eu vou acabar saindo de casa, que nem ele*”. Dona Fia joga os chinelos em sua direção.

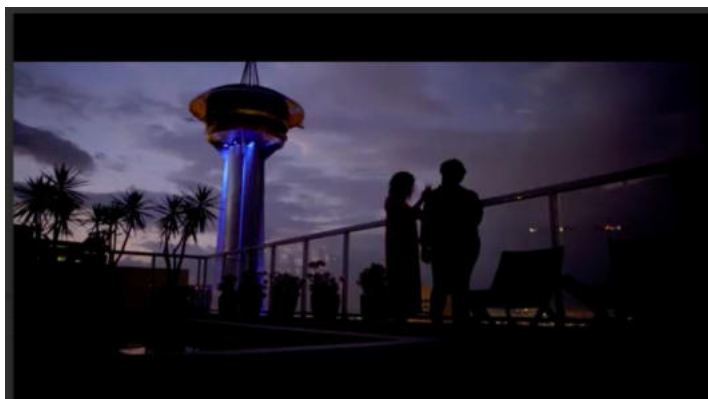
Mais a frente na narrativa, após terem recebido o dinheiro pelas fotos, Marcos convida Selma para tomar uma cerveja, mas ela recusa dizendo que tem um compromisso. A sequência seguinte é a primeira vez que temos uma diferença grande no que tange à estética do espaço filmado. Vemos a imagem de um prédio espelhado, a perspectiva em que ele aparece em quadro, em contra-plongée, acentua seu tamanho e verticalidade. Selma conversa com uma

amiga, Bárbara (Bárbara Amaral). A cidade está ao fundo, mas desta vez, claramente se trata de uma vista de uma cobertura de um imóvel de luxo. Ali, Bárbara passa as informações para o assalto, mostrando a imagem do relógio que deve ser roubado. Perplexa, Selma comenta: “*como uma porrinha desse [...] vale isso tudo?*” e a amiga conclui “*é isso*”.

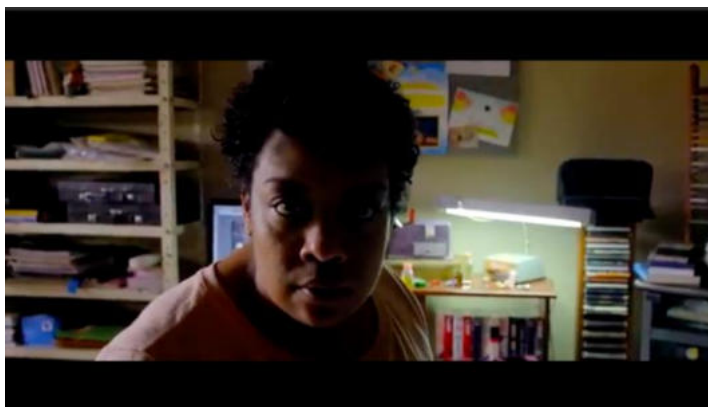


Bárbara, então, mostra fotos da casa cuja estética é completamente diferente das construções que vimos até então durante o filme: padronizada, praticamente monocromática, com janelas de vidro amplas e obras de arte, delineando as diferenças de classe que permeiam esses dois universos. A amiga explica que a casa das imagens é do vizinho da que deve ser assaltada. Selma pergunta “*mas como eu vou fazer isso?*”, e a amiga responde “*isso é com você, entra lá e o resto deixa comigo*”. A sequência termina já à noite, com a trilha *None of Your Business* (1993), do trio Salt-N-Pepa, a vista da Torre Alta Vila e o brinde das amigas ao plano que será executado.





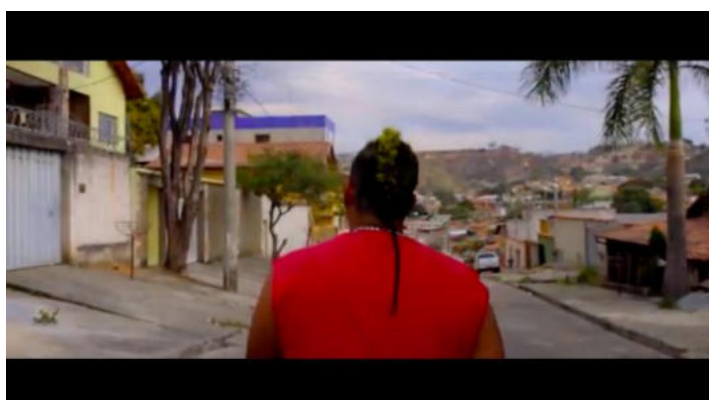
Já em outro momento do filme, Selma tenta convencer Marcos a chamar Ana para participar do assalto. Ele está relutante e pergunta se outra pessoa não poderia participar em seu lugar, sugerindo a própria amiga. Em um plano frontal, Selma olha diretamente para a câmera e diz: “*você é idiota? Eu sou preta, porra. Em que mundo você vive?*” interpelando, também, o próprio espectador, ultrapassando os limites do quadro. Logo a personagem volta seu olhar para Marcos, completando, *Você acha o que? Que eu vou tocar a campainha e eles vão atender para mim, lá, naquele lugar?*”. Ela diz que não quer chamar uma pessoa desconhecida, que precisa colocar gente que ela já conhece, gente que ela já sentiu o cheiro, que ela sabe o que faz.





Uma moto anda pela rua ao som de *Negro Drama* (2002), dos Racionais MCs, até parar em um bar. Miro tira o capacete e reconhece Beto sentado na mesa. Nervoso, grita e discute com o irmão, questionando como ele teve coragem de voltar para lá. Em uma outra sequência, acompanhamos Beto subindo uma ladeira até encontrar com o amigo Réguaite (André Novais) saindo de um portão. Após uma troca rápida, Beto entra na casa para se juntar a seus amigos. Um movimento de câmera para a direita revela que Dona Sônia observava tudo. Os planos de seu rosto evidenciam a decisão que foi tomada. Um som de tiro. Dona Sônia anda pela calçada com uma arma na mão.

Logo após a cena, na festa de aniversário de Dona Fia (Glaucia Vandeveld), a mãe de Miro pergunta por Beto, seu filho. Miro diz que não sabe onde o irmão está e a mãe comenta que ele podia estar ali com eles.





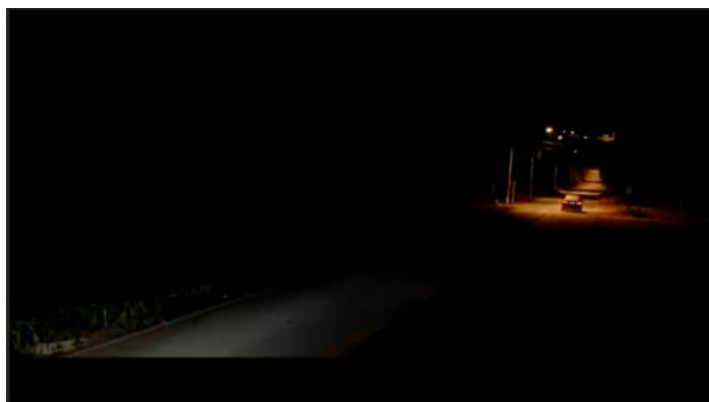
Em outro momento da trama, Miro é informado por um policial sobre o assassinato do irmão. Uma música instrumental, parte da trilha sonora original composta para o filme, abafa a voz do policial. Vemos a dor pelo close no rosto de Miro. Na cena seguinte ele está com sua mãe e Rose na casa de Beto, todos estão em luto. Imagens da cidade marcam o passar do tempo. Mais um dia termina e outro começa em Contagem. Marcos vai até Miro dar seus sentimentos. Miro diz que sabe que o “berro³²” era dele. Marcos não aceita a culpa, afinal, a vida é assim, o plano tinha dado errado. Quando confrontado por Miro, Marcos responde “*e vai ser como então? Salário, ônibus lotado, esporro do patrão?*”. O irmão de Beto retruca, “*pelo menos eu durmo com os dois olhos fechados, né*”. Enquanto Marcos vai embora, o irmão de Beto fala: “*você abre seu olho, viu Marquinhos? Um dia a casa cai*”.

Selma, Marcos e Ana estão indo em direção ao condomínio para realizarem o roubo. No caminho param para que Ana assuma o volante e Selma dê as instruções. Ela os informa que o condomínio tem o melhor sistema de segurança que pode existir, quase infalível. Com um mapa nas mãos, dá as coordenadas do que devem fazer quando conseguirem entrar. Existe um único ponto cego no sistema e é ali que devem parar. O plano segue como esperado e eles conseguem

³² Termo utilizado para se referir a arma

entrar no condomínio. Durante o roubo, vemos a casa apenas pela luz das lanternas que Selma e Marcos carregam. Já na estrada, com os objetos roubados, são surpreendidos por uma emboscada.

Selma consegue atingir Gildásio, mas logo depois é ferida pelo comparsa que estava com ele. Ana e Marcos fogem. Do chão, Selma consegue atingir o homem que restava e se arrasta até o carro. Em agonia ela grita. Segundos depois, respira, olha para frente e segue com o carro. No dia seguinte, Ana volta a sua rotina. Em silêncio ela e seu pai tomam café da manhã. Quando ele a encara, ela dá um tapa em seu rosto e sai da mesa. Após um encontro rápido com Brenda, Marcos vê Dona Fia do outro lado da rua. Eles se olham por alguns segundos até que ela pega seu carrinho cheio de produtos e segue para mais um dia em que percorrerá o bairro tentando vendê-los.



1.4. Falar a partir do território?

Inserido dentro de um contexto descentralizado de produção de imagens, no qual novos centros de produção surgem, como consequência de uma série de mudanças sociais, políticas e históricas, dentre elas, o surgimento de novas tecnologias, o cinema da Filmes de Plástico promove uma nova forma de se aproximar dos lugares imaginados em seus filmes, impulsionando um reordenamento do imaginário em torno desses espaços urbanos periféricos e de seus habitantes. Partindo dessa perspectiva, levanta-se a discussão em torno da dimensão política do filme, mais precisamente ligada à dimensão espacial que o atravessa. Assim, a noção

de território parece melhor circunscrever alguns aspectos a serem analisados na obra, uma vez que tensões de diferentes ordens permeiam a narrativa.

Como define Zan (2021, p.50), a noção é primordialmente política, e é a partir do espaço que o território é fabricado, ele só se territorializa "à medida em que se torna objeto das ações e relações humanas e sociais". No âmbito diegético das obras é possível mobilizar a noção a partir daquilo que compõem as dimensões políticas e sociais dos espaços filmicos. Também sendo possível partir do território para se pensar especificamente as relações que se estabelecem nos contextos em que essas obras foram produzidas ou mesmo o poder de agência no cinema ao produzir, ele mesmo, territórios.

Para dar início a discussão, podemos retomar uma imagem do filme. Logo após a sequência em que Marcos olha a cidade, ainda com a trilha que remonta à de faroeste, um plano de duas motos e um carro andando na rua. Um dos motociclistas empina sua moto, sendo seguido pelo outro momentos depois. A voz do MC Papo anuncia “Sejam Bem-Vindos ao Texas, Bitches”. Vemos uma das motos empinar novamente ao lado do letreiro com o título “No Coração do Mundo”. O anúncio delinea o espaço que estamos adentrando no longa. Territorializado, atravessado por contradições e disputas de diferentes ordens. O fato de ser identificado com o Texas, caracteriza sua ligação com o faroeste, marcado por disputas de poder, onde, as regras do lugar estão em jogo o tempo inteiro, mas também de imaginação e de possibilidades, no qual os personagens podem percorrer diferentes caminhos, como comenta Maurílio³³.

A partir da fala de Maurílio, é interessante pensar como o filme articula diferentes dimensões políticas e sociais. Desde uma mais ampla, que pensa os conflitos que marcam o território e atravessam o cotidiano daquele espaço, como também as particularidades que cada personagem traz com suas trajetórias. Essa característica dialoga com a de Zan (2022), que a partir do conceito de “geografia do poder” de Claude Raffestin, destaca a relevância de se considerar tanto as macroestruturas quanto à escala individual quando pensamos nas relações de poder que se estabelecem, observando a partir disso, como muitas narrativas cinematográficas transitam entre o “território concebido (abstrato, de grande escala) e o território vivido (individual ou comunitário, de pequena ou média escala)”. Podemos refletir, portanto, como alguns elementos emergem no longa a partir dessas escalas.

³³ Fala de Maurílio em entrevista concedida ao portal Cinema em Cena, em 2019, disponível em <https://cinemaemcena.com.br/coluna/ler/2456/no-coracao-do-mundo-periferia-universal>

Já nos primeiros momentos do filme, fica claro que o espaço onde a maior parte da trama se desenrola é marcado por disputas e pela violência, traços que frequentemente atravessam o imaginário em torno de espaços urbanos periféricos. O primeiro acontecimento que conduz a narrativa é um assassinato, que, pelo diálogo entre Marcos e Beto, parece ter sido consequência de algum conflito que já existia naquele território. Beto precisa sair do bairro com urgência. Como Marcos diz para Miro já mais para o final do filme, *“a rua é cruel. Vacilão cai mesmo”*. Em um território em que muitas pessoas veem no crime uma saída possível, uma escolha pode determinar sua vida. Mas essas escolhas nunca estão desacompanhadas de imagens que tomam caminhos desviantes, imprevisíveis, que colocam em jogo qualquer expectativa sobre elas.

Muitos personagens estão de alguma forma ligados ao crime. Com trabalhos esporádicos, é muitas vezes a partir dele que se vê a possibilidade de mudança de suas condições materiais. Como é o caso do roubo que acaba ganhando centralidade na narrativa.

Assim como Selma diz para Marcos durante a conversa na qual tenta convencê-lo a envolver Ana, *“eu não to te chamando para saidinha de banco, não. Eu não to te chamando para roubar televisão desse fudido desse povo aqui e vender em topa tudo não. Não é isso que eu to te chamando não. Eu to falando de coisa que vai mudar a sua vida, cara”*. É por meio dele que se construirá o sonho de mudança desse dia a dia que não parece possibilitar outras perspectivas. É a chance de Selma ficar perto de sua filha. De Marcos e Ana saírem dali para o coração do mundo.

Essa ligação também acaba sendo evidenciada na história de alguns personagens, como a de Brenda, interpretada por MC Carol³⁴. Maurílio comenta que o papel foi pensado para seu amigo de infância, que na época não conseguiu participar das filmagens porque estava preso³⁵. Brenda já não quer mais viver nessa corda bamba que muitas vezes jovens da periferia acabam vivenciado, entre o desemprego ou a possibilidade de ganhar um dinheiro de maneira arriscada. Egressa do sistema carcerário, a personagem evoca o desejo dos cineastas em trazer a complexidade desses espaços. Como Maurílio afirma após contar que o amigo que iria fazer o papel acabou se envolvendo com pessoas que faziam roubo de carga, por inúmeros fatores,

³⁴ MC Carol ou MC Carol de Niterói, é um dos maiores nomes do funk carioca. Seu primeiro sucesso foi Bateu Uma Onda Forte (2013)

³⁵ Maurílio comenta e dá mais detalhes sobre como o personagem foi pensado em entrevista concedida em 2019 para o site CineeFestivais, disponível em <https://cineefestivais.com.br/gabriel-martins-e-maurilio-martins-falam-sobre-no-coracao-do-mundo/>

incluindo o desemprego, “a complexidade da periferia é muito maior do que qualquer filme possa dar conta, do que qualquer texto possa dar conta”.

Os realizadores destacam em entrevistas, como a falta de trabalho é um aspecto que permeia as periferias e também o filme. Muitos personagens acabam tendo como única opção o trabalho informal para garantirem seu sustento. Dona Fia vende produtos de limpeza caseiros, Marcos e Selma vivem de bicos, sendo o mais recente a venda de fotos nas escolas. Em uma das cenas, Fernanda assiste televisão quando Marcos, seu irmão, chega já à noite em casa. Ao perguntar sobre sua mãe, Fernanda diz que ela trabalhou o dia todo, que mal chegou da igreja, foi dormir e nem comeu. Ele questiona se ela sabe se a mãe vendeu alguma coisa. Fernanda responde que Dona Fia foi até o Pindorama, mas que o carrinho voltou bem cheio. Ela atravessa o bairro todos os dias para botar comida na mesa. Sobre esse aspecto, Maurílio comenta

Então acho que o filme acabou virando um reflexo das coisas de agora, num sentido mais amplo, mas ele já é um recorte de como as coisas funcionam na periferia. Esse ‘não trabalho’ já uma característica desse espaço social. E não só em Contagem, é uma característica das periferias do Brasil todo. Você tem essa massa de pessoas que movimentam a economia, chamada de informal, nesse aspecto da sobrevivência. *No Coração do Mundo* é um filme que discute o prosseguir a partir da falta de emprego. (MARTINS, M. 2019).³⁶

Também existe no filme uma ideia de repetição de ciclos e histórias. São as mulheres que acabam assumindo não só o rumo da narrativa como também esse lugar de responsabilidade pela casa. Brenda voltou para cuidar de sua avó, já que, como comenta, seu pai não está nem aí e não quer saber de nada, Ana assumiu o cuidado de seu pai, Dona Fia sustenta sua casa e cria os filhos sozinha. Para os realizadores, isso é também um reflexo deste espaço em que vivem.

Eu nunca vou usar a palavra representação, é um reflexo de coisas que nos circundam. Essas mulheres fortes estão ali nas nossas vidas, né? Estão ali no bairro. O abandono da paternidade é muito comum na periferia, essa coisa de as casas serem tocadas e geridas por mulheres porque a figura paterna já se foi ou nunca esteve. Mães que criam filhos e filhas junto com a mãe, que também já foi abandonada... Isso é uma característica muito marcante (MARTINS, M. 2019).³⁷

³⁶ A fala é de entrevista concedida ao portal Francamente Querida, disponível em <http://francamentequerida.com.br/no-coracao-do-mundo-critica-entrevista/>

³⁷ Trecho de entrevista concedida em 2019, disponível em <https://cinefestivais.com.br/gabriel-martins-e-maurilio-martins-falam-sobre-no-coracao-do-mundo/>

O abandono paterno perpassa outras obras da produtora, como o curta-metragem *Quinze* (Maurílio Martins, 2014). Nele, Raquel (Karine Teles) se divide entre o trabalho de diarista, para sustentar a casa, e os preparativos da festa de quinze anos de sua filha, Luíza (Malu Ramos). A figura paterna é completamente ausente, ficando claro que foi a mãe que acabou assumindo todos os cuidados. Uma das cenas que mais marcam essa condição no longa é da discussão entre Dona Fia e Marcos quando ela pede para que o filho busque algumas essências para os produtos de limpeza que prepara. Existe ali a ideia de repetição de uma história quando Fia diz que o filho está ficando igual ao pai e ele responde que vai sair de casa também, igual a ele. Quem acaba ajudando financeiramente em casa, como é explicitado durante a conversa, é sua irmã mais nova, Fernanda. Movimentos cíclicos que acabam compondo as histórias daquele território.



É possível dizer que muitos desses conflitos que atravessam o longa são “territorializados”, reflexo de aspectos sócio-espaciais dessa periferia apresentada no filme e na qual a trama se desenrola. Existe também a escolha de se evidenciar as diferenças sociais e os conflitos de classe quando o filme traz imagens de outros espaços, como no momento em que Selma vai até a cobertura de sua amiga para receber as informações sobre o assalto que será realizado. A cidade que até então era vista das lajes e dos terraços passa a figurar como paisagem de uma cobertura de luxo enquanto Selma e Bárbara conversam. Os contrastes se colocam não só na arquitetura desse espaço como também nos detalhes que compõem a cena.

Quando Bárbara entrega a revista com o relógio que deve ser roubado, Selma olha para o seu e, surpresa, diz, “*parece o meu*”. Bárbara ri e fala que a amiga não tem noção do que ela está falando. O choque com o valor do objeto denuncia as diferenças que perpassam os dois

universos, assinaladas pelo brinde com a Torre Piemonte, também conhecida como Torre Alta Vila, ao fundo, finalizando a sequência. Localizada na divisa entre Belo Horizonte e Nova Lima e inaugurada em 2005, a torre foi projetada para ser um centro comercial e um espaço de lazer em Belo Horizonte, mas não conseguiu atingir as expectativas em torno dos investimentos feitos, mais de 50 milhões³⁸. Assim como Zan (2022, p.16) comenta sobre o filme *Parasita* (2019) de Bong Joon-ho, filme no qual existe uma clara dicotomia entre uma habitação subterrânea da periferia e uma mansão, habitada por uma família abastada, cuja história também se dá exatamente pela tensão entre esses dois mundos, “a diferença social é territorialmente evidenciada” ao colocar em oposição às imagens desses dois espaços urbanos dentro do filme.



Apesar do filme ser atravessado por aspectos sociais mais amplos e característicos dos espaços que o compõem, ele não se limita a eles, complexificando-os ao adentrar no cotidiano e na vida de seus personagens, em suas subjetividades. Com isso, o longa escolhe sair do lugar

³⁸ Para mais detalhes é possível ler a notícia publicada em 2012, disponível em https://www.em.com.br/app/noticia/economia/2012/03/05/internas_economia,281449/so-dois-restaurantes-e-um-espaco-para-eventos-sobrevivem-na-torre-do-altavila.shtml

de denúncia e de representação de uma dada realidade, multiplicando as perspectivas sobre este espaço, gesto político dos realizadores. Esse aspecto é identificado por Zan (2021, p.54), quando ele observa que em alguns filmes brasileiros realizados por cineastas que habitam na periferia, “os bairros periféricos emergem frequentemente, em sua pluralidade, dotados de especificidades sociais, urbanísticas e culturais. Deixam de ser vislumbrados unicamente sob o prisma pejorativo daquilo que falta”. Maurílio comenta sobre essa característica:

Porque a gente vive em um local que é muito heterogêneo. Ainda que as pessoas de fora enxerguem o contrário, que as pessoas tendem a tratar as periferias como homogêneas. Mas a periferia é um lugar que talvez... talvez não, eu falo com certeza, é o lugar mais heterogêneo do Brasil. Porque você tem uma confluência de pessoas. Talvez o que unifica seja a ausência do Estado. Isso é uma característica de quase todas as periferias, mas dentro delas as distinções são imensas. De raça, de credo, de dinheiro. (MARTINS, M. 2020)³⁹

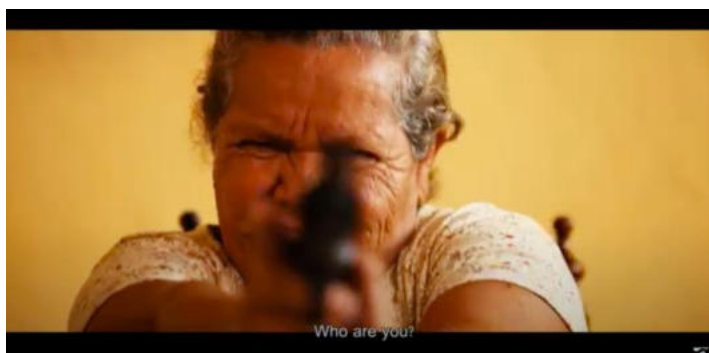
A escolha pela pluralidade em apresentar esses bairros pode ser pensada também como um gesto político de recusa de uma imagem única sobre esses espaços. Em diálogo com a característica destacada por Zan, compartilha-se da concepção de Silva (2020, p.198), de que os realizadores "propõem um movimento de espelho, mas um espelho capaz, não somente de refletir uma imagem, mas um espelho rachado, que indica fissuras do sujeito representado, que duplica uma imagem justamente para que ela não seja única e unívoca". Duplicar a imagem é fazer coexistir discursos, formas, contradições e dissonâncias dentro de seus filmes. É, também, não buscar encerramentos, mas abrir caminhos. Ao pensarmos essa característica a partir da narrativa, destaca-se a própria trajetória vivida pelos personagens. Gabriel aborda esse assunto,

Então eu acho que esses personagens que a gente traz é em um estado de agonia. De alguma forma todo mundo começa o filme meio agoniado com algo. Nesses exemplos que o André citou aí eu acho que principalmente "Constelações", "Fantasmas", "Nada", os personagens estão todos agoniados e de alguma forma eles vão atingir alguma espécie de catarse. Em algum momento essa catarse não necessariamente vai resolver a agonia, mas ela vai no mínimo dar uma outra dimensão a essa agonia porque nesses exemplos específicos os personagens terminam ainda um tanto agoniados, né? Talvez agonia só se transforma em alguma outra coisa. (MARTINS, G. 2019).⁴⁰

³⁹ Trecho da entrevista ao The Behner Stiefel Center for Brazilian Studies na San Diego State University, realizada em 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nxIAwT30YDI>

⁴⁰ Trecho de fala de Gabriel Martins em debate realizado durante a Mostra Minas, Texas (Cineclube Zero 4).

O mesmo também pode ser discutido de dentro do longa. Os arcos dramáticos desses personagens muitas vezes correspondem a uma estrutura clássica, na qual passam por uma transformação. Mas, como Gabriel comenta, muitas vezes o que acontece após esse momento de catarse ou clímax não é uma resolução do conflito. Essa recusa em encerrar a história, faz com que seja possível olhar para os personagens de diferentes ângulos, e neles, encontrar outros detalhes, sons, imagens e lugares. Um dos eixos narrativos a ser discutido, nesse sentido, é o de Dona Sônia. No curta-metragem que introduz a personagem no universo cinematográfico da Filmes de Plástico, *Dona Sônia Pediu uma Arma para seu Vizinho Alcides* (2011), de Gabriel Martins, a personagem é apresentada pela narração de um jornalista, que fala diretamente com o espectador e também diegeticamente com ela. Enquanto Dona Sônia lava a louça, o homem conta os acontecimentos que culminaram na morte de seu filho. “*Dona Sônia tem uma marca de vingança*”, declara o personagem. É por meio da narração e dos vídeos caseiros com imagens de Joca que vamos nos aproximando da personagem e de sua história. Só conhecemos o assassino de seu filho minutos antes dele mesmo ser assassinado por Dona Sônia.



No longa, acabamos acompanhando não só a história de Dona Sônia como também a do assassino de seu filho, Beto, o que atribui outras camadas à situação vivida pelos personagens.

Beto poderia ser Joca. Dois jovens que moravam no mesmo bairro e que tiveram seus caminhos cruzados, de maneira decisiva. Vemos a dor de uma mãe que viu seu filho assassinado e, também, o núcleo familiar de Beto, a preocupação que possuem com ele, e a mesma dor que posteriormente será sentida após a sua perda. A cena do assassinato no curta é filmada de forma explícita. Já no longa, ambos os assassinatos são representados da mesma forma, apenas com um barulho de tiro, irrompendo a narrativa. Gabriel Martins comenta sobre a personagem:

Quando a gente coloca aquela senhora com uma arma, é uma coisa muito pesada, ela destrói a vida de outra família, mas ela também teve sua própria vida destruída. Aquela arma não é uma questão condicional ou determinista do bairro, que vive uma violência. Aquelas cenas não estão ali para denunciar a violência na periferia por si só. Elas estão ali para mostrar que existe essa dor, que essa dor pode se transformar em outra coisa. Isso tem um pouco a ver com a gênese do curta “Dona Sônia”, no qual a personagem pensa muito a partir das manchetes sensacionalistas de jornais. Tanto que o curta tem um título – Dona Sônia pediu uma arma para seu vizinho Alcides – para soar mais ou menos como uma manchete de jornal. O que está por trás dessas notícias? “No coração do mundo” tem essa intenção: o que está por trás das notícias de páginas policiais? E é um monte de coisas muito complexas, que a gente não consegue nem se dar conta (MARTINS, G. 2019).⁴¹

No momento em que o longa entra na vida desses personagens, multiplicando os olhares sobre esse acontecimento, que poderia virar apenas mais uma manchete de jornal, como ressalta Gabriel, ele faz um movimento de “duplicar essa imagem”, se aproximando desses territórios e personagens e se contrapondo a qualquer visão redutora de sua história. Partindo dessa perspectiva, interessa a reflexão acerca da pluralidade de perspectivas impulsionadas pelo cinema. Para isso, podemos mobilizar os estudos de Ella Shohat e Robert Stam (2006), quando destacam o papel fundamental dos meios de comunicação nas lutas políticas na era pós-moderna, uma vez que estas são atravessadas, necessariamente, pelo reino dos simulacros da cultura de massa. A partir de uma perspectiva policêntrica, Shohat e Stam ressaltam a potência do cinema no que tange ao imaginário, ao destacarem que mesmo que o cinema dominante tenha criado caricaturas de determinados povos, hoje, "os meios de comunicação possuem centros muito mais diversos e têm o poder não apenas de oferecer representações alternativas, mas também de abrir espaços paralelos para transformações e simbioses entre culturas" (SHOHAT; STAM, 2006, p.28).

⁴¹ Trecho de entrevista concedida ao portal Cinema em Cena, disponível em <https://cinemaemcena.com.br/coluna/ler/2456/no-coracao-do-mundo-periferia-universal>

Cabe também ressaltar o interesse em pensar o cinema a partir de sua agência enquanto criador de territórios. Como propõe Vincent Crapanzano em *Horizontes Imaginativos* (2005), é possível identificar uma forte presença de discussões em torno de temas como as divisas, limites e fronteiras nos círculos acadêmicos. Embora reconheça a importância da reflexão, principalmente no que tange o deslocamento ou não de pessoas, interessa ao autor pensar as fronteiras a partir da ideia de horizontes, ampliando-se além da realidade do aqui e do agora para o espaço-tempo do imaginário. Para o autor, é o âmbito do imaginário que "nos dá uma folga, às vezes dolorosa e angustiante, às vezes prazerosa e apaziguadora, do aqui e agora em toda sua viscosa imediação, que permite-nos escapar da insistente atração da realidade." (CRAPANZANO, 2005, p.364).

O que está situado além do horizonte interessa na medida em que oferece possibilidades, desencadeia desejos, sugere jogos de poder, causa terror e exaltação. Como argumenta Crapanzano (2005, p.365), esse além pode ser "imaginado, sonhado, projetado, calculado e profetizado - logo, construído" (Crapanzano, 2005, p.365). É exatamente essa possibilidade de construção, segundo o autor, de dar forma e substância ao além, que abala nossas premissas acerca da realidade, apontando para a possibilidade de pensarmos imaginação e real como vias que não podem ser separadas, que estão emaranhadas. A partir desse argumento, interessa à pesquisa a importância do reconhecimento dos horizontes imaginativos, uma vez que, como argumenta Crapanzano (2005), constituem uma dimensão essencial da experiência humana. A potencialidade do filme em construí-los e de trazer novas percepções sociais e políticas em torno desses territórios.

Territórios - outros - podem ser imaginados pelo cinema, abrindo alternativas às lógicas estabelecidas até então. Filmes podem criar fissuras, "linhas de fuga, fendas desviantes que deságuam em universos ainda possíveis" (ALTMANN; SCOVINO; SANT'ANNA, 2020, p.313). Fendas que deixam escapar outras imagens do que já havia sido feito no cinema. Que rasgam a superfície aparentemente estável, desestabilizam cânones, remixam gêneros e referências, que quebram expectativas criadas sobre aquilo que se espera assistir, irrompendo as narrativas e discursos, como um tiro. Às vezes pelo drama, outras pelo humor. Uma mãe que vinga seu filho e carrega a arma pela rua. Ou quando um porteiro traduz o que falou para o outro, questionando, "*só porque eu sou porteiro você acha que eu não falo francês?*"⁴².

⁴² O personagem é interpretado por MC Papo, que nasceu na Bélgica e, quando voltou ao Brasil, passou a morar em Minas Gerais.

A reflexão em torno da capacidade de agência e desestabilização do cinema figura na discussão trazida por Zan (2022) a partir da ligação entre os discursos históricos e a territorialização do espaço, quando ressalta que os discursos históricos - sendo eles também produzidos pelo cinema - determinam aquilo que deve ser lembrado, como sintetiza:

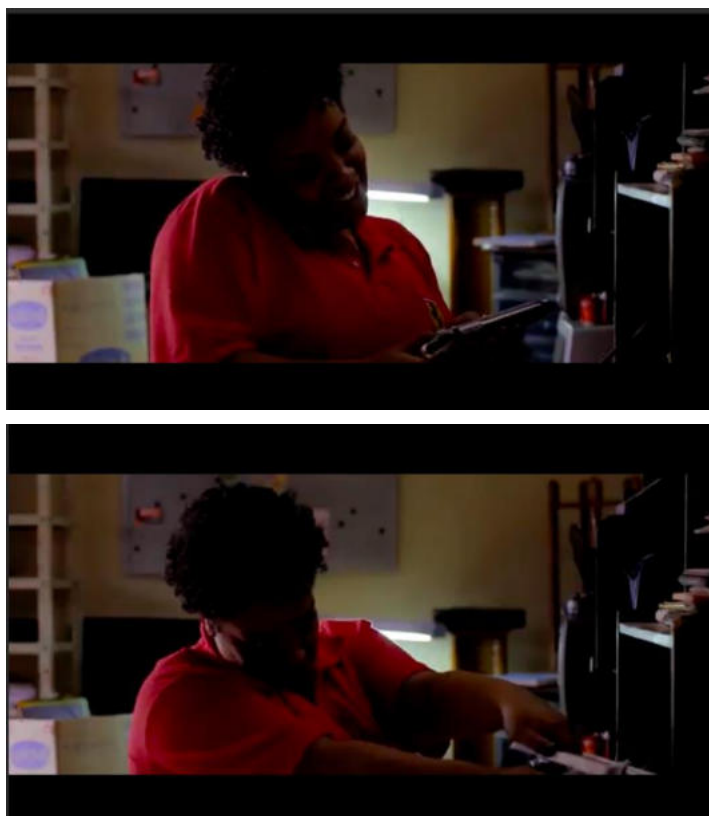
Os discursos históricos, versem eles sobre a esfera individual ou coletiva, são primordiais na territorialização do espaço. Eles forjam o imaginário do território ao determinar o que deve ser lembrado e esquecido, o que se dá em razão das preocupações e da perspectiva daqueles que elaboram a história. A historicidade contribui com a desnaturalização do que está posto no presente, que tende a se apresentar como fato absoluto, espontâneo, como se não fosse forjado por ações deliberadas exercidas no decorrer do tempo. (ZAN, 2022, p.18).

Ao trazerem outras imagens e discursos sobre os personagens e espaços que compõem seus filmes, as obras cinematográficas produzidas pela Filmes de Plástico os territorializam. Essas imagens passam, então, a coabitar o mundo, desestabilizando aquilo que se apresentava como fato absoluto. Perspectiva que pode ser pensada a partir do desejo dos realizadores em filmarem aquilo que gostariam de ver nas telas, como Gabriel comenta sobre a presença de personagens mulheres no longa: “acho que filmamos também o que queremos ver. Obviamente existe uma questão histórica de que uma personagem como a Selma não teve muita chance de existir. São personagens que queremos ver. Historicamente na produtora, e a gente nem precisou lá no início fazer esse manifesto, colocamos essas personagens na tela” (MARTINS, G. 2019)⁴³.

A cena em que Selma conversa com sua mãe no telefone reflete a complexidade da personagem. Ao mesmo tempo em que fala carinhosamente sobre o envio do dinheiro para ela e sua filha, manipula a arma que irá usar no assalto. É somente através desse assalto que ela poderá enviar o dinheiro. É ele que possibilitará uma mudança real na vida de sua família e dará a chance concreta de que ela possa estar junto a elas novamente. Já no final da cena, decidida, a personagem mira a arma, como se já estivesse preparando para o momento em que terá que usá-la. Gabriel comenta sobre a forma como a personagem a utiliza, “Selma já tem mais altivez. Usa a arma de uma forma parecida como empunha uma câmera para tirar uma foto, como parte de um negócio”⁴⁴. Ela tem nas mãos o seu destino.

⁴³ Trecho de entrevista concedida em 2019 ao portal Francamente Querida, disponível em <http://francamentequerida.com.br/no-coracao-do-mundo-critica-entrevista/>

⁴⁴ Trecho de entrevista concedida em 2019 ao portal Cinema em Cena.



A dimensão social e política é suscitada ao traçarmos um paralelo entre a personagem e o cinema. Quando Gabriel comenta que Selma usa a arma de forma semelhante a de segurar uma câmera, provoca a reflexão em torno da própria possibilidade de ação - atacar ou defender - implicada ao se filmar. A câmera, como uma arma, pode tornar visíveis, por meio de suas imagens, tensões e disputas de diferentes ordens, dentro e fora de quadro. Quando Selma olha diretamente para ela, questionando o espectador, torna-o presente, evidenciando-o. Coloca em jogo seu lugar dentro dessa relação. Coloca em jogo o próprio campo cinematográfico, expandindo e tensionando suas possibilidades. A câmera da Filmes de Plástico expande os horizontes imaginativos daquilo que filma, como comenta Gabriel:

É uma ideia de um imaginário, por assim dizer, que eu acho que nossos filmes introduziram essas locações em particular que são basicamente a frente, a porta das nossas casas. Principalmente a casa do Maurílio. Aquela praça do "No Coração do Mundo", que está no "Contagem", e ruas que estão ali no "Dona Sônia" que estão bem próximas do perímetro da casa do Maurílio, que foram lugares que nunca tinham sido filmados antes. Por filmes de ficção ou mesmo documentários. Filmes destinados a cinema, né. Já, por reportagem, assim, mas não tem esse registro nesse lugar ficcional. Então de certa forma a

gente traz esse lugar que é bem específico pela primeira vez. E também construindo um imaginário sobre possibilidades de ficção naquele lugar que talvez quebre um pouco o que o cinema brasileiro já tinha imaginado. (MARTINS, G. 2020)

Para além do universo diegético, também podemos refletir sobre a noção de território a partir da reflexão acerca dos processos de produção desenvolvidos por esses cineastas e como eles afetam seus participantes e esses territórios filmados, discussão que será aprofundada no próximo capítulo. Especialmente porque, para além das obras, também interessa a análise dos discursos dos próprios integrantes da produtora sobre esse processo. Ao traçar um paralelo com o trabalho de Adirley Queirós, cineasta cujo trabalho é debatido na pesquisa desenvolvida por Bogado (2022), é possível identificar dissonâncias e pontos de encontro com o trabalho dos realizadores de Contagem.

Ao mesmo tempo em que ambos trabalham nos territórios em que vivem, engajando seus moradores na produção dos filmes e criando outras formas de relacionar-se a partir deles, existe, no primeiro um distanciamento de estruturas clássicas de produção e a escolha pelo "desejo coletivo" daqueles que participam do filme como o norteador de suas realizações. Nas entrevistas concedidas pelos integrantes da Filmes de Plástico, fica clara a escolha por trabalhar com um modelo convencional de produção. Mas, mesmo dentro dele, os cineastas parecem encontrar brechas, ou criar fissuras, que o desestabilizam, produzindo outros tipos de agenciamentos e possibilidades no cinema que realizam.



Não sabemos quais caminhos os personagens seguem nas cenas finais do longa. Existe uma abertura na narrativa que não encerra suas histórias. Trinh Minh-há (2015) ressalta que, "embora todo filme seja; em si, uma forma de ordenar e encerrar, cada encerramento pode

desafiar o seu próprio encerramento abrindo para outros encerramentos, enfatizando, deste modo, o intervalo entre as aberturas e criando um espaço no qual o significado permanece fascinado pelo que lhe escapa e o excede" (Minh-há, 2015, p. 49). Esse fascínio pelo que lhe escapa parece refletido nas imagens da cidade ao longo do filme. Toda vez que amanhece, deixa-se revelar mais daquele território e também a sensação de que aquilo não é tudo. Das brechas criadas com suas imagens, faz-se luz em Contagem⁴⁵, multiplicando-a, deixando escapar tudo aquilo que pulsa de dentro de seu coração.

⁴⁵ Referência ao título do texto de Carlos Reichenbach "E a luz se fez... em Contagem". Texto originalmente publicado em 2010 no blog Olhos Livres e republicado no catálogo da Mostra em homenagem aos 15 anos da produtora. Disponível em: https://issuu.com/sobretudoproducao/docs/catalogo_filmesdeplastico

CAPÍTULO 2 - Casa e Morada

Em *Contagem* (2010), Marcos e Ana estão deitados em uma laje. Apaixonados, os dois conversam sobre o futuro. Desejam sair dali e ir para o "coração do mundo". Em *Nada* (2017), Bia abandona a prova do vestibular e compra uma passagem do primeiro ônibus que conseguiu pagar, sem pensar muito em seu destino. Em *Marte Um* (2022), Deivinho sonha em ser astrofísico e ir para Marte. Gabriel, André e Maurílio escolheram ficar. Possibilidade que, para jovens que viviam em regiões periféricas e tinham o desejo de fazer cinema, seria impossível sequer de ser imaginada. Como Maurílio (2021) comenta, é exatamente entre 2009 e 2010 que surgem cineastas que escolheram permanecer nos lugares em que cresceram. As políticas públicas, na perspectiva do realizador, e a consequente descentralização dos mecanismos de financiamento, possibilitaram que se pudesse produzir fora do eixo. Em suas palavras, o motivo da escolha por permanecer é muito simples, "começa a surgir trabalho para essas pessoas".

2008, 2009, 2010 que é quando surgem esses diretores. Esses diretores permanecem nos seus lugares. Guto Parente⁴⁶, os irmãos Pretti⁴⁷, todo mundo vai surgindo e permanece. Um ou outro migra, mas não pelos motivos que eram antigamente. Eu preciso ir para o Rio ou eu preciso ir para São Paulo, porque senão eu não vou ter trabalho. E isso vem por um motivo muito simples: começa a surgir trabalho para essas pessoas não só em filmes. Essas pessoas começam a trabalhar entre eles entre os filmes e de novo políticas públicas, né a políticas públicas com a descentralização. Aí sim uma descentralização justa e necessária que era dos editais então começa a criar mecanismos para que esse dinheiro desafogue então para a gente está em Contagem em 2010, não fazia muita diferença, a gente tava em todos os festivais. Eu nunca senti vontade de me mudar para São Paulo ou Rio. Nunca precisei. Poderia ter ido por outras razões. Poderia ter ido para fazer propaganda ou trabalhar na Globo no Rio de Janeiro. Eu me mantive em Contagem, também, porque achava que o meu cinema era mais forte ali" (MARTINS, M. 2021)⁴⁸

Esse processo de descentralização do eixo Rio-São Paulo possibilita a escolha dos realizadores em filmar em seus lugares de morada. Característica que atravessa profundamente a filmografia da Filmes de Plástico, uma vez que a maior parte das obras foram gravadas nos

⁴⁶ Guto Parente nasceu em Fortaleza, Ceará. Foi membro do coletivo e produtora Alumbramento. Dentre seus filmes destaca-se *Estrada para Ythaca* (2010), co-direção com Luiz Pretti, Pedro Diogenes, Ricardo Pretti

⁴⁷ Luiz e Ricardo Pretti dentre os filmes que dirigiram, *O Rio nos Pertence* (2013) e *Enquanto Estamos Aqui* (2019)

⁴⁸ Trecho da entrevista realizada em março de 2021, para o Festival Filme Possível, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=19_1-7q1NL0&t=600s

bairros onde cresceram e, até mesmo, nas próprias casas dos diretores, como o quintal da casa dos pais de Gabriel, que foi usado com locação do primeiro filme da produtora, *Filme de Sábado* (2009). Nesse sentido, a casa, a vizinhança e a esfera do morar são categorias que podem ser mobilizadas ao pensarmos seu cinema. Em diálogo com Lima (2019), interessa o atravessamento das questões caras à antropologia, a partir da perspectiva dos métodos que fazem o cinema um agente participante na experiência histórica e social, do encontro entre o cinema e as relações que o transborda, especialmente a partir da escolha por trabalhar com cineastas que habitam os lugares filmados em suas obras, experiência que configura a maior parte dos trabalhos desenvolvidos pela produtora.

O autor entende que existe uma profunda relação entre o espaço físico e o cinematográfico. A partir da noção de coabitação, filmar, portanto, não seria apenas um ato técnico e artístico, mas também um processo de coabitar o mundo real, que se documenta, e o mundo imaginado pelo filme. Essa dualidade coloca em jogo a articulação entre o cinema e as práticas existentes nos espaços filmados. Característica que, como Lima (2019) propõe, nos obriga a questionar e pensar aquilo que está além do enquadramento da imagem, um fora, que "diz dos modos de vida de uma comunidade, que existe antes e segue depois do filme, mas que encontra na imagem um instante de elaboração" (LIMA, 2019, p.20). O filme, sob essa ótica, é lugar de encontro entre aquilo que é vivido neste território e a própria capacidade do cinema em configurar modos de habitá-lo, em suas palavras:

Potente paradoxo: por sua própria natureza, a forma de um filme guarda afastamentos diante do vivido e tem a capacidade de configurar, nos seus termos, modos de habitar, diferidos pelas operações de uma máquina; por outro lado, a forma também pode se contagiar intimamente pela expressividade das práticas vividas em um território e abrigar materialmente traços de um lugar, dos gestos de quem mora, dos modos de vida, dos embates cotidianos, das histórias vividas nos corpos. (LIMA, 2019, p.20).

A partir dessa colocação, um ponto interessante a ser pensado nos processos de produção da Filmes de Plástico é a escolha de filmar constantemente nesses territórios. As produções, mesmo que passageiras, sempre voltam, impactando diretamente o dia a dia de seus moradores, sendo elas mesmas também afetadas pelas dinâmicas próprias desses espaços filmados. Duas dimensões que se encontram na imagem concebida e construída no cinema da produtora. Uma outra característica fundamental de seus filmes está no fato de que não só esses espaços lhes são familiares, como o próprio elenco é composto por pessoas próximas a eles,

vizinhos, parentes e amigos. Sob esse enfoque, coloca-se também em jogo as implicações em se produzir imagens a partir de relações e espaços tão íntimos aos realizadores.

Essa íntima conexão com o mundo que se filma gera outras implicações na forma como o cinema devolve olhares sobre esses territórios filmados e seus moradores. Compartilha-se, dessa forma, o que Lima (2019) reflete sobre o ato de produzir uma imagem e como devolvê-la. O autor entende que o ato de devolver pressupõe os movimentos de extrair, algo do real, e o de restituir, mundo variado, imaginado, ao mundo vivido. Devolver é, portanto, “um trabalho de ordem criadora, que performa as experiências subjetivas, as relações com os lugares e geografias, as histórias individuais e coletivas, para produzir uma experiência estética” (LIMA, 2019, p.22). O autor também pensa o papel do espectador dentro dessa relação, especialmente quando ele, sujeito filmado, torna-se ele mesmo espectador da obra que foi feita a partir do mundo em que vive. Como Lima sugere, a imagem se torna uma zona momentânea onde se aproximam mundos distintos, a partir dessa comunidade de espectadores, que reúne os sujeitos filmados, moradores, e aqueles que não possuem qualquer vivência ou proximidade com esses territórios.

O cinema, segundo o autor, é espaço de criação, dimensão que articula diferentes forças, e, ao mesmo tempo, agente de dinâmicas sociais, históricas e territoriais, capaz de articular e colaborar com outras práticas e processos relacionados ao morar, “de experimentação de si e do mundo, de articulação de grupos, de ocupações de territórios, de elaboração de memórias individuais e coletivas, de costura de laços” (LIMA, 2019, p.19). Laços que se formam entre o cinema, as imagens, e os modos de vida e práticas de um território. Nesse sentido, interessa aqui as possíveis colaborações, alianças e laços costurados entre o filme e as práticas moradoras desses territórios filmados. Que tipo de agenciamentos essa articulação estabelece não só no filme como também naquilo que o extrapola? Como ele se insere no dia a dia dos moradores e como ele impacta e atravessa o cotidiano e o imaginário dessa comunidade?

Ainda sobre a esfera do morar, no que tange o cinema brasileiro contemporâneo, é possível articular o que já foi discutido a partir da noção de território, interrogando como essas duas dimensões podem relacionar-se. Zan (2021) aponta como a territorialidade acaba estando intimamente conectada à esfera do morar nos filmes produzidos nos últimos anos, destacando três grupos a partir das semelhanças que carregam: obras que se dariam a partir de um esforço dos cineastas em se infiltrar em espaços restritos às elites, obras que trazem tanto espaços privilegiados quanto marginalizados e aquelas realizadas por cineastas-moradores de regiões

periféricas e que filmam os locais nos quais habitam. O autor entende que a categorização a partir desses três grupos consegue abranger diferentes realidades sócio-espaciais, apontando, também, para o destaque no que tange às relações de classe quando se interroga essas imagens a partir da dimensão do território. É possível, também, analisar o filme a partir dessa ótica, questionando como as dimensões da territorialidade e o morar são elaboradas no filme.

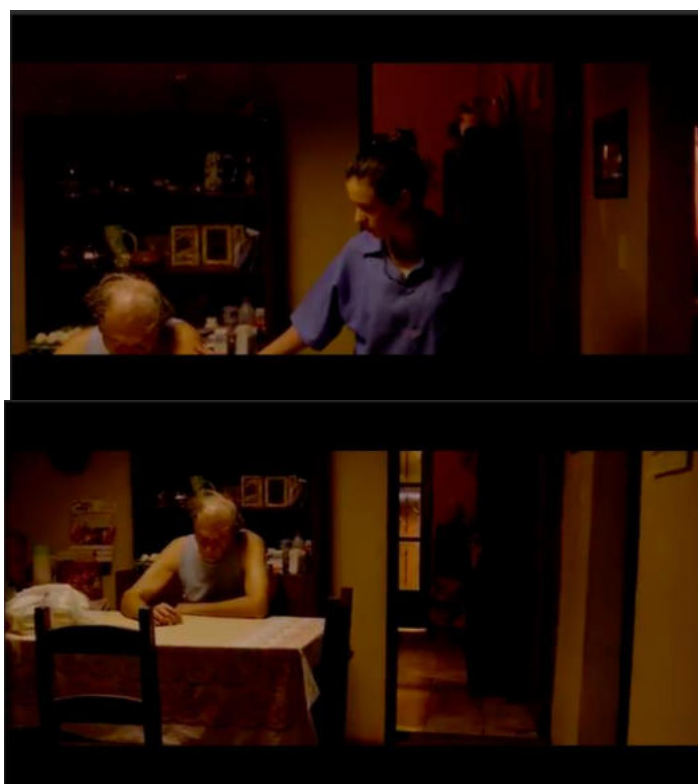
Tomando como base as noções de casa, vizinhança e cotidiano, este capítulo tem como objetivo analisar como o longa-metragem *No Coração do Mundo* pode ser compreendido a partir dessas perspectivas. A abordagem parte da própria casa, como espaço filmico, utilizando-a, em um primeiro momento, como ponto central para a análise. Em seguida toma-se o cotidiano como noção que guia a discussão, partindo de seus atravessamentos no filme. Por fim, discute-se de que forma o fato dos realizadores habitarem, ou terem habitado por um período de suas vidas, os lugares filmados, perpassa seus filmes e impacta o próprio processo de produção. Além de uma perspectiva mais ampla sobre como essas categorias atravessam o fazer filmico a partir dos depoimentos e entrevistas dos realizadores, também interessa entendê-las de dentro do filme. Como podemos interrogá-las partindo de suas imagens e narrativas. O filme é dividido entre dois impulsos, aquele que se estabelece tomando o assalto como norteador da trama que se desenrola, um *heist movie*⁴⁹, e, aquele, cuja análise se concentra nesse momento, que circula pelas vidas íntimas desses personagens, e realizadores, pela vizinhança, por suas casas, entremeando seus muros e paredes, revelando seu cotidiano, situações corriqueiras, entre ruídos e imagens da televisão, louvores, carros de som, conversas, às vezes, silenciosas, aquilo de mais profundo que habita ali.

2.1. Construir Casa, Construir Cinema

Logo após os créditos iniciais, vemos Ana trabalhando como cobradora. A câmera acompanha o sacolejar do ônibus. É como se estivéssemos ali, de dentro dele, observando-a contar distraidamente as notas. Na cena que se segue, o burburinho dos passageiros é logo substituído pelo som da televisão. *Agora vamos falar com Deus, fecha os seus olhos*, escutamos ser declarado enquanto Ana abre a porta, ainda vestindo seu uniforme. A iluminação da casa é

⁴⁹ *Heist Movie* é um subgênero de filmes policiais. No geral sua narrativa se centra no planejamento, execução e consequências de um roubo.

escura. Ela deixa as sacolas que carregava, repreendendo o pai logo em seguida por ter esquecido a televisão ligada. A câmera, que a acompanhava, para por alguns instantes nele, revelando que cochilava sentado à mesa. Ana diz que vai tomar um banho rápido e logo esquenta a sua janta. Ela sai de quadro deixando seu pai, sentado ainda no mesmo lugar, quase que imóvel se não fosse pela mão que lentamente passa pelos detalhes da toalha de mesa.



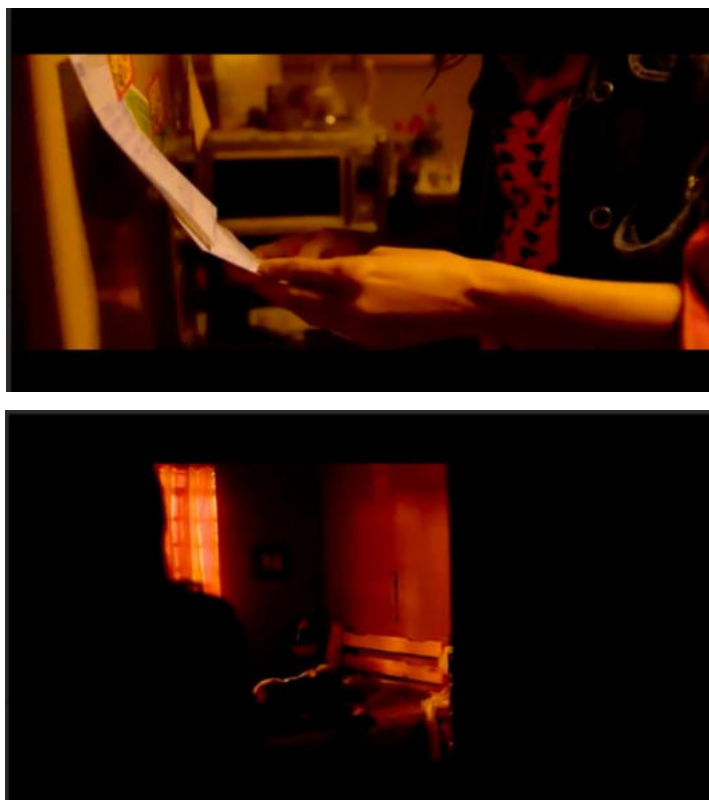
A sequência é mobilizada para iniciar a discussão em torno da forma como os realizadores convocam a casa como um dos espaços fundamentais da trama. Já nesses primeiros momentos do filme, a escolha por adentrar a casa da personagem, vai de encontro com o que muitas vezes pode ser observado em filmes que flertam com gêneros policiais ou de assalto. É comum que filmes do gênero tragam esses espaços em suas narrativas como planos de fundo, não atribuindo outras dimensões à trama narrada. Em *No Coração do Mundo*, por outro lado, a casa se torna elemento fundamental para a compreensão da complexidade dos personagens e do universo elaborado no longa. É por meio de seus detalhes, a forma como foram construídas, os objetos que as compõem e das dinâmicas que se estabelecem, que nos relacionamos e discutimos o mundo imaginado por ele.

No cinema, como discutido por Corinne Maury (2022), a casa é comumente espaço cenográfico onde a jornada psicológica, íntima ou coletiva, dos personagens se desenrola. São espaços que emanam nas obras como catalisadores de dramas suspensos que atravessam as vidas desses personagens. É comum, no entanto, que mesmo que atribuam significado narrativo ou visual ao filme, sejam constantemente tratadas como “recipientes vazios”, como meros recursos estéticos e narrativos, e não como espaços realmente habitados. Ainda de acordo com a autora, a casa, partindo dessa perspectiva, estaria limitada a ser um edifício que apenas abriga os personagens, não possuindo uma presença real na tela, sendo reduzida a função de contextualização. Assim, “a casa existe mais como um cenário, onde a vida é interpretada, do que como um lugar de habitação, onde a existência é fixada, um lar” (MAURY, 2022, p.13, tradução nossa).

A partir da obra da cineasta Chantal Akerman, Maury enfatiza como a casa pensada dentro de seus filmes, contrasta com a visão que a reduz apenas a um cenário, sendo um espaço de habitação com frequência tempestuoso e atravessado por conflitos, lugar onde as potências enclausuradas do cotidiano são reveladas. A autora identifica que muitos de seus filmes apresentam uma dimensão de confinamento, expressando o peso e o vazio da vida cotidiana. Como reflete, “as paredes e cômodos dos apartamentos nos filmes, não são mais superfícies anônimas e barreiras insignificantes; elas definem e criam um 'lugar cotidiano', uma caixa de joias dentro da qual pequenas vidas são armazenadas” (MAURY, 2022, p.14). Essa ideia de confinamento aparece no filme especialmente nas cenas que acompanham o núcleo familiar de Ana.

Já na primeira cena descrita anteriormente, o ambiente escuro, sem janelas aparentes, somado ao silêncio, marcam a sensação de enclausuramento que atravessa a vida da personagem. Ana está presa àquele bairro, aquela casa, à responsabilidade e aos cuidados com o pai, ele mesmo confinado. Dentro de casa, as janelas e cortinas aparecem quase sempre fechadas. Como diz para Marcos, Ana não quer parecer a sua mãe, *sem coragem para fazer as coisas*. Essa percepção de confinamento também atravessa outros momentos em que a casa da personagem aparece. A cena que segue a que Marcos a convida para o assalto remonta à primeira comentada nesta seção. Já é noite. A personagem chega em casa. O ambiente está pouco iluminado. Ao pegar uma água, olha uma conta que está fixada na porta da geladeira. Ela vai até o quarto do pai, que dorme. Só se ouve um rumor que vem da rua. Todas as ações da personagem podem ser escutadas, enquanto bebe a água, seus passos, cada porta sendo aberta.

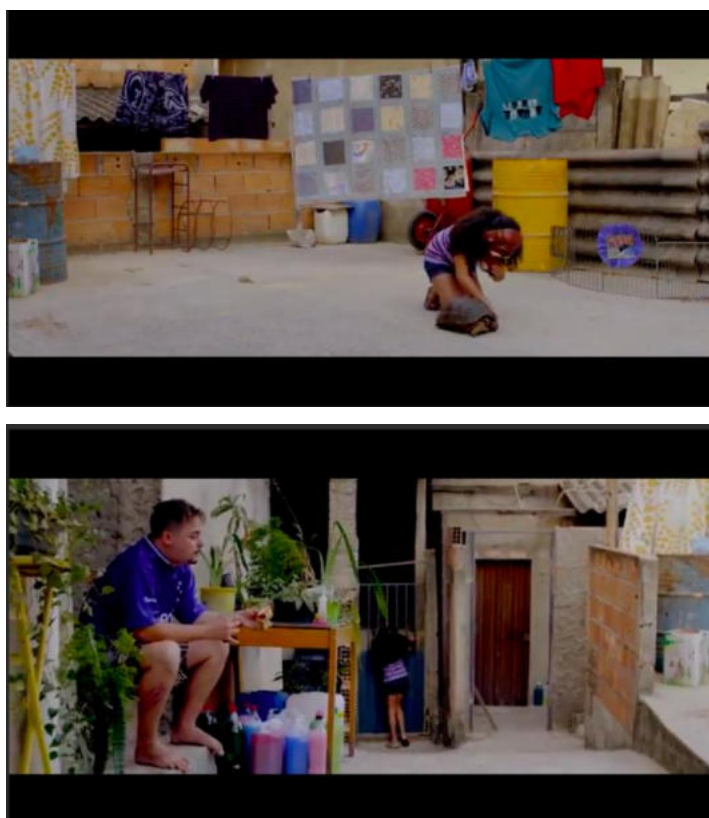
Ao se preparar para tomar banho, liga a caixinha de som que toca *Goodbye* (2019), de Anne-Louise. Em seguida, entra no chuveiro e deixa a água cair sobre o seu corpo, como uma forma de escoar com ela o peso que compartilhamos até então na cena.



A casa, a partir do que propõe Lima (2019), não se limita à sua estrutura física. Ela pode ser entendida a partir dos gestos, hábitos e práticas que a compõem. Existe uma porosidade que traça a conexão entre o dentro e fora, que a coloca para além do íntimo, do privado e do familiar. Segundo o autor, “é como se pudéssemos tomar as espacialidades por suas atribuições antropológicas e expressivas, que se desdobram delas e com elas, para além de uma circunscrição exclusivamente estrutural” (LIMA, 2019, p.45). A partir dessa concepção a casa seria indissociável aos modos de existência que a atravessam. A análise em torno da noção de casa e como ela é convocada no filme considera os modos de vida de seus habitantes e, também, as relações que extrapolam suas paredes. Em diálogo com Maury (2022), elas são entendidas, aqui, para além do espaço físico, emergindo como um espaço relacional.

Um outro espaço do filme a ser discutido a partir dessa ótica é o da casa do personagem Marcos. Dona Fia, mãe de Marcos, foi inspirada em Dona Dulce, mãe de uma namorada que

Maurílio teve no bairro. A casa de Dona Dulce, que Maurílio frequentava durante a época em que namorava sua filha, acabou se transformando em locação.⁵⁰ A cena que inicia a sequência em que sua casa aparece pela primeira vez é a da menina brincando com a tartaruga na área externa. Logo podemos perceber que se trata de uma área comum entre algumas casas, que parecem bem próximas umas das outras. As construções do lote não possuem qualquer padronização. As telhas soltas empilhadas ao fundo, a pá de obra encostada no canto, os muros e paredes com tijolos aparentes, sem revestimento, dão a sensação de que esse espaço está inacabado, ainda em construção.



Essa disposição espacial das casas é característica de espaços urbanos periféricos. Ermínia Maricato (1982) entende que as periferias das grandes cidades, locais de residência da classe trabalhadora, são produzidas por meio de práticas de subsistência, dentre elas, a autoconstrução da casa. Como a autora ressalta, esse é o meio que parte da população de baixa

⁵⁰ Maurílio comenta sobre a inspiração para a personagem Dona Fia em entrevista ao portal Cine Festivais. Disponível em <https://cinefestivais.com.br/gabriel-martins-e-maurilio-martins-falam-sobre-no-coracao-do-mundo/>

renda utiliza para obtenção da casa própria. Um processo que pode durar muitos anos e “que vai do cômodo inicial situado de forma a permitir o seguimento dos próximos, até o preenchimento quase total do pequeno lote quando é frequente ter mais de um domicílio no lote, seja de parentes ou de cômodos de aluguel” (MARICATO, 1982, p.85-86).

A construção da casa se estende por um longo período, uma vez que depende dos recursos disponíveis para a compra do material, atrelados a ganhos extras ou em prejuízo de outras necessidades. Autoconstrução é, segundo a autora, um processo de construção da casa seja pelos seus moradores, parentes, amigos, vizinhos ou até por profissionais remunerados. Essa característica também pode ser entendida a partir da noção de “puxadinho”, termo popular para a prática de ampliar uma moradia, adicionando extensões e anexos. Essas ampliações podem ser realizadas por diversos motivos, seja para abrigar mais moradores, seja para atribuir outras funções ao espaço ou até como uma forma de obtenção de uma renda extra. Assim como na cena, esse estado de permanente renovação dos espaços é caracterizado em outros momentos no longa pela presença de entulhos, materiais de construção e pelo aspecto inacabado de muitas casas. Como comenta a diretora de arte Mariana Souto:

As casas periféricas são construções muito vivas, transformam-se com frequência, parte do desejo dos habitantes de melhorar as residências quando entra algum dinheiro: reforma-se a cozinha, em outro momento constroi-se um novo banheiro etc. É comum ver, pelas texturas e materiais, que os cômodos datam épocas diferentes e que as transformações são feitas de modo informal, sem apoio técnico. As casas tem um aspecto inacabado, provisório, heterogêneo. (SOUTO, 2024).

Os autores Kapp e Cardoso (2013) ampliam a discussão sobre o tema, destacando em suas pesquisas que é necessário a definição de noções que são comumente confundidas: autoprodução e autoconstrução. A primeira diz respeito exatamente a quando “moradores gerem seus recursos e tomam decisões sobre os espaços, com pouco ou nenhum acesso a informações, suporte técnico, financiamento e intervenção do poder público” (KAPP; CARDOSO, 2013, p.104), podendo ser realizada com ou sem autoconstrução. Já a segunda, indicaria apenas a participação direta dos moradores no trabalho material da construção, podendo ou não estar atrelada à autoprodução. Em pesquisa sobre os modos de vida e a configuração dos espaços domésticos das mulheres residentes do bairro Jardim Laguna, onde o filme foi majoritariamente filmado, Nadaletto (2019) destaca como as casas do bairro foram

erguidas e reformadas pela junção entre a autoprodução e a autoconstrução, ressaltando que a primeira tem sido a mais comum devido a ausência da figura masculina em muitas dessas casas.

Outra noção que pode ser mobilizada ao refletirmos sobre como a casa de Marcos é apresentada no longa é a de porosidade. Assim como nas cenas da casa de Ana, a proximidade da câmera com os personagens reforça a sensação de que se tratam de espaços físicos de dimensões pequenas. Dona Fia enche uma garrafa pet com um produto de limpeza caseiro, ao fundo o som da televisão está ligada. Marcos procura seus chinelos e entra em um cômodo que está logo atrás de sua mãe, separado apenas por uma chita. Ele para na entrada da sala enquanto discute com Dona Fia. A luz que o ilumina vem da porta que parece estar aberta. Em vários momentos Marcos olha para fora, seja em direção à porta ou quando vai até a janela ao perguntar por sua irmã, Fernanda. A sequência termina com Marcos olhando pelo basculante da cozinha. Ao fundo, a mesma menina que brincava com a tartaruga está sentada em uma escada, mexendo na máscara que vestia. Marcos sai de quadro e a menina olha em direção à câmera.



O fora está a todo momento sendo convocado durante a cena. Ao contrário da casa de Ana, em que na maior parte das vezes as janelas e cortinas estão fechadas, aqui, elas ficam

abertas, o que pode ser percebido não só pela luz, como também pelos próprios gestos do personagem, que olha para fora repetidas vezes. Essa consciência de que esse espaço não se restringe apenas aos seus limites físicos pode ser percebida, também, não só pelos gestos, como, por exemplo, durante a discussão entre Marcos e Dona Fia, quando ele pede: “*mãe, fala baixo, os vizinhos*”. E ela grita em seguida, “*fala baixo coisa nenhuma. Eu tô na minha casa, pago as minhas contas, você não me manda calar a boca não*”. É como se a discussão entre os dois, que deveria se dar apenas no íntimo do seu lar, pudesse extravasar por suas paredes.

É interessante notar como essa característica é trazida por Nadaletto (2019) quando fala de sua vivência ao morar durante um mês na casa de Maurílio. Sua percepção é de que a casa ficava no limiar entre o público e o privado, uma vez que o portão que a separava da casa de sua mãe, que ficava ao lado da sua, permanecia a todo momento aberto, facilitando o trânsito de pessoas, em sua maioria familiares e amigos. Essa percepção, como destaca, não se restringia apenas à casa de Maurílio, mas também à outras casas da região, em que não se notava uma formalidade na recepção de pessoas, “toda essa relação era mais fluida e as casas, embora possuísem muros altos e portões vedados, eram bastante permeáveis ao acesso humano a qualquer hora” (NADALETO, 2019, p.18). Dadas as suas particularidades, uma vez que na cena não existe de forma explícita a circulação de pessoas entre as casas, interessa como essa dimensão da permeabilidade atravessa esses espaços.

Outro aspecto que pode ser observado é o da presença da religiosidade dentro das casas. Seja por meio de objetos, como um terço pendurado acima da cama do pai de Ana, a imagem de Jesus na cozinha de Dona Fia, o programa religioso que passa na televisão, ou até mesmo por uma cena em que um culto acontece dentro do ambiente doméstico. Na cena, Marcos está deitado, com um fone de ouvido escutando “Nós é Favela”, de João Paiva e Russo APR⁵¹, até que Ana chega, o surpreendendo. Assim que tira o fone, a música é substituída por um grupo cantando ao fundo. Ela diz que não sabia que estava tendo culto na casa de Marcos e ele diz que aquilo não é um culto, é uma célula. Surpresa, Ana questiona, “*Célula? Que viagem é essa?*”. Ele explica que toda quarta os frequentadores da igreja da sua mãe estão vindo cantar e louvar. Enquanto se deslocam pela casa até a laje, passam pelo grupo formado por nove pessoas, dentre elas Dona Fia e Dona Sônia, que cantam o louvor, “*o véu se rasgou, tua*

⁵¹ Russo APR é cantor, educador, produtor cultural, compositor e atuou em diversos filmes da produtora. Ele faz o papel do segurança Gildásio no longa. Ele não possuía experiência com atuação no cinema antes dos trabalhos com a Filmes de Plástico.

misericórdia, tua misericórdia, me convida pra viver”, de olhos fechados, alguns estão com as mãos levantadas.



Para iniciar a discussão em torno dessa presença no longa, podemos apontar o crescimento do pentecostalismo em regiões periféricas no Brasil. De acordo com dados trazidos por Cunha (2021), na década de 90, a presença do segmento religioso evangélico em diferentes esferas da vida social brasileira era crescente. Naquela década, o percentual dos que se declararam evangélicos no país era de 9%, um aumento da década anterior, com 6,6%. Nos anos 2000, os evangélicos já somavam 15,5%, passando para 22,2% da população nacional na década seguinte. Ao analisarmos os números referentes ao município de Contagem, segundo dados do IBGE⁵², em 2010, os evangélicos perfaziam 31,7% da população residente do município, ficando atrás apenas da católica apostólica romana, com 56%.

A partir de seus estudos sobre as favelas no Rio de Janeiro, mais especificamente a de Acari, Christina Vital da Cunha (2021) analisa como a crescente presença das igrejas

⁵² Dados podem ser consultados pelo link:
<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/mg/contagem/pesquisa/23/22107?detalhes=true&indicador=22426>

pentecostais provocou mudanças em diferentes esferas da vida social nesses espaços. Dentre elas, a autora cita a “sociabilidade, economia, estética, política, nas paisagens e na gramática articulada cotidianamente por seus moradores, sejam eles vinculados ou não à institucionalidade evangélica pentecostal” (CUNHA, 2021, p.82). Seus estudos abordam essas mudanças no espaço público, mas podemos interrogar, também, de que forma esses impactos se dão dentro das casas dos moradores. É possível entender os elementos que aparecem dentro da casa de Dona Fia como um reflexo da presença da religiosidade no espaço doméstico, especialmente das religiões pentecostais, percebida no bairro Jardim Laguna por Nadaletto (2019), durante sua pesquisa na região. A autora reflete sobre como, em uma das casas que faz parte de sua investigação, a religiosidade é vivida de forma complementar às esferas da casa e da rua, ressaltando que “é possível observar uma real mistura dos três elementos, sendo difícil saber onde começa um e termina o outro, uma vez que o espaço público, o privado e “outro mundo”⁵³ estão presentes de maneira imbricada em sua vida” (NADALETO, 2019, p.112). Os atravessamentos da religião em Laguna, lugar onde vive, também são comentados por Maurílio:

A minha família é toda religiosa, a minha rua é inteiramente religiosa e é um negócio interessante. Eu moro em uma rua onde a maioria esmagadora das pessoas são evangélicos e são evangélicos desde sempre, né? Não é esse fenômeno novo em que o Brasil passou a ser evangélico. Eu tô falando da minha mãe que foi pra igreja em 1970, já levada por uma vizinha que estava desde metade dos anos 1960. A gente tá falando é de um período em que nem se ouvia essa expressão. Era só uns crentes. Então esse fator de empoderamento também provoca esse outro lado que é o lado mesmo da conservação, né? Dos preceitos. E essa conservação dos preceitos acaba levando esse povo para um espectro um pouco mais à direita do que a gente imagina. Então é dentro desse contexto, é dentro desse caldeirão que eu nasço, é dentro desse caldeirão que nasce a Filmes de Plástico. Eu sou a única pessoa da minha família. Eu sou o sétimo filho, eu sou a única pessoa que saiu da igreja. A minha família é massivamente de uma religião extremamente firme dura que é a Congregação Cristã no Brasil. E então é a partir desse lugar que surge o meu desejo a partir desse lugar que surge o desejo do Gabriel e do André. Cada um com as suas configurações familiares e com as suas preposições. (MARTINS, M. 2022).

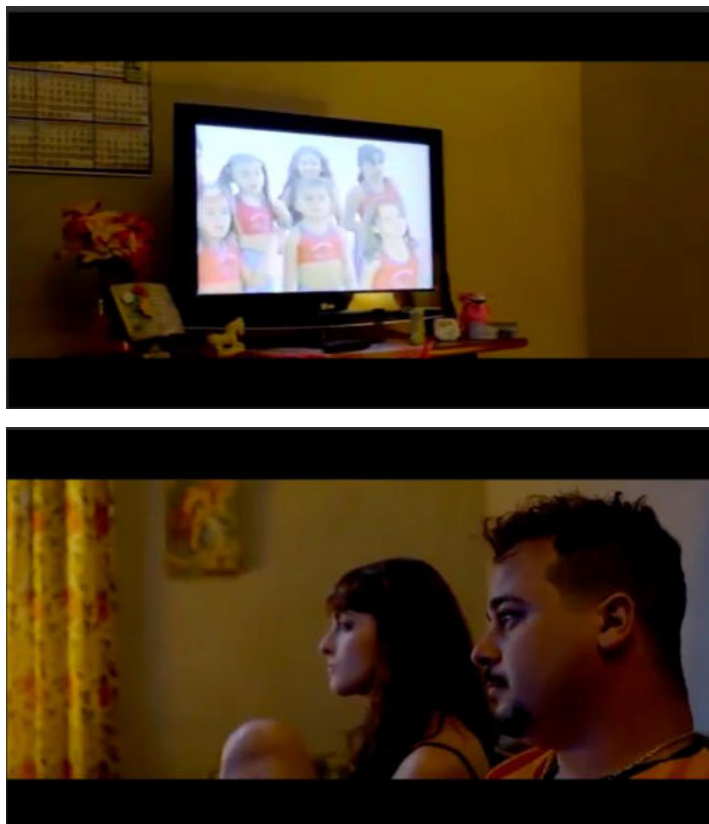
⁵³ A autora faz referência às noções de casa, rua e o outro mundo de Roberto DaMatta em *A Casa e a Rua* (1997). Como o autor discorre, “qualquer evento pode ser sempre “lido” (ou interpretado) por meio do código da casa e da família (que é avesso à mudança e à história, à economia, ao individualismo e ao progresso), pelo código da rua (que está aberto ao legalismo jurídico, ao mercado, à história linear e ao progresso individualista) e por um código do outro mundo (que focaliza a ideia de renúncia do mundo com suas dores e ilusões e, assim fazendo, tenta sintetizar os outros dois)” (DAMATTA, 1997, p.48).

Fica claro que a religião é uma dimensão fundamental nos espaços em que Maurílio cresceu e nos quais o longa foi filmado. Existe uma complexidade, como aborda o realizador, ao analisar sua presença, uma vez que ela pode se desdobrar a partir de diferentes perspectivas, como o viés conservador que se estabelece nas relações e práticas sociais ou seu papel de empoderamento. Dadas as inúmeras discussões suscitadas a partir da ligação entre a religião e esse espaço periférico, interessa aqui a relação entre o espaço privado e o sagrado. A porosidade que se estabelece entre a casa e a dimensão religiosa e como ela pode ser percebida no filme. Nesse sentido, a organização da célula na casa de Dona Fia pode ser entendida como um imbricamento entre a esfera religiosa e a doméstica. A célula da igreja, no geral, é definida como um grupo formado por poucas pessoas que se reúne semanalmente para estudar a bíblia, orar e cantar louvores. É comum que esses encontros sejam realizados na casa de um dos participantes e que sejam associados a sua capacidade de conversão e manutenção de adeptos. A partir do que é discutido por Mazzeo (2020) interessa pensar exatamente como a esfera do sagrado e da religião passa a ser presente não só em espaços destinados ao culto, como também na esfera do lar.

A célula representa uma expansão do sagrado e dos valores cristãos, ampliando as possibilidades e espaços em que se pode percebê-los e vivenciá-los. Esses apontamentos não tem a finalidade de esgotar as complexidades ao se analisar as células evangélicas, sendo mobilizados para a discussão em torno da permeabilidade do espaço da casa no filme, que parte também da esfera religiosa. É curioso, nesse sentido, que o louvor cantado tenha a expressão “o véu se rasgou” repetidas vezes, uma vez que o véu, na bíblia, era um tecido que impedia o acesso livre à presença de Deus, que separava o Santo dos Santos, local onde somente o sumo sacerdote tinha acesso, e no qual estaria a presença de Deus. Quando Jesus morre crucificado, um dos sinais milagrosos foi o véu ter se rasgado, de alto a baixo, significando que todos teriam um livre acesso à presença de Deus, em qualquer lugar ou hora, até mesmo em sua própria casa.

A televisão é outro elemento que pode ser percebido constantemente nas casas. Em diferentes momentos do longa ela está ligada, acompanhando o dia a dia de seus personagens, até mesmo constituindo um fundo sonoro para diálogos que se dão entre eles, como na cena em que Fernanda e Marcos conversam. Nela, Fernanda assiste televisão. Um travelling acompanha a chegada de Marcos em casa, focando no programa que a irmã assistia. Os dois conversam, mantendo os olhos na tela. A permeabilidade entre o espaço público e o privado também pode ser pensada a partir desse objeto. Como Debiasi e Silveira (2024, p.3) ressaltam, a televisão

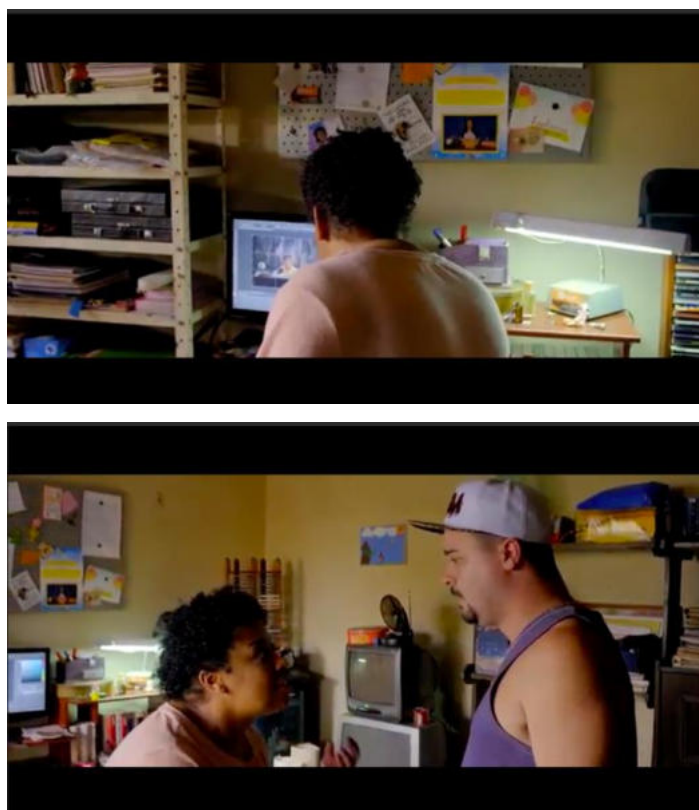
“foi o primeiro aparelho instalado no ambiente doméstico a fornecer imagens em movimento dos contextos além da casa, fazendo com que a imagem pública adentrasse o privado de maneira simbólica, ao formar novos sentidos e arranjos culturais no ambiente doméstico”, criando hábitos e moldando a vida em torno do uso do aparelho.



Um dado curioso, trazido por Nadaletto (2019) é que o próprio Maurílio não possuía uma televisão, uma vez que ainda na década de 1970, sua mãe se converteu à Congregação Cristã do Brasil, e por seguir uma doutrina rígida, impedia que o aparelho fosse trazido para casa. Com isso, Maurílio construiu uma rede de relações com a vizinhança, ao criar formas de acessar outras casas para assistir à televisão. Uma das casas analisadas pela pesquisadora era frequentada por Maurílio, que ressalta como a sala exercia uma função central na residência, percebida ainda hoje por Nadaletto, ao apontar que a maior parte das atividades ainda acontecem em frente à TV, destacando que, “embora a casa possua sala de jantar com mesa grande e cadeiras, nunca vi ninguém sentar ali para as refeições, que sempre transcorrem de maneira mais informal - com pratos e talheres em mãos - nos próprios sofás da sala de TV” (NADALETO, 2019, p.122). Na casa de Dona Fia, fica nítida a centralidade da sala, uma vez

que a maior parte das dinâmicas que ocorrem na casa se dão nela. Esse protagonismo pode ser atribuído à presença do aparelho no ambiente.

Um último espaço a ser discutido nesta seção é o da casa de Selma. Ao contrário das casas comentadas anteriormente, nas quais ambos os personagens dividem com seus familiares, Selma mora sozinha, como sabemos, ela está longe de sua mãe e filha e pretende sair dali e encontrá-las em breve. O espaço é ocupado por muitos objetos. Livros, cadernos, maletas e DVDs estão empilhados por todo o ambiente. Com uma espécie de escritório improvisado, percebe-se que aquele espaço é uma extensão de seus bicos, no qual prepara as fotos dos alunos que serão posteriormente vendidas. Na primeira cena em que sua casa aparece, por exemplo, é possível ver que ela edita as fotos que foram tiradas na escola. Uma série de molduras também podem ser avistadas. É interessante notar que existe um aspecto de transitoriedade que a caracteriza. Mesmo que a princípio pareça um espaço praticamente impessoal, alguns objetos espalhados dão o tom de afeto e intimidade ao ambiente. Como uma pintura infantil, pendurada na parede, que provavelmente foi feita por sua filha, ou o quadro de imãs ao fundo, com fotos dela. É possível refletir, então, como a casa muitas vezes pode refletir as características e modos de vida de seus moradores.



Na última cena em que a casa de Selma aparece, ela já está praticamente vazia. A personagem se prepara para o roubo que irá mudar sua vida. Essa imagem da casa vazia, faz pensar no desejo da personagem em construir algo novo em outro lugar. Uma casa sempre começa por sua construção. Compartilhando a proposta de Lima (2019), que a partir do filme *Cantos de Trabalho - Mutirão* (1975), de Leon Hirszman, ressalta o caráter colaborativo e coletivo da elaboração de uma morada, indagando, assim, a respeito da “possibilidade do cinema em se fazer vizinho e colaborar com a construção de casas” (LIMA, 2019, p.63). Partindo dessa perspectiva, podemos mobilizar o processo de bater laje, que, como Nadaletto (2019) ressalta, foi um fenômeno que atingiu boa parte do bairro Jardim Laguna a partir dos anos 1990, em substituição aos telhados de amianto ou também como base para outras construções, como descreve:

O processo de bater laje consiste, então, em contratar um pedreiro - em geral pessoas do bairro mesmo, mas atuando ali como um profissional, a soldo - e chamar amigos e parentes para, em regime de mutirão, ajudar a subir com todo o concreto para o teto da casa. Como a secagem desse concreto é rápida e precisa ser espalhada de modo homogêneo por toda a cobertura, faz-se necessário então um trabalho de várias mãos. A depender do tamanho da laje, é comum encontrar até 20 pessoas trabalhando. Esta atividade se dá sempre aos finais-de-semana ou feriado, para poder contar com o maior número de pessoas. Ao fim, essas pessoas comem e bebem à farta, pelo fornecimento de quem é dono ou dona da laje. Há cerca de três ou quatro anos o processo vem, muito timidamente, sendo substituído pelos caminhões betoneiras, no qual apenas dois profissionais e um caminhão cheio de concreto fazem todo o serviço. Mas segundo relatos dos moradores locais, há uma resistência por parte da população ali do bairro, menos pela eficiência do serviço com muita gente, mas muito pelo gesto coletivo de união e pela farra que isso gera. (NADALETO, 2019, p.36-37).

O cinema, como o processo de bater laje, é feito por várias mãos. No caso dos realizadores de *Contagem*, é, também, um gesto coletivo. Avizinhando, mesmo que provisoriamente, mundos, ao criar uma rede de associações e colaborações entre equipe técnica, elenco, moradores, amigos, vizinhos e espectadores. O cinema da Filmes de Plástico “ao acontecer com uma comunidade, ele se articula, à sua maneira, com outras práticas moradoras, que o antecede e o excede” (LIMA, 2019, p.21), tramando casas e mundos, entrelaçando histórias e vidas com imagens e sons. A partir dessa concepção, propomos a discussão em torno de como ele elabora o cotidiano vivido nessas vizinhanças, seu potencial político, e as

articulações que criam em seus processos de produção ao serem, eles mesmos, cineastas moradores dos espaços que filmam.

2.2. Cotidiano, uma imagem irredutível ao todo

A mostra "Cinema Brasileiro: Anos 2010, 10 olhares"⁵⁴, realizada em abril de 2021, identificou no período entre 2011 e 2020, um momento de ebulição do cinema brasileiro e teve como proposta trazer um panorama sobre as produções desse período a partir de 10 olhares de curadores distintos. Dentre esses olhares, a pesquisadora e curadora Janaína Oliveira, em "Cotidiano Singular" (2021), trazia 10 filmes que eram atravessados pelo tema do cotidiano. Como Janaína destaca, a inspiração para o programa surgiu no contexto da mostra "Soul in the eye: Zózimo Bulbul's Legacy and the Contemporary Brazilian Cinema", a partir da sessão de curta-metragens que montou para o International Film Festival Rotterdam (IFFR), em 2019. Os filmes selecionados pela curadora tinham como base a percepção de mesmo o cotidiano sendo algo comum a todos, o privilégio de vê-lo no cinema pertencia a grupos que historicamente ocupavam e se viam nas telas. Com a emergência de filmes imaginados e realizados por grupos que se encontravam à margem desse circuito, pode-se pensar, de dentro dessas obras, o cotidiano e "sua ordinariedade", ao contrário da ênfase na violência ou em eventos excepcionais, normalmente associados aos espaços periféricos.

Dentre os filmes selecionados pela curadora estão *Ela Volta na Quinta* (2014), realizado por André Novais, e *Movimento* (2020), de Gabriel Martins, indicativo de como o cotidiano se apresenta como um aspecto central nas obras produzidas pela Filmes de Plástico. Traçando um paralelo com Ribeiro (2012) ao refletir sobre a filmografia do diretor Abderrahdame Sissako⁵⁵, é possível refletir sobre como o longa, mesmo que tomando como eixo narrativo principal o assalto, privilegia imagens e narrativas do cotidiano, que "como poeira nos olhos (perturbando a visão alegórica), abrem espaço para a imaginação do comum que permanece, em sua fragilidade, irredutível ao todo" (RIBEIRO, 2021, p.167). Imagens que resistem e escapam às estruturas que muitas vezes se impõem em filmes associados a um determinado gênero. Sobre esses aspecto, Gabriel comenta que:

⁵⁴ A programação completa e catálogo da mostra "Cinema Brasileiro: Anos 2010, 10 olhares", que foi realizada em formato virtual no contexto da pandemia do Covid-19, estão disponíveis em: <https://www.10olhares.com/>

⁵⁵ Abderrahdame Sissako, nasceu na Mauritânia, dentre seus filmes é possível citar *Bamako* (2006)

No Coração do Mundo é um exemplo que, no fim das contas, tem como ponto de chegada um assalto, mas também pode ser considerado um filme de cotidiano. Ainda assim, ele tem uma outra estrutura. Ele vira um filme de assalto, não tem alguns clichês do gênero, mas ele está totalmente vinculado ao gênero de ação da primeira cena à última cena. A diferença é que a gente faz de uma maneira que encara o tempo na cena, o tempo do que se olha que não é necessariamente convencional. Não é montado de uma maneira em que os clichês do gênero vão ser sempre contemplados. (MARTINS, G. 2024 p.39).⁵⁶

Na seção anterior, na discussão em torno de como o filme elabora e apresenta a casa, essa característica já é, em certa medida, debatida, uma vez que a maior parte das cenas comentadas trazem dimensões do cotidiano desses personagens que aprofundam e complexificam suas histórias. O que será discutido nesta parte são os desdobramentos dessa escolha pelo cotidiano e como eles operam algumas particularidades do longa e de seu processo de produção. Existe um movimento no filme, repetido algumas vezes, em trazer um plano geral da cidade, de sua paisagem, uma área socioespacial mais abrangente, e, em seguida, ir adentrando aquele espaço, trazendo imagens com escalas cada vez menores, até chegar à casa. Como, por exemplo, logo após os créditos iniciais, que é precedido pela paisagem da cidade, Ana aparece em seu trabalho como cobradora, e na sequência seguinte, chega em casa para cumprir com sua tarefa diária de cuidados com o seu pai.

Esse movimento pode ser entendido a partir de diferentes aspectos. Um exemplo seria o de estabelecer uma ideia de rotina, e assim entendermos como seu dia a dia é organizado. Ana trabalha o dia inteiro e à noite, ao chegar em casa, cuida de seu pai. Mas ao apresentar imagens e situações íntimas, que muitas vezes revelam as profundas camadas que se estabelecem em suas relações familiares e afetivas, como no caso das cenas em que acontecem no espaço doméstico dos personagens, constitui-se um gesto de imaginar e construir por meio dessas imagens, outras formas de se pensar esses espaços e seus moradores. Essa imaginação do comum e do ordinário, que se articula, neste caso, ao extraordinário, aqui compreendido a partir do assalto, é uma forma de multiplicar as imagens que compõem esse imaginário, nunca reduzindo-as às expectativas existentes em torno dessas histórias.

⁵⁶ Trecho de entrevista que faz parte do catálogo da Mostra em comemoração aos 15 anos da produtora.

Em "Quintal" (2015), curta dirigido por André Novais, é possível identificar um movimento similar, em que a câmera parece ir adentrando cada vez mais o bairro, saindo de um plano geral das casas até chegar na rotina de um casal de idosos. É como se estivéssemos enxergando através das frestas daquela imagem inicial, das casas vistas a distância, e sendo apresentados a imagens de acontecimentos corriqueiros das vidas das pessoas que moram ali. A beleza ordinária da vida⁵⁷ ou a "poesia do vivido no dia a dia" de um casal assistindo televisão ou de dona Zezé estendendo roupas no varal, que como destaca Janaína Oliveira (2021), "pode configurar um gesto revolucionário para aqueles cujas centralidades nas narrativas nunca foi costume no cinema" (OLIVEIRA, 2021, p.63).



⁵⁷ Referência a resenha de Ana Paula Alves Ribeiro (2019) sobre o filme "Temporada" (André Novais, 2018).



Em depoimento concedido em 2016 para a série "Diálogos Ausentes"⁵⁸ André Novais afirma seu interesse em filmar o cotidiano da periferia: "acho que tem uma coisa que eu não considero banal, mas que fala muito dos personagens e fala muito daquela vida, nos pequenos gestos e algumas coisas que acontecem em situações, às vezes, até pequenas". O realizador, em paralelo com o que Janaína Oliveira (2021) toma como base para sua curadoria, destaca que mesmo que os personagens de seus filmes muitas vezes estejam envolvidos em situações de criminalidade e violência, é importante que exista um outro lado que, como aponta em seu depoimento, "mostra esses personagens em situações, digamos, aparentemente normais onde o que pesa mais no filme talvez seja a relação pessoal dos personagens". Partindo dessa ótica, existe no longa um desejo de acompanhar a vida em comunidade. Entre os planos do roubo e confabulações, sempre existe tempo para saber como andam os amigos, conversar sobre a vida e celebrá-la.

⁵⁸ A série "Diálogos Ausentes", que aborda a obra e a presença de artistas negros em diferentes áreas de expressão, foi produzida pelo Itaú Cultural. O depoimento citado foi gravado em novembro de 2016 e está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LvKv0noUFGA&t=86s>

As cenas entre Marcos e Brenda são momentos que representam bem essa escolha. Amigos de longa data, os dois conversam, com humor, sobre a vida e os últimos acontecimentos em seus núcleos familiares. Em dado momento do filme, logo após um dos momentos chaves do eixo narrativo do assalto, em que Selma é apresentada ao plano, Marcos pede à Brenda um dinheiro emprestado para a festa de sua mãe. Os amigos rememoram as festas de aniversário que Dona Fia organizava. Marcos lista tudo aquilo que lembra, “*aqueles bolinhos de fubá, guaraná Del Rey, Baré*”⁵⁹.... “*Dona Fia esculacha, mano*”, exclama Brenda. E Marcos completa, “*cajuzinho de morango, puta que pariu*”. Ao contrário do tempo dos planos da sequência anterior, aqui a câmera para, se avizinha, fica ali, como se despretensiosamente, também participasse da conversa.

A noção do tempo parece ser relevante no que tange à discussão. Como Gabriel ressaltava em sua fala, os realizadores “encaram o tempo da cena”. Esse gesto é uma forma de resistência a uma característica que vem sendo observada no cinema, muitas vezes atrelada a determinados gêneros ou modelos de produção, em que o tempo de duração dos planos tem sido cada vez mais curtos. Em uma análise a partir de uma amostragem de filmes lançados entre 1997 e 2016, Stephen Follows⁶⁰ destaca como filmes categorizados pelo gênero de ação, possuem o maior número de planos que, por sua vez, possuem a menor média de duração, comparativamente com outros gêneros. Isso significa uma maior quantidade de cortes, que acabam dando um ritmo mais acelerado ao filme.

É claro que esta escolha dos realizadores também pode refletir a influência de um movimento contrário a essa dinâmica, que se estabelece a partir de outras obras e vertentes do cinema ao longo da história. O Slow Cinema, por exemplo, é uma tendência que vem sendo bastante discutida nos estudos de cinema mais recentes⁶¹, que de maneira geral, é entendida a partir da escolha por planos de duração mais longa, caracterizados por um estilo quase observacional e contemplativo. O cineasta tailandês Apichatpong Weerasethakul⁶², é frequentemente citado nas entrevistas dos realizadores como uma de suas referências. Durante

⁵⁹ Baré é uma marca de um refrigerante do Amazonas, que hoje pertence à Ambev. Foi lançado nos sabores guaraná, tutti-frutti e noz cola. Já a Del Rey é uma marca de refrigerantes cuja fábrica é localizada em Minas Gerais.

⁶⁰ Stephen Follows é um pesquisador e escritor. Por meio de dados, ele procura entender como os filmes e a própria indústria cinematográfica funcionam. É possível acessar aos dados mencionados pelo seguinte link: <https://stephenfollows.com/p/many-shots-average-movie>

⁶¹ Podemos citar PINTO (2023;2021) ; SANTOS; CASTRAL (2022); FERNANDEZ (2017)

⁶² Dentre as obras de Apichatpong Weerasethakul podemos citar Objeto Misterioso ao Meio-Dia (2000), Mal dos Trópicos (2004) e Tio Boonmee, Que Pode Recordar Suas Vidas Passadas (2010)

entrevista ao podcast Janela Lateral, Maurílio conta que na monografia de conclusão da graduação de cinema dele e de Gabriel, desenvolvida junto com o curta *Contagem* (2010), eles fazem uma correlação com o trabalho de Apichatpong, a partir de como ele filmava esse suposto cidadão comum dentro de uma linguagem cinematográfica muito forte. Apichatpong tem suas obras comumente categorizadas a partir desta vertente, uma vez que muitas delas privilegiam planos alongados, produzindo uma temporalidade lenta. Mas como André sugere, essa escolha pode se dar também pela própria relação dos personagens com esses espaços

Isso tem a ver com uma relação entre o tempo e o espaço, e uma ideia confortável de que os personagens que estão ali conhecem aparentemente tudo. Tem uma relação de que os personagens estão confortáveis naquele lugar e fazem coisas que talvez já fazem normalmente no dia a dia, conhecem aquele lugar e conhecem aquele espaço (NOVAIS, 2024).⁶³

A fala de André reforça a familiaridade como um ponto importante a ser considerado na forma como os realizadores convocam o tempo em suas obras. É ela que elabora um outro tempo de permanência do plano e da própria câmera naquele espaço. É como se a intimidade que os próprios realizadores possuem com ele, como moradores, estabelecesse uma nova relação com esse tempo, não só em quadro, como também fora dele. A famosa cena do filme *Umberto D.* (1952), de Vittorio de Sica, em que Maria, empregada da pensão onde o personagem mora, tenta acender um fósforo na parede repetidas vezes, é comumente analisada pelo realismo que imprime. Esse realismo é atribuído à forma como ela parece habituada àquele espaço, e também, pela repetição de gestos. A câmera, e nosso olhar como espectador, passam a se interessar por seus hábitos e movimentos.

Podemos refletir, nesse sentido, como alguns gestos são repetidos pelos personagens no filme atribuindo uma sensação de familiaridade e habitualidade às suas ações. Seja por Dona Fia, levantando o carrinho para passar pelo degrau em frente a sua casa, caminho que percorre diariamente, por Selma tentando tirar um cigarro do pacote ou na tentativa de acendê-lo repetidas vezes. Nessa cena, especificamente, Selma e Rose conversam. Acender o cigarro poderia ser só uma ação feita durante a conversa entre as amigas, mas aqui acaba ganhando centralidade. A conversa é interrompida enquanto Selma tenta acendê-lo. Ela chega a falar sobre isso, “*essa porra não tá funcionando*”. Até conseguir, após algumas tentativas, concluindo, “*eu*

⁶³ Trecho de entrevista que faz parte do catálogo da Mostra em comemoração aos 15 anos da produtora.

sou insistente". A conversa entre as amigas é retomada. Esse pequeno momento do filme, uma situação corriqueira que raramente é vista no cinema, define bem essa sensação de habitualidade que perpassa muitas cenas. Como o diretor Charles Burnett comenta sobre a improvisação em seu filme *Killer of Sheep* (1977), em que muitas vezes os atores não seguiam o que tinha sido roteirizado, "é uma história sobre pessoas vivendo, cada momento importa"⁶⁴.



Também podemos refletir, como destaca Janaína Oliveira, sobre a escolha pela apresentação do cotidiano no cinema como uma possibilidade de configurar "um modo de presença de maneiras não estigmatizadas por traços de violências, opressões e exclusões, ou ainda em registros exclusivamente sociológicos que, por vezes, ressoam inatos aos imaginários, quase constitutivos de certas realidades" (OLIVEIRA, 2021, p. 63). Nesse sentido, é possível interrogar, a partir dessa ótica, como o filme mobiliza afetos, a intimidade e os dilemas

⁶⁴ O primeiro filme do diretor estadunidense Charles Burnett foi *Killer of Sheep* (1977), produzido como seu trabalho de conclusão do curso de cinema na UCLA, que acabou ganhando reconhecimento internacional. Em *No Coração do Mundo* os diretores homenagearam o longa com a cena em que uma menina, vestindo uma máscara de cachorro, brinca com a tartaruga. O trecho citado foi retirado do press kit do filme, disponível em https://cdn.shopify.com/s/files/1/0150/7896/files/Killer_of_Sheep_2017_press_kit.pdf?14466513993572611911

cotidianos, configurando diferentes formas de se aproximar desse espaço apresentado. Uma outra aproximação se dá pela análise de Silva e Mello (2019) sobre a representação da vida cotidiana no Recife na filmografia do diretor Kleber Mendonça Filho. Considerando suas particularidades, uma vez que as representações feitas pelo diretor se dão em sua maioria a partir do cotidiano da classe média da cidade, interessa pensar, partindo das colocações dos autores, a dimensão política da escolha em se filmar o cotidiano.

Tomando como fundamento teórico e metodológico o componente político da arte, de Jacques Rancière (2009), os autores realizam uma "análise do sensível", que busca identificar "que tipo de mundo o filme define e os dissensos que provoca ao inventar olhares, dispor os corpos pelos lugares, transformar os espaços e modificar o tempo" (SILVA E MELO, 2019, p.109). Ao representar o cotidiano das cidades, segundo os autores, Kleber Mendonça Filho estaria contribuindo para um novo imaginário urbano da cidade, questionando pressupostos que podem constituir o imaginário sobre a mesma. Assim como os autores entendem que um novo horizonte imaginativo sobre Recife pode ser alimentado a partir da escolha pelas representações da vida cotidiana, é possível traçar um paralelo com a mesma escolha feita pelos realizadores da Filmes de Plástico, alimentando, por sua vez, novos imaginários sobre os espaços que filmam.

Sobre a escolha pelo cotidiano nas obras, Janaína Oliveira (2021) também destaca como ela pode configurar a possibilidade de "liberdade da obrigação de representar uma comunidade, um grupo, uma realidade" e da percepção das "singularidades irredutíveis de pessoas, grupos ou culturas" (OLIVEIRA, 2021, p.63). Aspecto apontado por Maurílio Martins (2019)⁶⁵ ao destacar que em seus filmes "não representamos ninguém, sequer a nossa rua, pois ela é formada por um sem número de histórias e singularidades, mas apresentamos o lugar de onde viemos, aquelas fachadas coloridas cobertas de pichações. A periferia é um local vibrante." A declaração de Maurílio dialoga com a perspectiva de Janaína Oliveira que entende que é também na ordinariedade que se apresenta um contraponto a ideia de universalidade, constituindo uma perspectiva que se pauta no que há de singular nesses espaços. Uma escolha que convoca a possibilidade de se pensar diferentes modos de existir e viver hoje, a partir dos detalhes, dos gestos, das pequenas decisões, dos hábitos, daquilo que nos conforta cotidianamente.

⁶⁵ Trecho retirado de entrevista concedida ao portal Papo de Cinema, em 30 de julho de 2019. Disponível em <https://www.papodecinema.com.br/filmes/no-coracao-do-mundo/>

2.3. Fazer da casa cinema

Ao serem indagados sobre o surgimento da Filmes de Plástico, é comum que os integrantes comecem a narrá-lo por um acontecimento específico: o encontro entre Maurílio e Gabriel no primeiro dia de aula do curso de cinema no Centro Universitário Una Aimorés, em que ambos eram bolsistas. Em entrevista ao podcast Janela Lateral, em 2024, Maurílio conta que foi uma surpresa encontrar uma pessoa que morava perto de sua casa e que também tinha o desejo de fazer cinema, uma vez que passou vinte e oito anos, idade em que entrou na universidade, achando que isso nunca seria possível. Maurílio morava no Jardim Laguna e Gabriel no Milanez, bairros fronteiriços em Contagem. Como o realizador comenta, foi natural que eles acabassem escolhendo aquele espaço como locação do *Contagem* (2010), curta que filmaram juntos como trabalho de conclusão de curso, como explica:

Foi natural que a gente fizesse esse filme, com esse nome, nesse lugar. O filme é filmado na porta da minha casa, onde eu moro até hoje. E daí em diante, o Gabriel também adota aquele espaço como dele também. Ele filma o *Dona Sônia pediu uma Arma para Seu Vizinho Alcides* (2011). Ele filma com meu vizinho da frente. Com casas da frente. E daí foi um caminho natural. Ele surge primeiro por uma necessidade, ou por uma facilidade, menos necessidade e mais uma facilidade. E depois ele caminha. E há uma descoberta conjunta das pessoas com o nosso cinema e da gente mesmo com o próprio espaço, que eu acho que é a coisa mais bonita. Quando você desvia o seu olhar e olha pra sua rua com outros olhos, ou com uma nova mirada, eu adoro essa expressão. Quando você olha com uma nova mirada para a sua rua e estabelece parâmetros cinematográficos para ela, eu acho que o carinho é diferente e o que você extrai dali também é muito distinto, até para você mesmo (MARTINS, M. 2024),

Um fator que parece fundamental no cinema que realizam está na ligação dos cineastas com os territórios filmados. Suas próprias casas, as de familiares e vizinhos acabam se transformando em locações para os filmes. Além dessa íntima relação com esses espaços, experiência que configura a maior parte de seus trabalhos, ao envolverem familiares, amigos e moradores da região, na equipe técnica e compondo o elenco, seus filmes vão nos revelando novas formas e estratégias de encontro, modos de vida, articulações possíveis e formas de nos aproximarmos desse território. Como Érico Oliveira de Araújo Lima (2019) propõe em sua pesquisa, não se trata apenas de interrogar modos de vida pré-existentes em um lugar, mas

também, formações históricas e processos sociais amplos, que extravasam as delimitações de um território. Os filmes, diz, “nos devolvem assim não um mundo pré-existente, mas o resultado de um trabalho e de uma invenção” (LIMA, 2019, p.26). Imagem que, como destacam também Triana e Gómez (2016), “não é natural, tampouco um espelho: é resultado de uma elaboração intelectual e plástica que tem a capacidade de devolver olhares diferentes sobre o mundo” (TRIANA; GÓMEZ, 2016, p.112), de criar, expressar e inventar. Esse mundo imaginado pelo filme, no caso dos realizadores, é também concatenação de vidas: da cinematográfica e daquela vivida no dia a dia.

Como novas alianças e articulações são formadas a partir desses filmes? De que forma esses territórios e seus modos de vida são atravessados e impactados por essas produções? Quais são as implicações em filmar suas próprias casas, as de familiares, vizinhos, o bairro em que você vive ou viveu boa parte de sua vida? São algumas das indagações suscitadas e que pretendemos discutir aqui. Maurílio, em sua fala, aponta para uma série de questões relevantes à discussão. A primeira diz respeito à intencionalidade dos diretores sobre a escolha de filmar nesses territórios. Esse ponto é interessante, uma vez que muito se tem debatido sobre os impactos políticos, estéticos e de novos paradigmas que emergem a partir de obras filmadas por sujeitos históricos que até então se viam apenas como objetos no cinema.

Os autores Rocha e Pereira (2023, p.3) pensam esse movimento a partir da noção de "cinema brasileiro subalterno contemporâneo", no qual se promove "uma rotação dos lugares de fala no cinema, em que aquele que até então era objeto dos filmes, o habitante da periferia, passa a ser sujeito da enunciação" (ROCHA; PEREIRA, 2023, p.3). Essa rotação constitui um gesto político que tem implicações não apenas no próprio processo de produção das obras como também nas suas imagens e discursos. Nesse sentido, cabe ressaltar que Maurílio pontua que a escolha por filmar nesses lugares foi, inicialmente, por uma facilidade, e que os realizadores só começaram a tomar consciência sobre seus impactos posteriormente. Esse é um ponto abordado constantemente pelo diretor, que essa escolha é pautada, em um primeiro momento, por motivos práticos e depois foi se constituindo uma ideia/ gesto. Como reflete em outra entrevista:

A gente começou a filmar nesses lugares, não foi porque também existia uma ideologia. Começou por uma facilidade. É muito mais fácil filmar a própria casa, a rua, os vizinhos. Isso depois foi se configurando um gesto. Mas no início é porque era fácil e a gente queria trazer o lugar que a gente ama. Foi uma consequência natural. A gente queria muito filmar a própria rua, filmar os vizinhos, filmar os parentes, dentro de uma estrutura cinematográfica. Foi

uma consequência desses desejos que nos levou a ter cada vez mais esses bairros no cinema. E aí depois a gente foi entendendo também melhor esse processo, a gente foi compreendendo isso que o Gabriel fala sobre esse espaço cinematográfico que ele é até maior do que o espaço real em si. Como a gente foi criando uma dinâmica com as pessoas, um imaginário. Eu acho que hoje a Contagem do imaginário é até mais impactante do que a Contagem real. A Contagem física. Existe um imaginário muito forte porque são vários filmes e, sem nenhuma modéstia, filmes que circularam o mundo inteiro. A gente exibiu esses filmes nos mais diversos lugares, pelo mundo, grandes festivais de cinema, universidades, streamings. As pessoas tiveram acesso a essa “Contagem”. Ela é muito forte nos nossos filmes. A gente sempre cita a cidade, o bairro, as pessoas. Então eu acho que é isso, a gente conseguiu criar um imaginário que eu espero que continue existindo no cinema depois que a gente for embora, morrer, que as pessoas prossigam contando sobre Contagem e sobre as outras cidades parecidas com Contagem. (MARTINS, M, 2020).⁶⁶

O gesto de olhar para a sua própria morada, como Maurílio menciona, a partir do aparato cinematográfico, e, com isso, elaborar um imaginário sobre esse território, coloca em evidência o potencial de criação e invenção da imagem. Como já foi discutido, esse potencial abre por sua vez, para múltiplas possibilidades quando este gesto está situado em outros corpos, culturas, olhos e estéticas. É possível refletir sobre a noção de auto-representação e sua importância ao destacar mudanças contextuais amplas, propulsoras de uma "reconfiguração interdisciplinar da representação etnográfica” (GONÇALVES; HEAD, 2009, p.20) e também na criação audiovisual. Nesse sentido, Gonçalves e Head (2009) abordam a passagem de uma sensibilidade moderna à uma pós-moderna, que se dava, na primeira, a partir da representação da arte, cultura e costumes pelos intelectuais sobre os nativos, que, à partir da auto-representação, passam a elaborar o modo como desejam ser apresentados e representados. Como ressaltam:

O ‘favelado’, o ‘índio’, o ‘negro’, o ‘pobre’ passam a falar sobre si próprios, se fotografam, se representam e apresentam em profundo diálogo com as múltiplas representações já constituídas sobre eles, o que engendra, por sua vez, curtos-circuitos políticos e estéticos que movimentam novas formas de apresentação e representação. Este novo contexto desestabiliza as ‘verdades’ da representação antropológica, fazendo emergir as fabulações dos personagens que se constituem através dos processos de auto-representação. (GONÇALVES; HEAD, 2016, p.20).

⁶⁶ Trecho da entrevista ao The Behner Stiefel Center for Brazilian Studies na San Diego State University, realizada em 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nxIAwT30YDI>

A partir de documentários do projeto Vídeo nas Aldeias⁶⁷, Tatiana Bacal (2009) articula a noção de auto-representação e as possibilidades de invenção da cultura de grupos ‘marginalizados’, discutindo, assim, como esses filmes operam na encenação das possibilidades de significação de ser indígena no mundo contemporâneo. A autora ressalta como essas imagens estão preocupadas com a invenção de uma cultura, que aparece pelo uso constante do termo pelos documentaristas, tanto brancos quanto indígenas. É interessante a reflexão de como o cotidiano passa a ser configurado como cultura pelos realizadores indígenas. Bacal (2009) identifica, a partir do depoimento da documentarista e diretora do Vídeo nas Aldeias, Mari Corrêa, que existe um certo conflito em relação ao significado de cultura entre indígenas e agentes brancos do projeto, uma vez que cultura, na concepção dos realizadores indígenas, seria muitas vezes identificada apenas à festa tradicional, e, a partir de questionamentos desses agentes, seu sentido foi se ampliando, como destaca a autora:

Num ato de “ampliação do sentido de cultura”, os realizadores indígenas aprendem que “falar a língua”, “cuidar dos filhos”, “fazer a roça”, “crenças”, entre outros, são elementos que podem ser possuídos pela cultura nativa. O trecho acima de Corrêa ilustra essa ‘transmissão’ de um conceito de cultura que não se limita à festa tradicional, mas que integra elementos do cotidiano de modo que estes também possam ser ‘possuídos’. O interessante nessa passagem de transmissão obsessiva é exatamente aquilo que ocorre no interstício dessa passagem, pois é nesse meio que surge o elemento inventivo. (BACAL, 2009, p. 143).

Essa ideia de cotidiano enquanto elemento de manifestação da cultura é percebida pela autora a partir da obra *Shomõtsi* (2004), do diretor Valdete Pinhanta, que apresenta o cotidiano de seu tio e personagem principal, Shomõtsi, Ashaninka que vive nas proximidades da fronteira entre Brasil e Peru. No filme, como discute, além dessa ideia de apresentação de elementos do cotidiano, também é possível identificar sua invenção a partir do próprio olhar do diretor e a elaboração destas imagens, especialmente às que se referem à subjetividade do personagem. Como ressalta, ele divide-se entre o exercício de criar uma simbolização convencional, noção de Roy Wagner (1981), “que objetifica o seu contexto ao conferir-lhe ordem e integração racional” (BACAL, 2009, p.145), e uma simbolização não-convencional ou diferenciadora, “que cria uma metáfora ou tropo de outra ordem, introduzindo um novo referente

⁶⁷ O projeto Vídeo nas Aldeias, criado em 1986, é precursor na área de produção audiovisual indígena no Brasil. O projeto dedica-se à formação audiovisual e à produção compartilhada de filmes junto a mais de 40 povos indígenas provenientes das cinco regiões do Brasil.

simultaneamente a uma nova simbolização” (ibidem). A partir da forma como os filmes de projeto articulam essas duas simbolizações, se configuram em materiais etnográficos poderosos, como ressalta a autora.

Deslocando a discussão para os filmes realizados pela Filmes de Plástico, é interessante pensar como eles elaboram essas imagens cotidianas dos territórios - nos quais eles mesmos vivem ou viveram boa parte das suas vidas - e de seus moradores. De forma consciente ou não, esse gesto de filmar e imaginar as ruas, as casas, o cotidiano de suas moradas, constitui uma forma de invenção desta Contagem à qual os realizadores se referem em diversas entrevistas. É possível dizer que seus filmes também articulam essas duas simbolizações de forma a se tornarem, também, poderosos materiais etnográficos. Essa articulação pode ser identificada em falas dos realizadores durante diferentes entrevistas. Como Maurílio reflete na entrevista concedida ao podcast Janela Lateral, ele se impressiona hoje ao rever os filmes, por terem conseguido registrar a arquitetura periférica que se alterna muito rapidamente pela característica das autoconstruções⁶⁸, complementando:

Do *Contagem e Dona Sônia*, que foram feitos em 2010, para o *No Coração do Mundo*, 2016, já tem uma diferença muito grande. E imaginar que os nossos filmes [...] Essa coleta de informação etnográfica, arquitetônica, essa coleta constante porque a gente está sempre filmando a cidade. Mesmo que a gente estabeleça ali limites ficcionais, mesmo que a gente estabeleça limites de uma linguagem cinematográfica, mas esse registro é feito e ele vai ter uma valia muito grande, ele já tá tendo, mas ele vai ter ainda mais no futuro, porque a periferia raras vezes foi registrada com continuidade. Então você raras vezes têm um mesmo lugar sendo filmado. (MARTINS, M. 2024).

Existe na fala do realizador uma consciência de que seus filmes, para além da ficcionalização, registram aquele território, seus modos de vida, seus moradores. Como ele diz, seus filmes se tornam, também, uma coleta de material constante⁶⁹. Um ponto que parece crucial nesse sentido, é o fato de que este território é raramente registrado, especialmente com continuidade, o que abre para uma reflexão mais ampla sobre como cineastas-moradores, que filmaram ou ainda filmam em seus lugares de morada, podem contribuir, mesmo que de forma não proposital, para um registro contínuo de territórios e seus modos de vida. Em outro

⁶⁸ Maurílio menciona que uma disciplina no curso de arquitetura da PUC utilizou *No Coração do Mundo* como referência de arquitetura periférica

⁶⁹ Vale refletir sobre todo o material gravado que não entra no corte final dos filmes. Uma vez que o material bruto esteja arquivado, pode constituir uma rica fonte de informações coletadas.

momento da entrevista, Maurílio diz que existe um comportamento etnográfico dos integrantes ao realizarem seus filmes:

Eu vou fazer conjecturas. E essas conjecturas podem ser que sejam verdades absolutas, podem ser que não. Mas eu acho que muito vem de como a gente observa o mundo ao nosso redor. Eu acho que tem um comportamento etnográfico em que somos etnógrafo e objetos de etnografia ao mesmo tempo. Somos quem observa e ao mesmo tempo estamos dentro do campo observacional. Porque o fato de sermos da periferia, mas ao mesmo tempo termos tido a chance de estudar a linguagem cinematográfica, por sermos tão cinéfilos, por gostarmos tanto do cinema enquanto linguagem, de filmes muito distintos. (MARTINS, M. 2024).

A hipótese de Maurílio sobre esse duplo lugar do cineasta como etnógrafo/objeto etnográfico e observador/observado suscita um aspecto da auto-representação, levantado por Gonçalves e Head (2009), sobre uma “ausência de uma divisão ‘clara e distinta’ entre a própria representação e o que ela representa”, constituindo, pelas imagens, novas formas de compreensão desses territórios, fazendo emergir “uma configuração de outra ordem que não se reduz à ficção/ realidade, representação/ apresentação” (GONÇALVES; HEAD, 2009, p.22). Mas esse comportamento, como o cineasta ressalta, está conectado e articulado com a linguagem cinematográfica, e, portanto, atravessado por discursos, formas, estéticas, inventadas e imaginadas, que nunca estão cristalizadas, sempre ganhando outras possibilidades quando situadas em outros olhos e corpos. Evocar essa linguagem é também reforçar esse entendimento do cinema enquanto uma poderosa máquina de produção imagética-discursiva, fruto de escolhas e de uma elaboração plástica e discursiva de seus realizadores.

Essa produção é atravessada por inúmeras mediações e articulações, seja pelas referências que atravessam essas obras, pelos modos como são produzidas ou pelo envolvimento de outros sujeitos e agentes nesse processo. Nesse sentido, interessa como discute Lima (2019), pensar o modo de produção de cineastas-moradores, de “quem habita e se demora”, em contraposição àquelas que estão em territórios apenas de passagem, sem criar alianças. Como o autor salienta, a intenção é refletir, também, sobre como esses modos podem se articular e dialogar com outras formas de fazer cinema. Busca-se, nesse sentido, expandir o quadro cinematográfico, discutindo sobre todas as alianças e articulações elaboradas ao se fazer imagem, e que, de alguma forma, também estão inscritas nela. É importante ressaltar que a noção de cineastas-moradores é entendida como realizadores que moram ou moraram, por parte

de suas vidas, nos territórios filmados. Mesmo que já não sejam mais habitação desses diretores, importa o vínculo estabelecido com aquela morada em algum momento de suas vidas. Dentre os integrantes da Filmes de Plástico, Maurílio parece ser o que mais aborda diretamente o fato de ainda morar no mesmo lugar em que cresceu. Em fala recente durante a exibição de *No Coração do Mundo* pelo projeto “Cinema na Praça”⁷⁰, Maurílio comenta:

Hoje a gente faz um cinema mineiro, feito por mineiros nascidos aqui, mas principalmente feito por pessoas que moram aqui, que seguiram morando em Minas, que seguiram morando nos seus lugares e que não precisam mais dessa diáspora criativa, dessa diáspora econômica, de ir para São Paulo ou Rio para trabalhar. A gente pode ir lá, pegar o dinheiro deles, voltar e continuar morando aqui. Isso eu acho que é talvez a grande diferença das gerações anteriores que não puderam, que fique bem claro, não é que eles não quiseram, eles não puderam estar aqui porque aqui não se produzia nada. Hoje a gente tem esse privilégio, graças às políticas públicas, graças a esse movimento de transformação econômica e cultural que o Brasil viveu nos últimos anos, hoje eu posso falar que eu sigo fazendo meu trabalho e eu continuo morando no Laguna, no bairro onde eu nasci, e cresci, e morei minha vida inteira. Isso pra mim é um orgulho absurdo e gigantesco. (MARTINS, M. 2024).⁷¹

As políticas públicas foram essenciais, portanto, não só como fomentadoras dessa descentralização dos polos de produção cinematográfica, de discursos e imagens, como também possibilitaram a permanência dos realizadores nesses espaços. Essa permanência, caracterizada não só pela morada como também pela escolha de seguirem produzindo ali, provoca a discussão em torno dessa relação de redescoberta, configurada pelo próprio cinema, deles mesmos com esses espaços, como é abordado por Maurílio em sua primeira fala. É interessante pensar, portanto, no potencial de criação da imagem, que reconfigura percepções dos lugares e sujeitos filmados, também, para os próprios sujeitos que filmam. Uma relação emaranhada entre realizadores, equipe, elenco, moradores, ruas, casas, objetos, sonhos e câmera, que pode, como Lima (2019) sugere, encontrar um instante de elaboração na imagem. Em outro momento, quando Gabriel (2020) também aborda esse tema, fala que aquilo que ele viu a vida inteira começa a ganhar um outro sentido ao ligar a câmera, apontando exatamente para essa capacidade desestabilizadora e criativa do cinema, como detalha:

⁷⁰ O projeto “Cinema na Praça” organiza sessões semanais gratuitas de cinema no espaço público do vilarejo de Casa Branca. A programação é formada exclusivamente por filmes brasileiros, com debates após todas as exibições. É possível acessar mais informações aqui <https://institutocabra.org/portfolio/cinema-na-praca/>

⁷¹ O vídeo com o trecho citado foi publicado nas redes sociais do projeto e pode ser acessado pelo link https://www.instagram.com/institutocabra/reel/DB_ZnimO34s/

Ao mesmo tempo que a gente viu aquilo ali a vida inteira, quando a gente liga uma câmera aquilo começa a tomar um outro sentido. Então foi quase que um processo paralelo das pessoas começando a descobrir Contagem. E aí Contagem vira esse nome que é maior do que a própria cidade, maior do que os nossos bairros. Que é a representação de uma ideia de cinema. Muitas pessoas nem conheciam Contagem antes de ver nossos filmes. E ao mesmo tempo pra gente é também um processo da gente rever esse lugar que sempre foi o lugar onde a gente cresceu. A gente via aquilo ali todo dia. A gente acha esse lugar fantástico, mas era o nosso cotidiano. Então quando a gente leva o cinema, começa a fazer filmes ali, a gente quase que constroi um outro lugar na nossa mente também. (MARTINS, G. 2020).⁷²

Contagem se transforma, então, “na representação de uma ideia de cinema”, como menciona o diretor. Essa ideia por ser entendida, também, a partir dos modos de produção, relações, alianças e articulações que são elaboradas pelo filme, em suas imagens e na forma como foram produzidas. Nesse sentido, cabe retomar uma das primeiras indagações propostas por esta seção, questionando qual o impacto dessas produções nesses territórios, seus modos de vida e moradores? Para essa reflexão, toma-se, majoritariamente, o que os próprios realizadores elaboram sobre esses processos, conscientes de que se tratam de perspectivas particulares sobre essas experiências, não pretendendo, nesse sentido, encerrar a discussão ou estabelecer diagnósticos em torno do tema. A ideia é que essas elaborações possam impulsionar caminhos relevantes discutidos na pesquisa. Como Maurílio⁷³ comenta, essas relações que se estabelecem a partir do fazer fílmico promovem essa identificação ainda maior com o lugar que filmam, “porque você também vai trazendo, vai agregando pessoas para esse processo e as pessoas vão te agregando na vida delas”.

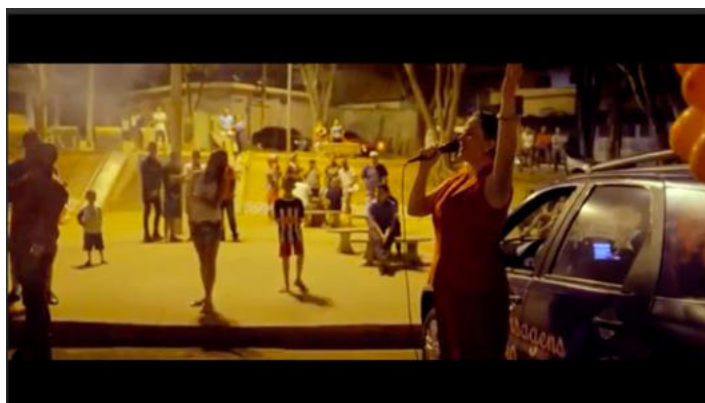
A filmagem de uma das cenas que abrem o filme, a do carro de mensagens que Ana preparou como uma surpresa para o aniversário de Marcos, é citada pelos realizadores com frequência. A praça central, localizada no encontro entre as ruas Acácias, Imbúia e Pequi, no bairro Jardim Laguna, foi a locação escolhida. Maurílio⁷⁴ conta que eles chegaram a contratar cerca de vinte figurantes, mas foram surpreendidos pela quantidade de pessoas que apareceram para assistir a gravação, moradores do local, que acabaram se tornando figurantes voluntários.

⁷² Trecho da entrevista ao The Behner Stiefel Center for Brazilian Studies na San Diego State University, realizada em 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nxIAwT30YDI>

⁷³ Trecho de entrevista concedida em 2019 ao canal “O Tempo”, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=OxvnPiMT2rY&t=2358s>

⁷⁴ Maurílio comenta sobre a cena em entrevista concedida em 2019 ao canal “O Tempo” disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=OxvnPiMT2rY&t=2358s>

O realizador fala que foi nesse momento que entendeu o que era o *No Coração do Mundo* para todos os envolvidos no seu processo de feitura, uma vez que essas pessoas estavam completamente envolvidas naquele momento, se deixando afetar por ele. O diretor lembra que na conclusão das filmagens, um amigo se aproximou e agradeceu o que tinha sido feito ali, o que o fez compreender que eles não eram “forasteiros ou invasores”.



Três anos após o lançamento do longa, no contexto de campanha para ampliar a visibilidade de *Marte Um* (2022), representante brasileiro para concorrer ao Oscar de melhor filme internacional em 2023, uma reportagem publicada em 2022 pela Revista Piauí, intitulada “Cinema com Pastel”⁷⁵, que investigava exatamente como a produção dos filmes modificava a rotina desses bairros de Contagem, traz uma imagem de um casal, moradores da região, que participaram das filmagens da praça. Um dos pontos levantados pela reportagem está na forma como esses filmes acabam gerando uma renda para os moradores desses territórios, como Maurílio reforça, “o dinheiro começa a circular efetivamente dentro do bairro. As pessoas começam a entender que é um trabalho e que precisa ser remunerado. Precisamos encher o balde de todo mundo”. Vai se constituindo, então, além de novas formas de fomentar e movimentar aspectos econômicos e sociais deste território, um projeto, ou ideia de cinema, retomando a noção utilizada por Gabriel, que envolve esses moradores e bairros, os integrando a ele, como elabora:

Esse momento de estar aqui com a câmera, ele vira uma coisa especial. Só que quando você faz isso por mais de um mês, ou um mês, vira um cotidiano. Então, na verdade, a maneira como o bairro foi se integrando a esse projeto que de repente de início poderia ser uma coisa fantástica. *Nossa é o filme do*

⁷⁵ A reportagem “Cinema com Pastel”, da repórter Márcia Maria Cruz, publicada na Revista Piauí está disponível em <https://piaui.folha.uol.com.br/cinema-com-pastel-marte-um/>

bairro? A partir da terceira semana. Ah, a galera que tá filmando ali. Ninguém muda o caminho, Ah, eu vou ver ali um pouquinho. Tem gente que tá até vendo um pouquinho, mas na maior parte do tempo já tá acostumado com aquilo que todo dia tá acontecendo. Então isso é muito legal também de se naturalizar esse processo dentro do bairro. Que essa é a grande questão. Tornar que isso seja mais possível e que inclusive inspire outras pessoas a fazerem isso. Isso não ser um óvni que chega e depois vai embora. (MARTINS, G. 2020).⁷⁶

Essas filmagens não só permanecem por um tempo naquele território, como também voltam, com outros filmes, se incorporando à própria rotina do bairro, como é destacado por Gabriel. Nesse sentido, elas se avizinham àqueles espaços, passando a constituir possibilidades para aqueles que vivem na região e pessoas próximas a eles. Algo que parece ser importante para os realizadores. No catálogo da mostra comemorativa de 15 anos da produtora⁷⁷, realizada em 2024, a seção intitulada “A Filmes de Plástico e Eu” traz uma série de depoimentos de pessoas que foram afetadas por seus filmes. Dentre eles, os de familiares dos integrantes que passaram a se envolver de alguma forma com essas produções. O depoimento de Renato Novaes, irmão mais velho de André, é interessante para pensar os impactos e atravessamentos desse envolvimento, como diz em determinado trecho

Eu fiquei muito feliz quando o Dé [André Novais Oliveira] começou a falar que ia fazer cinema. Lembro de falar que a gente ia dar conta, que ia fazer e acontecer pro Dé fazer cinema. Aí de tudo que eu tava vendo o meu irmão fazer, eu pensava que alguma hora ele ia me chamar, alguma hora eu ia fazer uma ponta ali, de boa. Eu fiquei fã do Leo Pyrata, tipo de histeria mesmo, sabe? Queria conhecer todo mundo que estava no *Contagem* (2010), fiquei maravilhado, eles se tornaram tipo uns ídolos pra mim. Eu lembro que vi o *Contagem* e pensava: ‘isso aqui eu consigo fazer! Pode me chamar!’. Aí eu já não queria mais fazer figuração, eu já queria entrar naquele mundo. Por mais que tenha sido filmado no Laguna, uma *outra Contagem* em relação à que eu conhecia, ainda dialogava demais com a *minha Contagem*, com a minha juventude. Os caras conseguiram captar a *minha cidade*, a *minha quebrada*... mesmo distante, a gente estava muito junto.

Quando chegou o “Ela Volta na Quinta”, eu já tava preparado e levei com muita seriedade porque eu não sabia se ia ter outra chance. Eu fiz o filme não muito preocupado, mas fazendo o que o meu irmão queria. Nisso, eu aprendi um lance muito foda sobre a direção, principalmente trabalhando com meu

⁷⁶ Trecho de entrevista concedida em 2019 ao canal “O Tempo”, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=OxvnPiMT2rY&t=2358s>

⁷⁷ A mostra foi realizada entre os dias 10 e 17 de julho de 2024. Seu catálogo pode ser acessado aqui https://issuu.com/sobretudoproducao/docs/catalogo_filmesdeplastico

irmão, porque eu confio tanto nele, não só nele, mas em todos os meninos, que o que eles falarem pra mim, eu faço. E a linguagem é isso que eu quero passar, isso que eu quero fazer. Me vejo apenas como um instrumento. Fico muito feliz quando eles me chamam para contar *as histórias deles*, porque *são as nossas histórias*. Aí veio o convite do Maurílio e do Gabito pro No Coração do Mundo. O Dona Sônia Pediu uma Arma para o seu vizinho Alcides, o Contagem e o No Coração do Mundo são uma atmosfera, só quem foi no bairro ou já conversou com as pessoas de lá vai entender. Realmente a gente fez um raio-x dessas pessoas e saber como eu pude contribuir para isso me deixa muito feliz. O universo desses três filmes, pra mim, é muito especial, é um lugar tipo Nárnia mesmo... Eu participei daquilo ali, daquele ritmo, daquela quebrada, daquele jeito. Isso é muito doido porque dez anos atrás eu abri outra possibilidade para a minha vida, sabe? (grifos meus)

Novaes faz, em alguns momentos, uma alusão a relação desse cinema que é “deles”, aqui se referindo aos realizadores, mas que também, dele próprio, Renato, tensionando relações de pertencimento e identificação suscitadas pelos filmes e seu lugar enquanto espectador, fã, irmão, amigo, ator e vizinho/morador, como reflete, “fico muito feliz quando eles me chamam para contar as histórias deles, porque são as nossas histórias”. É interessante a forma como ele articula o entendimento sobre aquelas imagens: ao mesmo tempo em que elas conseguem “captar” a sua cidade, sua quebrada, ou são um “raio-x dessas pessoas”, elas também possibilitaram a criação de um universo que é “tipo Nárnia⁷⁸ mesmo”, indicando a dimensão inventiva, imaginativa e fantástica configurada por aquelas produções. Por meio do cinema, Renato Novaes abriu outra possibilidade para sua vida, tendo atuado em diversos filmes⁷⁹.

Uma outra história conhecida é a de Maria José Novais Oliveira. *Nossa Mãe era Atriz* (2023) é um curta que rememora a sua trajetória, dirigido por seus filhos André Novais Oliveira e Renato Novaes. Dona Zezé, como também é conhecida, faz o papel da mãe de Miro e Beto, interpretado pelo próprio filho, Renato, em *No Coração do Mundo*. Virou atriz aos sessenta e cinco anos de idade, participando de diversos filmes. Em uma das cenas do curta, Zezé está sendo filmada em uma janela. A luz ilumina seu rosto, enquanto olha para fora. André interrompe o momento, ajustando a posição da atriz em cena. Um fora de campo que invade a imagem passando a compô-la. Zezé questiona, “*se eu ficar tão virada para lá não vai dar para*

⁷⁸ Nárnia é um mundo fantástico da obra *As Crônicas de Nárnia*, série de sete romances, criada pelo escritor irlandês C.S. Lewis. A obra também é amplamente conhecida por sua adaptação no cinema.

⁷⁹ Dentre os filmes podemos citar *Ela Volta na Quinta* (2014), *Temporada* (2018), *Arábia* (2017), *No Coração do Mundo* (2019) e *O Dia que Te Conheci* (2023)

segurar na grade”. Dois mundos se encontram naquele instante, mãe e filho/ atriz e diretor. Momentos depois escutamos: ação! Todos param de falar. Assim como a cena começou, vemos Dona Zezé olhando pela janela por alguns segundos. O gesto de filmar suas moradas, familiares, amigos, vizinhos, suas práticas cotidianas, imaginando-as, faz refletir sobre essa capacidade de agência e transformação do cinema, sobre esse projeto/ ideia de cinema que articula registro e invenção em suas imagens em movimento.



CAPÍTULO 3 - Deslocamento, Movimento e Fronteiras

Dos detalhes, gestos, daquilo se vive cotidianamente, de cada morada, é ali, onde também vivem os sonhos, os desejos, aquilo que nos leva para lugares mais distantes, até mesmo Marte. É do seu quarto, da tela do computador, que Devinho assiste a vídeos sobre Marte Um, projeto que tem como objetivo instalar uma colônia permanente no planeta Marte. Dali, sonha em fazer parte da primeira missão tripulada ao planeta. Também é no quarto que Devinho e Eunice falam sobre seus desejos. A irmã tinha acabado de comunicar a família que iria se mudar. Devinho confia à Eunice seu desejo, que diz: “*você aí querendo ir para Marte e achando ruim que eu vou morar longe?*”. O irmão fica em silêncio por alguns segundos: “*não esquece de mim, não viu?*”, pede. Eunice e Devinho desejam ir para outro lugar, desejo pelo movimento, deslocar-se, mesmo que para lugares tão distantes como outro planeta.

No texto do crítico e curador Cléber Eduardo, “Demanda de Exílio” (data)⁸⁰, publicado na Revista Cinética, o autor identifica nos filmes lançados entre 1995 e 2007, um interesse especial pelo deslocamento, com motivações variadas, mas que, em alguma medida, estavam relacionadas às perspectivas econômicas e sociais do Brasil naquele contexto. Para o autor, esse interesse se exprime na identificação de uma demanda de exílio presente em diferentes filmes brasileiros, com personagens que desejam partir de seus lugares de origem, deslocando-se, seja fisicamente ou simbolicamente. Como sugere, os filmes realizados nesse período demonstram “inquietação com a permanência. Permanecer parece reduzir-se à estagnação”. Além de conexões com o contexto social e político vivido no Brasil naquele momento, - especialmente a retomada da produção cinematográfica no país⁸¹ - o autor também ressalta que é possível identificar um maior deslocamento de pessoas de forma ampla, uma espécie de espírito do tempo ou espírito de movimentação. “Mas seriam esses filmes uma reação a seu momento histórico? Uma afirmação de um sentimento de não-pertencimento a espaços e uma necessidade de estar sempre em mudança?”, interroga.

⁸⁰ O texto “Demandas de Exílio - Parte 1: Breve história do exílio”, de Cléber Eduardo, foi publicado em 2007 pela Revista Cinética e está disponível aqui: <http://www.revistacinetica.com.br/demandadeexilio1.htm>

⁸¹ Cinema da retomada é a expressão usada para designar o cinema feito no Brasil entre 1995 e 2002, quando, após um período de quase estagnação, especialmente pela extinção da Embrafilme em 1990, a estruturação de um sistema de incentivos fiscais favorece uma nova fase de fomento à produção cinematográfica. A Embrafilme era, até então, a principal responsável pelo financiamento, coprodução e distribuição de filmes no país.

A intensificação dos fluxos migratórios, a diluição das fronteiras e o surgimento de novos meios de comunicação são alguns dos fenômenos que caracterizam esse momento, aumentando o interesse dos pesquisadores pela influência das temáticas migratórias nas obras cinematográficas.⁸² A pesquisadora Alessandra Brandão (2012) identifica como essa passagem do século vinte para o século vinte e um é marcada por filmes, realizados em diversas partes do mundo, nos quais a movência, o deslocamento e as viagens aparecem com recorrência. Um cinema, como diz, “que parece querer dar conta desse cenário contemporâneo de intensa mobilidade e que enseja um estado permanente de passagem e trânsito, sempre a modular novas subjetividades e novas formas de afiliação e de afeto” (BRANDÃO, 2012, p. 75). Muito do que foi discutido e pesquisado em torno do deslocamento, migração e trânsito no cinema se deu a partir de processos e contextos sociais, políticos e econômicos amplos, especialmente em torno da intensificação dos fluxos migratórios e de um desenraizamento a partir de uma nova lógica transnacional.⁸³ No que tange à cinematografia brasileira, alguns estudos identificaram que suas narrativas, muitas vezes estavam conectadas ao sertão nordestino, e tinham como ponto em comum a busca por oportunidades nas cidades.⁸⁴ Reconhecendo que esses aspectos contextuais ainda podem impactar obras cinematográficas produzidas nos últimos anos, o que interessa aqui, entretanto, não é a reflexão sobre a forma como filme reflete esses contextos, mas sim, as particularidades e singularidades que permeiam a produção desses realizadores e como esse interesse pelo deslocamento pode ser discutido a partir delas.

No que se refere aos estudos desenvolvidos por diferentes pesquisadores em torno dessa temática, o que parece fundamental na maior parte deles é o reconhecimento da potência desses filmes enquanto propulsores de novas possibilidades estético-políticas. Assim, o que interessa nesses filmes, como ressalta Brandão (2012), não é a possibilidade de representação de um contexto sociopolítico amplo, mas como eles criam espaços de imaginação de novas formas de subjetividade e singularidades, modulando “formas de existência que habitam interstícios, superando perspectivas binárias e o estigma de noções fixas como a de identidade, para oferecer

⁸² Destacam-se o conceito de “cinema migratório” de Rafael Tassi e Sandra Fisher (2016), o conceito de “accented cinema”, de Hamid Naficy (2010), a noção de “deslocografia”, de Maria Ignês Magno e Vicente Gosciola (2011) e os estudos desenvolvidos por Andrea França (2002; 2003; 2012) acerca das noções de terra e fronteira no cinema.

⁸³ É possível citar Sandra R. G Almeida (2013); Anelise R. Corseuil (2013); Alessandra S. Brandão e Ramayana Lira (2013); Rafael Tassi Teixeira e Sandra Fisher (2014); Deborah Shaw (2013); Will Higbee e Song Hwee Lim (2010); Elizabeth Ezra e Terry Rowden (2006); Hamid Naficy (2001).

⁸⁴ Dentre esses estudos podemos destacar Magno e Gosciola (2011), Magno (2012) e Dídimo e Lima (2014).

alternativas de se pensar o mundo em movimento, em devir” (BRANDÃO, 2012, p.96). Filmes marcados pelo deslocamento/ trânsito/ migração são entendidos pela autora por sua potência enquanto propulsores de outras formas de percepção e imaginação de mundos, multiplicando olhares em torno desses espaços habitados e percorridos. Nesse sentido, ao interrogarmos filmes que sejam atravessados por esses aspectos, mais do que encontrar reflexos de contextos sociais e históricos nos quais eles estão inseridos, é possível pensar de que forma eles conseguem desestabilizar certos pressupostos e propor novas formas de aproximação com suas imagens.

É interessante notar que a cinematografia da Filmes de Plástico é marcada por um imaginário do deslocamento, uma certa inquietação que atravessa os personagens, um desejo por movimento, muitas vezes caracterizado pela vontade de deslocar-se dos locais nos quais vivem. Em *No Coração do Mundo*, a permanência nos lugares em que seus personagens habitam é muitas vezes tensionada pela necessidade de fuga ou desejo de sair daqueles espaços, uma vez que permanecer parece reduzir-se à estagnação, retomando a percepção de Cléber Eduardo. Essa sensação é bem caracterizada quando Ana aceita a proposta de Marcos para participar do assalto. A chance de mudar sua vida e sair daquele lugar é uma possibilidade de não repetir a história de sua mãe, que pela falta de coragem, acabou permanecendo ali, como comenta para Marcos em uma conversa entre os dois. Mover-se, poder decidir seu futuro com outras escolhas, transformá-lo. Para alguns personagens, o deslocamento não é apenas um desejo, ele é necessário.

Fazendo um percurso sobre a discussão em torno dos atravessamentos da dimensão espacial no longa feita até aqui, se por um lado é possível observar um desejo dos cineastas por filmarem os espaços nos quais viveram ou ainda vivem e a importância dessa escolha e desse espaço para sua cinematografia, por outro parecia essencial refletir sobre como seus personagens muitas vezes são movidos exatamente pelo desejo de sair deles, criar e imaginar linhas de fuga para suas vidas. Paradoxo suscitado no momento em que Ana olha a paisagem do bairro e comenta, “*esse bairro é feio demais*”, contrastando com a vista ao fundo, das casas iluminadas à noite, que fascina a câmera e aquele que a observa em quadro. Partindo dessa perspectiva, parecia importante entender de que forma esse desejo pelo deslocamento dos personagens abria para novas perspectivas e discussões o que tange à dimensão espacial nessas obras, chacoalhando o que já havia sido discutido. Ao ser questionado sobre alguns aspectos como os fluxos urbanos e as relações de trabalho em seus filmes, no podcast *É Cultura*, em 2020, Gabriel diz:

Esses processos de transformação, primeiro eu acho eles muito cinematográficos. Eles são muito atraentes para uma narrativa de um filme. Para pontuar uma ideia de arco dramático, que é onde o personagem começa e onde ele termina. Transformações fazem parte de contar uma história. Quando você conta uma história, ela tem um começo, um meio e um fim. Mas isso também tem muito a ver, primeiro com a história desses bairros. Por exemplo, quando os meus pais se mudaram para o bairro Milanez, eles e uma geração próxima da geração do meu pai, foram meio que as primeiras pessoas a morar no bairro. O bairro era cheio de lotes vagos, e eles foram quase que pioneiros em comprar lotes e começar a construir. Então a minha infância nessa periferia foi uma infância muito próxima a de um sítio. Porque não tinha muita urbanização, a minha rua foi asfaltada quando eu já era um pouco mais velho. Então tinha uma coisa desse movimento, de pessoas que vinham de outros bairros e também de outras cidades, que refletem um pouco Minas Gerais. Eu sinto muito isso de BH e região metropolitana, que tem muita gente de interior. Inclusive se você for olhar até as nossas famílias e de histórias passadas, todo mundo veio de alguma outra cidade. A família do Maurílio tem gente de Oliveira. A minha família tem gente de Mariana. A família por parte da minha mãe tem gente de Teófilo Otoni. Então esse fluxo migratório, digamos, é muito comum em Minas Gerais. A gente vê muito assim, capital, interior. As pessoas estão sempre se movimentando e as pessoas estão sempre se movimentando, principalmente, por questões de trabalho. Porque os personagens dos nossos filmes, que são na verdade extensões da nossa família e do lugar onde a gente vem, são pessoas trabalhadoras e que sempre tiveram questões com dinheiro. Dinheiro nunca foi uma coisa fácil. São famílias que tiveram sempre que trabalhar. Esse processo de ter que sempre ‘correr atrás’. Quando eu sinto você falando de transformação, tem a ver com o famoso ‘correr atrás’. Correr atrás de trabalho. Correr atrás de uma vida melhor. Correr atrás de condições melhores. Ser demitido, aí ter que procurar um outro trabalho. Não ter uma formação de curso superior, aí você tem que fazer um trabalho informal, ou mesmo tendo uma formação. E eu acho que esse ambiente que a gente decidiu filmar ele é muito símbolo disso, por ser periferia. (MARTINS, G. 2020).

O realizador destaca como a própria formação social e histórica dos bairros filmados e aquilo que eles observavam à sua volta, especialmente os deslocamentos, realizados em sua maioria por fluxos relacionados ao trabalho, estão intimamente ligados às suas obras. É possível identificar alguns aspectos levantados por Gabriel no que tange à formação do bairro Milanez, onde cresceu, traçando um paralelo com aquilo que Nadaletto (2019) discute em sua pesquisa a partir da formação do bairro Jardim Laguna. O bairro surgiu na década de 1960, fruto do loteamento de uma fazenda pertencente a uma família que era grande proprietária de terras na região. Os primeiros moradores começaram a chegar nessa época, vindos de outros bairros de Belo Horizonte, Contagem ou mesmo de outras cidades. Além da pouca infraestrutura, o isolamento também marcou a primeira década do desenvolvimento do bairro, uma vez que o

transporte público só chegou ali na década de 1970. Essa migração para a região também se caracterizava por um contexto mais abrangente, em que os altos preços das regiões centrais, incluindo os que se relacionavam à moradia, impulsionaram o deslocamento de pessoas em direção à periferia.

Na década de 1970, houve um aumento dos fluxos migratórios na região. Um dos fatores é a consolidação da Cidade Industrial Juventino Dias ou Cidade Industrial, criada na década de 1940, mas que teve uma intensificação de seu desenvolvimento já no final da década 1960, marcando a expansão do setor industrial em Contagem e atraindo muitos trabalhadores para o município. No que tange especificamente o bairro Jardim Laguna, Nadaletto (2019) ressalta a instalação do CEASA⁸⁵ (Centrais de Abastecimento de Minas Gerais S/A), em 1974, como um de seus impulsionadores, uma vez que promoveu uma reconfiguração das atividades econômicas desenvolvidas no bairro, incentivando a vinda de pessoas de outras regiões e absorvendo grande parte da mão de obra local. Nos últimos anos, a mobilidade espacial em Contagem também pode ser entendida pela busca de oportunidades e trabalho em outros lugares e pelos movimentos pendulares, com a saída e retorno diário do lugar de moradia para o de estudo ou trabalho, muitas vezes localizados em Belo Horizonte⁸⁶.

Os fluxos migratórios que se constituem a partir da busca por melhores condições de vida ou pela própria relação com o trabalho, aspectos que acabam perpassando a formação histórica e social da região em que filmam, como discutido anteriormente, são trazidos à tona nas obras da produtora. Mas é importante ressaltar que seus filmes não são entendidos aqui apenas como sintomas de uma dada situação histórica e social, mas sim, a partir de sua autonomia inventiva, da forma como eles operam imaginariamente com as ideias de deslocamento, movimento e transformação. Fluxos de personagens, desejos, imagens, sons, que promovem formas de percorrer, habitar e inventar esses espaços. Sob essa ótica, a noção de fronteira, como propõe Andrea França (2002; 2003; 2010), pode ser mobilizada ao abordarmos esses filmes, privilegiando a porosidade dessas imagens, transformando a experiência do espectador “em um campo aberto, onde o filme chacoalha ‘evidências’, saberes, pressupostos

⁸⁵CEASA é a sigla e denominação popular das centrais de abastecimento, que são empresas estatais ou de capital misto destinadas a promover, desenvolver, regular, dinamizar e organizar a comercialização de produtos da hortifruticultura a nível de atacado e em uma região.

⁸⁶ Para um estudo mais detalhado sobre esses movimentos e migrações ver Diniz e Alvim (2021). Cabe também ressaltar que a região também tem sido marcada por uma forte migração de haitianos. Um dos curtas da produtora, *Terremoto* (2022) conta a história de três irmãos que, após o terremoto, em 2010, migraram para a região de Contagem.

e realidades, de modo a deslocar os poderes midiáticos que frequentemente operam por meio de muitas certezas a respeito do mundo” (FRANÇA, 2010, p.229).

Para França (2010), a noção de fronteira pode ser entendida como “um traço que separa imagem de si e imagem do outro, permitindo o autorreconhecimento e a construção do sentimento daquilo que é comum e daquilo que não é” (FRANÇA, 2010, p.222). Ela pode ser uma linha que limita um conjunto de valores e crenças ou um espaço de transição para o diferente. Mas, para além da reflexão em torno da fronteira como o ponto onde um território se transforma em outro, interessa pensar exatamente esse momento de passagem, no qual, segundo a autora, cria-se uma “zona de indiscernibilidade”, para a qual esses dois territórios são arrastados, nos interpelando a partir daquilo que era estrangeiro, turvando as diferenças que antes pareciam bem demarcadas. Nesse sentido, pensar o próprio cinema a partir dessa ótica, é entendê-lo pela passagem “entre aquilo que diz respeito a um estado de coisas (histórico-social) e aquilo que é materialidade sensível, formada, determinada” (FRANÇA, 2002, p.62). Também interessa pensar a porosidade e permeabilidade dessas imagens, que deixam escoar diferenças e contradições, multiplicando seus sentidos. Gabriel acaba refletindo sobre esse aspecto mais à frente na mesma entrevista ao podcast *É Cultura*:

Acima de tudo, o cinema que a gente vem tentando fazer é um cinema, digamos assim, anti-massificação, no sentido de ir contra qualquer possibilidade de generalizar determinados grupos. Seja o que se chama de povo, o que se chama de pessoas negras, pessoas periféricas, mulheres. Todos os grupos que muitas vezes em discussões e análises tendem a ser massificados ou considerados como um grande bolo que se movimenta de forma igual. Nosso cinema vai meio contra isso. O *No Coração do Mundo* é um bom exemplo nesse sentido. Ali foi importante entender o que leva as pessoas a fazer certas escolhas, mas não necessariamente a chegar em uma conclusão sobre o porquê, no fim das contas, essas pessoas precisam ir assaltar, mas simplesmente ver elas fazendo isso. E ver o que está por trás das decisões, mesmo que a gente não concorde com essas decisões. Aí a moral sobre a coisa acho que vai de cada um.

A fala de Gabriel pontua não só um questionamento às representações massificadas, como coloca, mas também propõe uma nova forma de olhar para a complexidade que existe em qualquer grupo, privilegiando as singularidades que emergem. Mudança de ênfase que passa a se concentrar no modo como as pessoas vivenciam o cotidiano de maneiras únicas a partir de seus contextos. No caso do filme, o desejo não é explicar ou justificar as ações dos personagens, mas apresentar essas ações como uma forma de expor as complexidades de cada trajetória, sem

a necessidade de qualquer conclusão. Essa transformação reflete uma mudança nas formas de discursos e imagens, que se afastam de qualquer escolha ou busca por uma representação, compreendendo as experiências individuais dentro de contextos sociais complexos. Ao evidenciar as escolhas e trajetórias particulares, essas produções se aproximam daqueles que as vivenciam, redirecionando olhares.

Mas a gente precisa ver de onde esses personagens estão vindo. De onde você tá vindo? O que você tá passando? O que você tá sentindo que faz você escolher isso? E é simplesmente um gesto de empatia. Eu acho que existe um esgotamento, na minha opinião, de modelos econômicos. O que a gente tá vivendo é um exemplo disso, de um esgotamento de um modelo neoliberal. Esse modelo econômico de lidar com a sociedade versus um modelo mais humano, que parte da sociedade deseja e briga fortemente para que exista, ele coloca as pessoas em uma situação limite. Principalmente pessoas que já estão em uma desvantagem social. Seja por uma formação que não conseguiram, seja por não ter emprego, seja por não terem nenhum tipo de segurança acerca de sua vida financeira. Essa vida financeira está atrelada a uma vida emocional também, porque se você está devendo seu aluguel a meses e você às vezes não tem dinheiro para pagar uma passagem de ônibus, isso é um problema psicológico. Não é só um problema financeiro. Isso é um problema que vai refletir em outros campos da sua vida. Sua vida amorosa, sua vida afetiva, a forma como você se relaciona com o mundo e eu acho que não são muitas pessoas que entendem isso ou tem empatia para entender como a falta de grana ou a falta de oportunidades, para dizer de uma forma mais ampla, coloca as pessoas em um limite. O *No Coração do Mundo*, ele quer olhar para os personagens dessa forma. Ele quer olhar para os personagens escancarando de certa forma vários lados deles. (MARTINS, G. 2020).

Quando o realizador diz que o filme escancara vários lados dos personagens, aponta uma escolha em abrir o filme, sua superfície, para que possam emergir múltiplas formas de aproximação com essas imagens. Nesse sentido, a noção de fronteira também parece ser pertinente para discutirmos esse lugar de passagem, habitado pelo espectador, entre a obra e aquilo que ela traz à tona. Entendendo, sobretudo, essa passagem ou experiência como um campo aberto, onde se dará o encontro com o filme, sua narrativa, seus personagens, sons e imagens. Como França (2010) argumenta, “as imagens do cinema não são apenas enunciados ou discursos, mas também práticas compartilhadas, que, para disseminar e atuar nas relações sociais, precisam oferecer ao sujeito um campo concreto de experiência” (FRANÇA, 2010, p.227). É a partir dessa experiência estética/ cinematográfica que o filme ganhará novas abordagens, o que inclui a própria pesquisa, impossibilitando qualquer definição ou enclausuramento de suas imagens e significados.

Passar por uma fronteira pressupõe deslocamento, movimento. Categorias que podem ser pensadas, abrindo um diálogo com Silva (2015), a partir da noção de errância. Interessa aqui a sua natureza fluida, que abre para a experiência de “um estar no mundo que abandona as metas, que investe no caminho e que se nutre da sua própria mutabilidade, que busca algo, indefinidamente. Que se interessa pelos fluxos, pelo perene e que o tempo todo se desconstroi para no segundo seguinte se reconstruir” (SILVA, 2015, p.21). Ao mobilizar estas categorias, é possível se aproximar do filme de forma que possamos acompanhar os caminhos de seus personagens, e suas imagens, resistindo a tudo aquilo que é estático, deixando-se levar por seu fluxo, privilegiando os encontros possíveis.

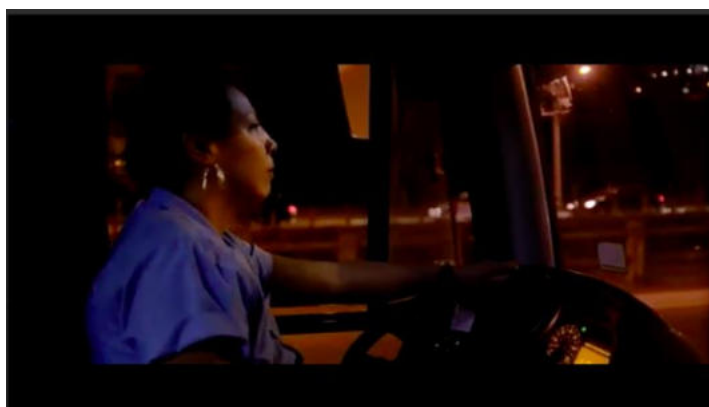
3.1. Terceiro Fragmento - No Coração do Mundo, próximo lugar

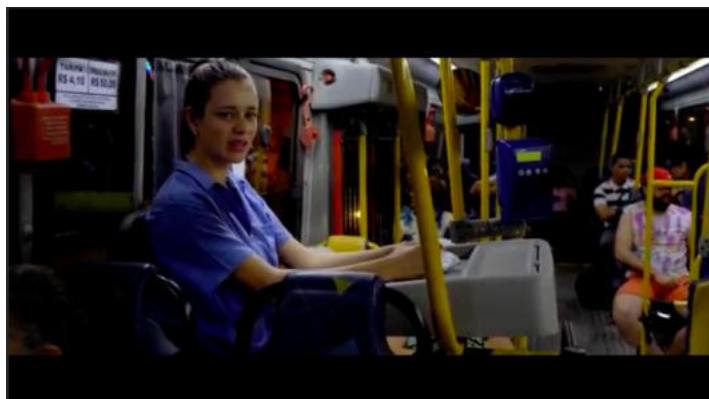
Selma e Marcos estão reunidos com o diretor de uma escola. Eles oferecem os serviços de fotografias para os alunos. É possível escutar vozes de crianças, que parecem estar brincando. A conversa acontece em uma mesa coberta por um forro de plástico estampado. Ao fundo podemos ver um arranjo de flores, um globo terrestre, o dicionário Aurélio, alguns livros e troféus. Os dois estão vestidos com roupas mais formais. Selma está com um blazer e uma blusa social, e Marcos, com uma camisa de botões. A personagem segue explicando que eles pedem 35 reais por cada foto, mostrando ao diretor a moldura e o papel que utilizam. Selma enfatiza que o material que usam é muito bom, enquanto o diretor o analisa e concorda. Marcos pontua sobre o material: “*diferenciado*”. Aspecto que é reforçado pela amiga, “*isso, bem diferenciado*”. Complementando, “*a gente faz isso tudo em dois dias. Em um dia a gente vem, faz a foto dos alunos e no outro dia a gente distribui as fotos e pega os pagamentos. E é simples assim?*”, pergunta o diretor. “*É simples assim, né Marcos. A gente não gosta de complicação*”.

Mais a frente na narrativa, Rose chega de surpresa ao trabalho de Miro. O plano permanece fixo na personagem enquanto acompanhamos o diálogo entre os dois. Araras de roupas e mochilas enfileiradas em uma prateleira, ao fundo, indicam que se trata de uma loja de vestuário e artigos variados. Os dois flertam até que Dona Olga (Dircinha Macêdo) aparece em quadro, alertando Miro para que cuide da loja enquanto vai ao banco. Rose está visivelmente incomodada com a sua chegada. Assim que Dona Olga sai, ela comenta: “*Nossa, essa mulher é cabulosa demais, Miro, credo*”. Miro concorda, enquanto arruma algumas roupas nas araras. Ele lembra que já fazem sete anos que trabalha lá, informação que deixa Rose incrédula: “*sete*

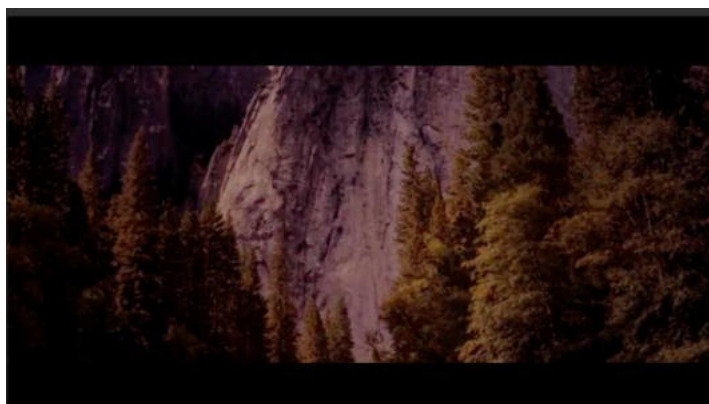
anos que você tá aqui? Jesus! Eu não durava nem dois meses.” Rose abre um sorriso, ao recordar que não havia contado uma novidade: eu decidi um negócio, eu vou vender meu carro. A personagem diz que vai passar o carro e comprar um novo para trabalhar como Uber. Miro questiona, “ué? E o salão?” Rose então explica que vai ficar com as duas coisas. Em um primeiro momento, o personagem argumenta que é perigoso o que é logo rebatido por Rose. Miro, então, demonstra preocupação com a relação dos dois: “Pô, mas vai ficar paia demais pra gente. E Rose reage: Ué, Miro? O que eu posso fazer? Tô precisando ganhar dinheiro. Vou ficar vivendo de amor com você?”

Jacira (Rejane Faria) dirige o ônibus enquanto conversa com Ana, que está trabalhando como cobradora. A motorista conta que fechou a compra de seu terreno em Esmeraldas, provocando a reação da amiga: “*não acredito! achei que você tava brincando. Você tá doida, morar longe desse jeito?*”. Jacira então fala: “*Longe? Longe é o Laguna. Por isso mesmo minha filha. Fim do mundo pra mim já basta o Laguna*”, diz Ana. Ao ser questionada se iria esperar pagar todas as prestações do lote para construir sua casa, Jacira responde que são vinte anos para terminar de pagar, que não tem como esperar esse tempo, que quer fazer seu *cafofo* logo. A motorista sugere à amiga que compre um terreno ao lado do seu, que logo responde: “*Tá doido? Nem fudendo que eu vou pra lá. Tá achando que eu tô com cara de bicho grilo?* Jacira diz, *compra, só! Você vai gostar demais de lá. A gente monta o condomínio das meninas. Nem pensar!*”, exclama Ana.





Em um outro momento, de transição entre sequências, uma tela escura é acompanhada de um som que se assemelha ao de chuva. A imagem de uma rocha e árvores à sua volta surge em fade-in, tomando o quadro. Selma, a voz em off, narra o momento que descobriu que ia ter uma filha. Ela ficou desesperada, queria abortar. Não tinha dinheiro para sustentar uma criança. Seu namorado queria que ela seguisse com a gravidez e, como explica, “*esse esquema de abortar não é fácil*”. Os dois decidiram ter a criança. Ela teve uma menina linda, cabeluda, como conta. Um zoom out vai lentamente abrindo o plano e, com isso, revelando o espaço. Uma mesa com uma cadeira azul ocupa o centro do quadro. À frente da cadeira, uma placa com o letreiro “E. E. Carlos Reichenbach”. Na mesa também vemos alguns livros e um pequeno globo terrestre. Os refletores em ambos os lados e a imagem que vimos no início da cena, ao fundo, revelam que eles estão preparando o cenário para a sessão de fotos.



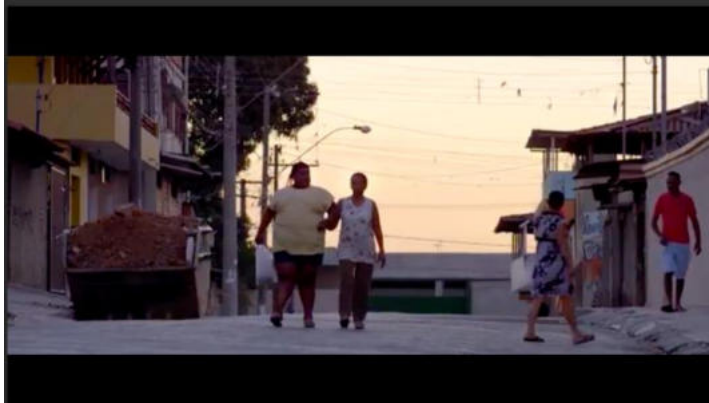


Enquanto arruma os objetos do cenário, Selma continua a narrar sua história, dizendo que cinco dias depois, o pai de sua filha acabou morrendo de infarto. *“Eu fui para o velório com ela nos braços. Ela chorava. Chorava. Aí eu voltava para casa e ela só chorava. Eu via as coisas, tudo tinha a cara dele. A casa tinha o cheiro dele. As roupas dele. Tudo, tudo. A cama. E minha menina também não parava de chorar o tempo inteiro. Só chorava, cara. Aí eu não aguentei, e falei, vou vazar daqui. Vazei e vim parar aqui”*. Marcos diz que a amiga tem história. Todo mundo tem história, retruca Selma. Enquanto continua a conversa, Marcos entra em quadro, posicionado o tripé e ajustando a câmera para as fotos. Selma então diz: *“mas agora eu só penso em vazar daqui. Rachar fora”*. Marcos sai de quadro novamente, vemos agora Selma sentada na cadeira e a câmera posicionada em sua direção. Ela continua: *“ir para o coração do mundo, cara. É isso. Dá um confere aí direito”*, diz Selma, enquanto ajeita sua postura na cadeira.

Com um movimento de câmera para a esquerda, passamos a ver o monitor. Selma está no centro do quadro, sentada na cadeira. Marcos então questiona: *“e esse negócio que você falou, ‘no coração do mundo’. Como é que é isso daí?”* Selma olha fixamente em direção à câmera. *“No coração do mundo? É o próximo lugar. Cara, é pra onde a gente quer ir. Melhor, muito melhor. É onde a gente quer pisar. Pra onde vai o desejo da gente, cara. Aqui não é mais meu coração do mundo não. Já foi, não é mais, acabou. Saturou. É isso. Já foi. Agora eu quero o próximo lugar. Só isso.”* O barulho da porta se abrindo interrompe a fala de Selma. As crianças começam a entrar na sala. Ela se levanta. Uma menina passa a ocupar seu lugar na cadeira enquanto sorri para a câmera.

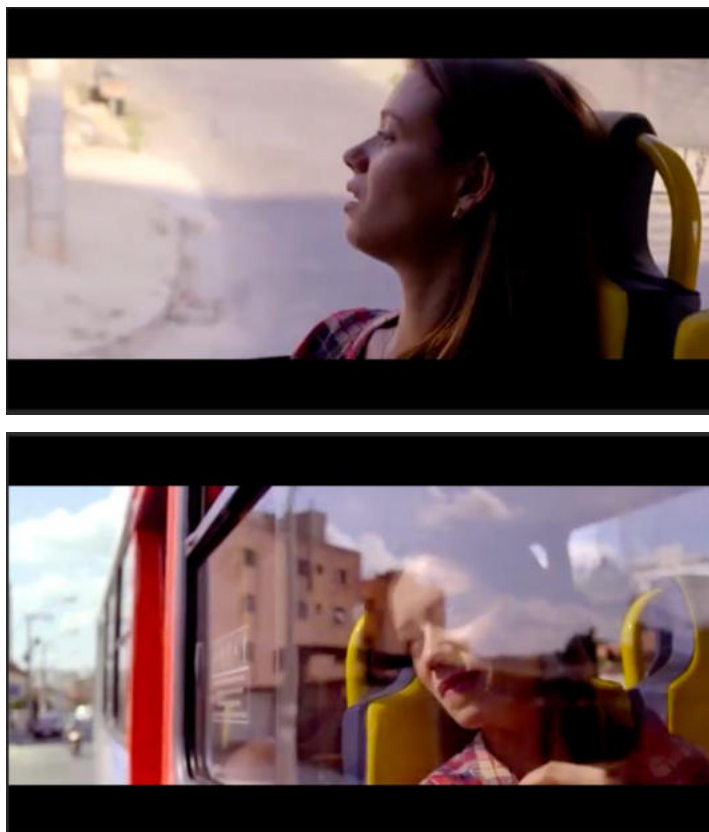


A sequência seguinte é composta por quatro cenas com diferentes momentos de algumas personagens. Brenda caminha com a sua avó. Dona Fia vende um de seus produtos de limpeza para uma moradora da região. Dona Sônia anda pela ladeira segurando uma caixa. Ana vai trabalhar no último trajeto de ônibus para concluir seu dia. Ao atravessar a rua, encontra Rose. Surpresa, Ana pergunta: “Ué? Pegando o Laguna?” Rose diz que deixou o carro na revisão e por isso está pegando ônibus a semana toda, completando, “*tá difícil demais.*” Ana brinca, “*é foda, lembrando os tempos passados, né*”. Rose aproveita e pergunta à amiga se ela não tem interesse em comprar seu carro. Ela responde que ainda está tirando a carteira de motorista e que não tem dinheiro para isso. “*Tô vendendo baratinho. Sete mil, diz. Sete mil. Quem me dera sete mil, minha filha. Quem sou eu? Eu estaria fazendo o meu pezinho de meia para dar a volta ao mundo*”, responde Ana. As duas riem. Rose lembra que trabalhou como cobradora durante seis meses, enfatizando: “*para nunca mais*”. Ao descobrir que Ana trabalha lá há três anos, incrédula, diz que ela precisa sair dali, que é muito nova para ficar a vida toda nesse trabalho, aguentando o desaforo dos outros.



Selma recebe Rose em sua casa. Ela se desculpa pelo atraso. “*Aqui ó, confere aí*”, diz Rose entregando um envelope. Selma parece feliz, e dá um beijo em seu rosto. “*Confere aí*”, insiste Rose. “*Confere o que? Eu confio mais em você do que em mim*”. Enquanto Selma abre o envelope, Rose diz que tem metade ali, como elas tinham combinado, e que no mês que vem ela depositaria o resto. “*Putá que pariu, você é foda demais*”, elogia Selma. Rose questiona a amiga, perguntando se ela tem certeza que vai vender o carro. Selma fala que tem, que ama o carro, mas precisa mais do dinheiro naquele momento. Além disso, sabe que ele está em boas mãos. “*Mas você vai embora assim, Selma? Assim, vai embora? Vai?*”, questiona Rose. “*Você me conhece, nêga. Você sabe. Eu não volto atrás não. Não, aqui pra mim já deu já, eu tô em outra já*”. Mais a frente na conversa, Selma questiona: “*como é que você dá conta hein? Salão, amante, marido e agora Uber? Você é louca, mulher.*” Rindo, a amiga responde: “*meu nome é trabalho e meu sobrenome é dinheiro, amor.*” Ao pontuar que a amiga é louca por nem mesmo viajar, Rose diz que não tem dinheiro para isso, que trabalha que nem um burro de carga no salão, mas que com o Uber isso talvez mude.

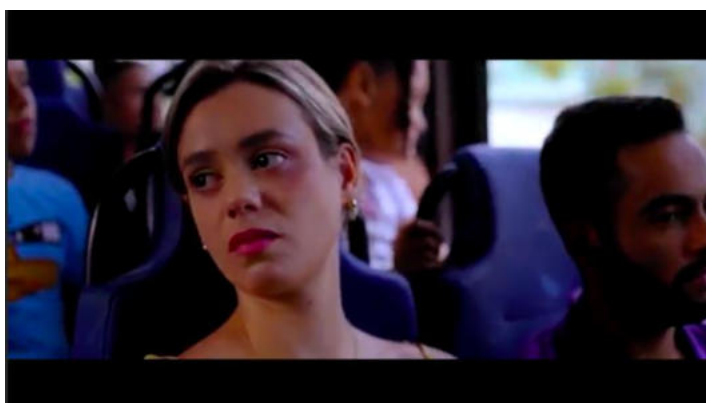
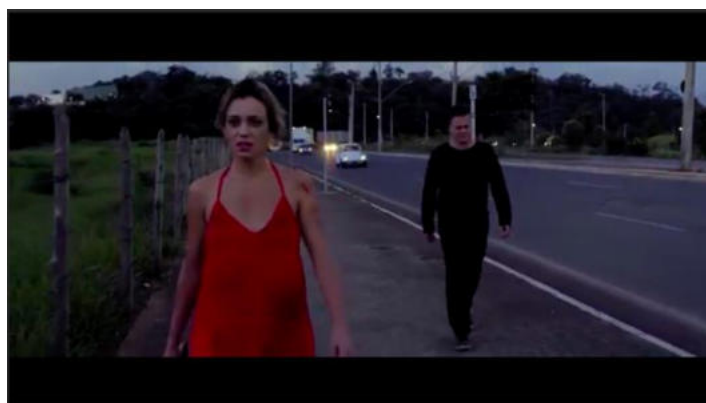
Mais a frente na narrativa, Ana está sentada como passageira no ônibus enquanto conversa com o cobrador. Ela conta que se demitiu do trabalho. Quando ele a questiona, dizendo que ela vai perder todos os direitos, Ana responde: “*eu não aguento isso daqui mais não. Essa vida não é para mim não. Enquanto a gente tava indo ainda tinha uma certa alegria. Chegava no centro, todo mundo correndo para lá e para cá, tinha movimento, dava uma adrenalina. Eu tinha vontade de descer ali e não voltar nunca mais. E eu ficava aí ó.* Ana faz um gesto com a cabeça indicando o lugar do cobrador. *Paradinha. E o ônibus só, retornando para onde? Laguna. Vai, volta. Três anos nesse trem aí. Vai, volta. Vai, volta. A vida só passando aí pela janela. Fim de linha, cara. Fim de linha.*” A sequência termina com um plano de Ana olhando pela janela do ônibus. Ela parece feliz. As ruas e casas refletidas no vidro se confundem com seu rosto.



Assim que Selma, Ana e Marcos conseguem sair do condomínio com os objetos roubados, vemos um plano da estrada sendo deixada para trás. O carro está em alta velocidade. “*E agora Selma, posso parar?*”, pergunta Ana. Selma diz que ainda não, somente mais à frente. Os três estão extasiados com o aparente sucesso do roubo. Selma acha que aquela é a última vez que eles vão se ver. Marcos pergunta: “*Que viagem que é essa? Última vez. Que papo que é esse?*”. “*Eu entrei nessa parada para acertar a boa, cara. Chega dessa vida de correria. Agora eu quero fincar o pé, isso sim*”, fala Selma. Os dois a questionam, perguntando sobre como eles ficam nessa situação. Ela diz que com o que pegou muita coisa para eles, tem o suficiente para que possam começar uma vida com aquela grana. Mais a frente, ao pararem o carro para que Selma possa assumir a direção, são surpreendidos por uma emboscada. Selma é ferida durante a troca de tiros. Marcos e Ana fogem pela mata, enquanto um dos homens que participou da emboscada atira na direção que seguiram. Selma consegue atirar nele do chão e se arrasta para dentro do carro.

Quando senta no banco do motorista, chora compulsivamente. Não sabemos a gravidade de seus ferimentos. Ela grita, bate no volante do carro. Depois de alguns segundos, Selma

respira, olha para frente decidida e parte com o carro, que some no horizonte. Está amanhecendo. Marcos e Ana voltam para Laguna pela beira da rodovia. Os dois estão visivelmente abalados com o desfecho do roubo. É o começo de mais um dia. Depois de uma rápida conversa com Brenda, Marcos olha em direção a sua mãe, que o observa do outro lado da rua. Eles permanecem assim por alguns instantes até que Dona Fia segue com o seu carrinho. O filme se encerra com uma cena de Ana sentada como passageira em um ônibus. Ela olha ao redor. Pela janela, ao fundo, podemos ver as ruas e casas passando.



3.2. Vida e Cinema. Aqui, Agora

Enquanto dirige, Selma conta para Marcos sobre a primeira vez que pegou em um volante. Ela tinha 12 anos. Era uma kombi azul que parecia a do Scooby-Doo⁸⁷, como a

⁸⁷ É um desenho americano, criado pelo estúdio de animação Hanna-Barbera, que acompanha a história de Fred, Daphne, Velma, Salsicha e o cachorro, Scooby-Doo, que investigam casos misteriosos. A kombi citada pela personagem é chamada de “máquina do mistério” e é o veículo utilizado pelos personagens.

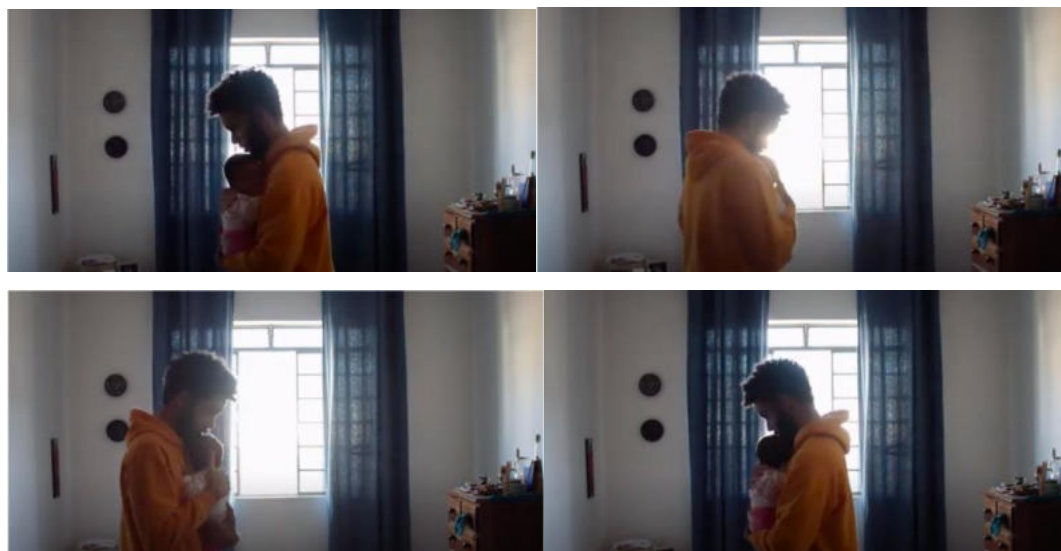
descreve. Selma acordou cedo, às cinco da manhã, e aproveitou que todos da casa estavam dormindo para entrar no carro e ligá-lo. Mais a frente o carro acabou morrendo, conta. Uma confusão se instalou em sua casa quando notaram o que tinha acontecido. “*Apanhei, apanhei, apanhei, apanhei, mas eu vou te contar, eu nunca vivi uma coisa tão feliz na minha vida. Cara, eu lembro na hora que eu sentei no banco, parecia isso daqui ó. Parecia que eu tava em uma BMW. Eu me senti uma rainha louca. Parecia que eu tava pilotando um avião*”. A anedota contada por Selma marca um desejo pelo movimento, muito presente no filme. Movimento que transforma a narrativa, a trajetória de cada personagem, que permite o deslocamento, chegadas e partidas, fluxo constante de transformação, devir. Em entrevista concedida em ao programa *Provoca*⁸⁸, em 2023, ao ser questionado sobre o que é a vida, Gabriel Martins diz:

A vida... eu acho que é... movimento. Eu acho que essa é a forma que eu definiria, assim. Que é a resposta que eu daria também para o que é o cinema. Movimento, de uma maneira ampla. Aí o que é isso eu não sei né. A gente tá parado aqui, mas tem vento se movimentando. Tem partículas se movimentando no ar. A luz que está nos iluminando está se movimentando. Até chegar na câmera. Até bater no nosso rosto. Então, eu acho que é isso. Pra mim é movimento. (MARTINS, G. 2024).

Vida e cinema parecem entrelaçadas. Não é por acaso que o curta-metragem dirigido por Gabriel para o programa *Convida*⁸⁹, organizado pelo Instituto Moreira Salles, foi nomeado pelo diretor como *Movimento*. O filme, de 2020, acompanha o dia a dia do realizador, sua companheira Rimenna e sua filha Tereza, recém nascida, durante a pandemia de Covid-19. O movimento, aqui, atravessa suas imagens, os cuidados com Tereza, seus primeiros gestos, sons, as tarefas cotidianas, varrer a casa, regar as plantas, o fluxo de imagens que passam na televisão e os corpos que dançam em diferentes ritmos ou ao som de *Magnólia* de Jorge Ben Jor. Nele, somos convidados a adentrar sua vida, encontrando em cada imagem sensações e afetos. Movimentar-se parece uma forma de seguir diante das incertezas que se apresentavam naquele momento.

⁸⁸ A entrevista está disponível no link <https://www.youtube.com/watch?v=V0FuXC4BZas>

⁸⁹ Lançado pelo Instituto Moreira Salles em abril de 2020, o programa *Convida* se estendeu até outubro do mesmo ano e subsidiou obras de 171 artistas e coletivos em situação vulnerável durante a quarentena imposta pela pandemia de Covid-19. O curta-metragem desenvolvido por Gabriel está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2QfDIDbGxRo&t=225s>



Em *No Coração do Mundo*, o movimento também é muitas vezes uma forma de prosseguir e mobiliza diferentes modos de nos aproximarmos de suas imagens. Voltando à anedota de Selma, podemos pensar o automóvel como um elemento significativo para discutirmos os atravessamentos do movimento/ deslocamento na narrativa. Seja ele um carro ou um ônibus, ele pode ser entendido no filme, assim como França (2006) propõe ao analisar a obra de Abbas Kiarostami⁹⁰, como um “disparador de situações, um dispositivo tecnológico onde os personagens são instalados e que produz uma narrativa específica, centrada no deslocamento como operador de passagem, na itinerância como condição de possibilidade” (FRANÇA, 2006, p.407). Quando Selma diz que se sentiu como uma “rainha louca” ou como se “estivesse pilotando um avião”, parece que demonstra a sensação de potência e liberdade engendradas pela possibilidade de deslocar-se, de poder ir para qualquer lugar, mesmo que ali tenha sido apenas alguns metros de sua casa.

Um dos aspectos a ser destacado é o fato de que muitas cenas acontecem dentro desses automóveis, o que faz com que seja possível pensá-los a partir de sua espacialidade. Traçando um paralelo com o que Dibazar (2017) discute sobre a obra de Kiarostami, ao colocar seus personagens em automóveis em movimento, os cineastas rompem com regimes convencionais de representação nos quais o espaço é entendido como fixo e estável, instalando um “processo

⁹⁰ Abbas Kiarostami é um cineasta, roteirista, poeta e fotógrafo iraniano. Possui uma produção extensa de filmes, muito discutida e debatida, dos quais é possível destacar *Gosto de Cereja* (1997), *Close-Up* (1990) e *O Vento nos Levará* (1999). O carro é um elemento importante em muitas de suas obras. Interessa dialogar com algumas discussões em torno desse elemento, sem desconsiderar, contudo, as particularidades e diferenças de sua cinematografia.

relacional e fragmentário de criação de lugar em movimento, um que é constantemente moldado, deformado e remodelado por meio de interações do carro com a geografia na qual ele se move” (DIBAZAR, 2017, p. 303, tradução nossa). É possível refletir sobre esse aspecto, especialmente, nas cenas e interações que se dão dentro do ônibus. Por ser o local de trabalho de Ana, ele acaba aparecendo com recorrência ao longo da narrativa, criando uma sensação de familiaridade com esse espaço. As janelas configuram a porosidade com os lugares percorridos, deixando visíveis suas paisagens, que a todo momento podem criar outras possibilidades de relação com aquela imagem.

Ana trabalha no ônibus 2130, que se tornou um elemento de identificação dos moradores com o filme⁹¹, ganhando destaque, inclusive, em seu cartaz de divulgação. O ônibus faz o trajeto circular Jardim Laguna - Belo Horizonte, levando e trazendo passageiros cotidianamente. A linha intermunicipal é a única que liga esses dois pontos diretamente. Esse movimento de ida e retorno para o mesmo lugar é o paralelo que Ana faz com a sua própria vida. Sua vontade era descer, ficar no centro, onde, como lembra, tinha movimento, mas, estática, permanece sentada, sempre retornando para o Laguna. De alguma forma, acompanhar Ana indo e voltando, sem nunca chegar a um destino, instala uma sensação de enclausuramento nesse perpétuo movimento, como Dibazar (2017) elabora a partir da obra *Life, and Nothing More* (1992)⁹², “dentro da geografia circular das infinitas andanças e meandros do carro, o espectador é preso em uma teia de rotas que parecem não levar a lugar nenhum” (DIBAZAR, 2017, p.301). Nesse sentido, é possível pensar como esse fora, que escapa pela janela, é convocado como um lugar onde a vida acontece, em contraposição à imobilidade da personagem dentro dessa viagem que a traz de volta todos os dias.

Também é interessante a reflexão de como o automóvel se configura como um elemento de possibilidade de mudança e transformação. É o dinheiro da venda do carro que possibilita que Selma siga com seus planos. Rose, por sua vez, vê nele uma oportunidade de conseguir uma renda extra como Uber. Já Ana está na autoescola. Dirigir é, portanto, deixar de ser passageira, assumindo a escolha dos caminhos que irá seguir. Existem, sob essa ótica, dois impulsos: um que se dá pela mobilidade, associado à trajetória de suas personagens mulheres; e o da estagnação, que configura a dos homens. Como Marcos reconhece em uma conversa com

⁹¹ Maurílio relata esse aspecto de identificação da população com filme em entrevista concedida ao canal O Tempo, em 2019, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=OxvnPiMT2rY&t=1965s>

⁹² Filme do diretor iraniano Abbas Kiarostami, lançado em 1992

Ana, ele está ficando para trás, enquanto ela não; “*ela estuda, está tirando a carteira, está com a cabeça boa*”, diz. Ao mesmo tempo em que Marcos fica em casa “sem fazer nada”, sua mãe percorre todos os dias as ruas e bairros, até o Pindorama⁹³, tentando vender seus produtos.

Maurílio comenta em entrevista concedida em 2019⁹⁴, “os homens terminam parados, num sentimento de frustração, e as mulheres estão todas em movimento, nos seus últimos planos. Cada uma está em busca de coisas distintas, mas todas em busca de algo, prosseguindo nessa dinâmica da vida”. A cena final de Marcos é bem significativa dessa ideia, quando ele e sua mãe se olham por alguns segundos, ela decide seguir seu caminho, enquanto Marcos permanece parado a olhando de longe. Os atravessamentos dessa relação de mobilidade e imobilidade na narrativa foi muito levantada na recepção do filme, principalmente por mulheres, como Gabriel comenta em entrevistas⁹⁵. Aspecto interessante para pensar com França (2010) exatamente esse encontro entre o filme, suas imagens, e o espectador, prática compartilhada, criada em movimento, cujas abordagens e significados elaborados pelos espectadores passam a figurar nas falas dos próprios realizadores sobre o filme.



⁹³ Bairro na região metropolitana de Belo Horizonte, fica a uma distância aproximadamente de 3 km do Jardim Laguna.

⁹⁴ A entrevista para o portal Cinema em Cena pode ser acessada pelo link <https://cinemaemcena.com.br/coluna/ler/2456/no-coracao-do-mundo-periferia-universal>

⁹⁵ Gabriel menciona esse aspecto em entrevista concedida ao portal Cine Festivais disponível em <https://cinefestivals.com.br/gabriel-martins-e-maurilio-martins-falam-sobre-no-coracao-do-mundo/>



Abrindo um diálogo com outro filme da produtora, em *Constelações* (2016), dirigido por Maurílio Martins, acompanhamos o percurso de um carro na estrada com dois estranhos, um brasileiro (Renato Novaes) e uma dinamarquesa (Stine Krog-Pedersen). Não é possível ver nada além dos faróis que iluminam a estrada. O carro é elemento e espaço central do filme. Após uma abordagem policial, na qual Renato é extorquido, passa a se estabelecer uma conexão silenciosa entre os personagens. Mesmo sem falarem a mesma língua, os dois dividem histórias que viveram, traumas. Uma comunicação e entendimento, para além do idioma que falam. Encontro que se dá no deslocamento, que é transformado por ele. Nesse espaço em movimento em que ambos se encontram enclausurados, pode ser entendido como uma “zona de indiscernibilidade” (FRANÇA, 2010), que, assim como a escolha de Maurílio em filmar através de janelas e vidros embaçados pela chuva, turvam suas imagens e fronteiras. Encontro que os afeta e os transforma. Dadas as singularidades de cada filme, parece que existe uma aposta no movimento ou deslocamento a partir de seu potencial de desestabilização e transformação.



O curta-metragem foi influenciado diretamente por um período em que Maurílio morou na Dinamarca. O realizador conta em entrevista para o site Revista de Cinema⁹⁶, em 2016, que mudou-se para lá após casar-se com Stine, que interpreta a dinamarquesa no curta. Após a separação do casal, Maurílio, que nunca conseguiu aprender a língua da companheira, ficou preocupado em como se estabeleceria a relação com seu filho dali para frente. Pelo cinema, Maurílio criou uma possibilidade de pensar a alteridade e a situação que vivia, a partir dessa relação de transformação e aproximação entre esses dois personagens e imagens. Em *Constelações*, o carro “cria uma espécie de vizinhança entre diferenças, à medida que reúne, por um breve momento, motorista e passageiros: sentados um ao lado do outro, eles partilham do mesmo olhar (vêm a mesma paisagem) e, a mesmo tempo, de uma não-conciliação irreduzível” (FRANÇA 2006, p.406). Uma zona para a qual esses mundos são arrastados e no qual partilha-se o mesmo olhar e angústias, os aproximando.

Muitas vezes, quando tratamos de filmes cujas narrativas são atravessadas pelo deslocamento/ movimento, o lugar de destino não é explicitado ou definido. Ele é desejado, sonhado, imaginado, uma ideia que move esses personagens e suas trajetórias. No longa esse

⁹⁶ A entrevista pode ser acessada pelo link <https://revistadecinema.com.br/2016/10/comunicacao-em-transito/>

aspecto é bem marcado pelo lugar que o nomeia: no coração do mundo. Algumas ideias fundamentais no que tange à pesquisa e o filme podem ser mobilizadas a partir dele. Quando interrogamos o que ele seria no filme, podemos pensar, em um primeiro momento, que representa um lugar que se elabora na travessia e no deslocamento. Um desejo que move aqueles que querem alcançá-lo. Ele é “o próximo lugar, para onde a gente quer ir”, como Selma afirma. Quando a personagem explica a Marcos o que quis dizer com essa expressão, deixa claro que não se trata de um lugar específico. Qualquer lugar pode ser o “coração do mundo”. Transformado na medida em que se vive a vida e que novos desejos emergem desses corpos em deslocamento. Ele é aquilo que se vive no caminho, traçando um paralelo com o que Silva (2015) aborda,

[...] na errância o destino é subjugado, ou melhor dizendo, é deixado de lado, preterido, em detrimento à travessia. É ela que importa. Na erraticidade não há metas a serem cumpridas e as relações resultantes do sistema binário formado pela lógica de causa e consequência são abandonadas. O destino final, bem como o ponto de partida, é secundário em relação ao que se vive no caminho (SILVA, 2015, p.14).

Dialogando novamente com outro curta da produtora, podemos pensar alguns paralelos possíveis com o longa, especialmente ao que se refere a esse lugar imaginado no filme. Em *Nada* (2022) Bia, interpretada por Clara Lima⁹⁷, uma jovem estudante que está para concluir o ensino médio, é pressionada pelos pais para que decida em qual curso irá se inscrever no vestibular. Bia não quer fazer nada, deixando todos à sua volta apreensivos com essa escolha. Como a mãe diz, existe uma preocupação deles com o futuro da jovem, o que ela vai escolher, o que vai fazer, para qual caminho vai seguir. Em uma conversa com a amiga Sweet⁹⁸, a personagem desabafa: “eu vejo a galera no busão com uma cara de infeliz, tá ligado? Com uma cara de quem não tá de acordo com o que tá vivendo mesmo e eu não vou fazer parte desse bagulho, não”. Mais à frente na narrativa, quando questionada pela mãe sobre que vai estudar, diz, “ah, vou viajar, andar por aí”. Bia recusa definir seu futuro. O deixa em aberto, quer viver o caminho, andar por aí, sem destino certo. Já mais para o final do curta, Bia sai da sala assim que a prova de vestibular é iniciada. Anda pelas ruas até chegar na rodoviária. Uma sequência

⁹⁷ Clara Lima é uma cantora, compositora e atriz de Belo Horizonte, Minas Gerais. Considerada uma das expoentes do rap nacional, a cantora ficou conhecida após vencer uma série de batalhas de rima, entre 2014 e 2016.

⁹⁸ Interpretada por Bárbara Sweet, rapper de Belo Horizonte, Minas Gerais.

de imagens com nomes de lugares nas placas, indicam os lugares para os quais pode ir. Não sabemos qual foi sua escolha. Ela pegou o primeiro ônibus que pôde pagar, para onde foi seu desejo, para o próximo lugar.



A cena em que Selma explica o que seria “no coração do mundo”, é precedida por uma tela escura, estabelecendo uma interrupção no fluxo de imagens que acompanhamos até então. A tela dá lugar a sons e uma imagem que parecem deslocados da narrativa. Uma rocha com algumas árvores, que se assemelha a uma paisagem natural de algum parque nacional⁹⁹ nos Estados Unidos. Sons de chuva e folhas batendo com o vento. Gabriel conta¹⁰⁰ que os realizadores conversavam muito com a diretora de arte do filme, Rimenna Procópio, sobre essa imagem, que mais a frente descobrimos ser o fundo das fotos tiradas dos alunos, expressando o desejo de que ela fosse “descolada daquela realidade”. A escolha, segundo Maurílio, vinha da percepção de que no imaginário das pessoas, por se tratar de uma foto cujo preço era alto para o contexto em que viviam, deveria apresentar um diferencial, que passaria exatamente pela construção dessa imagem, pela iluminação, cenário, pelo papel em que seriam impressas e como seriam emolduradas. O realizador diz que a escolha dos realizadores de que Selma fotografasse escolas foi intencional, como ressalta:

⁹⁹ Parques nacionais são áreas protegidas, geralmente de grande extensão e de propriedade do Estado, que tem como objetivo básico a preservação de ecossistemas naturais de grande relevância ecológica. Nos Estados Unidos, muitas vezes, suas paisagens são caracterizadas por montanhas, glaciares, desertos e cânions.

¹⁰⁰ O relato é parte da entrevista ao site Cine Festivais, realizada em 2019, disponível em <https://cinefestivais.com.br/gabriel-martins-e-maurilio-martins-falam-sobre-no-coracao-do-mundo/>

Eu acho que nessa cena da Selma há algumas coisas bem importantes. Uma é a força dessa produção de imagens trabalhadas na periferia. A escolha de ela fotografar escolas não é à toa: qualquer pessoa que tenha estudado em escolas públicas mais sucateadas, e que estudou há mais tempo, tem noção disso, porque essa memória periférica é muito vaga. Há uma produção muito baixa de fotos. Então existiam esses fotógrafos nos anos 1980 e 1990, principalmente, que eram pessoas que se deslocavam para essas escolas e faziam essas fotos, e eram fotos caras. Por isso, boa parte dessas crianças não ficavam com essas fotos, já que a família não tinha condição de pagar. Eu tenho vários amigos que não têm nenhum registro de fotos da infância... (MARTINS, M. 2020).

Partindo da fala de Maurílio, fotografar os alunos dessas escolas é também uma forma de preservar e produzir uma “memória periférica”. Esse aspecto pode ser debatido ao refletirmos sobre o próprio cinema que realizam, uma vez que, como já foi discutido no capítulo 2, eles mesmos destacam como seus filmes podem configurar uma forma de registro desses espaços filmados. Escolha que atravessa, também, para além da dimensão afetiva, um gesto político de produção de uma memória desse espaço cujas paisagens quase não figuravam no cinema. Como Gabriel¹⁰¹ reforça, a periferia no cinema brasileiro, historicamente, sempre foi atrelada ao Rio de Janeiro, “se for comparar o número de filmes feitos no Rio de Janeiro ou mesmo São Paulo com os de Minas Gerais, é uma diferença muito grande. Então a nossa geografia é realmente uma coisa que foi trazida à tela”. Mas é importante abrir a reflexão, de forma a não reduzir seu cinema a essa dimensão de registro ou documentação. O que parece fundamental está na possibilidade de invenção no cinema que realizam.

Retomando a cena em que Selma e Marcos preparam o cenário para as fotos, ao evidenciar o aparato fotográfico, com a própria montagem do cenário, o posicionamento do tripé e a iluminação, os realizadores nos lembram que um filme, assim como uma fotografia, é sempre imaginado, elaborado, “construído subjetivamente tanto por quem o realiza quanto por quem o assiste” (ALTMANN, 2009, p.76). Em matéria publicada pela revista Piauí¹⁰², os realizadores ressaltam um distanciamento daquilo que produzem com um suposto cinema documental quando André diz que “mesmo que a gente assuma um tom realista, nossos filmes são sempre ficcionais”, ampliando a importância que isso tem para o seu cinema ao fazer referência a uma fala do crítico e curador Juliano Gomes, de que “associar o cinema negro e da

¹⁰¹ Gabriel aborda esse assunto na entrevista ao The Behner Stiefel Center for Brazilian Studies na San Diego State University, realizada em 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nxIAwT30YDI>

¹⁰² A matéria intitulada “Filmes de Comentário” foi publicada em na Edição 163 em Abril de 2020, disponível em <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/filmes-de-comentario/>

periferia ao documentário era como negar nosso direito de fabular. Como se a nossa única possibilidade fosse o documentário”. Maurílio, reforça a fala de André, quando ressalta que:

A gente altera os espaços que filma o tempo todo: com trabalho de arte, com posicionamento de câmera, figurino que é pensado e criado para os personagens. Há um trabalho de recomposição desse espaço tão bem feito que pode levar a crer que é documental, mas não é. (MARTINS, M. apud COELHO, 2020).

É claro que essa recusa pela classificação de seu cinema como documental, pode ser interrogada na medida em que, assim como na ficção, um documentário também passa pelos mesmos processos de elaboração, imaginação e construção. Não se pretende aqui discutir quais seriam as possíveis diferenças entre as duas categorias, uma vez que a pesquisa parte da proposta em derrubar as frágeis fronteiras entre elas (GONÇALVES, 2016). Me parece que quando os realizadores recusam essa classificação, estão preocupados em distanciar o cinema que realizam como um sintoma de uma dada realidade ou pela função em representá-la, ressaltando o aspecto inventivo e estético de seus filmes.

Essa abordagem pode ser pensada a partir de uma fala de Gabriel, na mesma entrevista, quando ressalta a invenção como uma dimensão de sua cinematografia: “no livro *Cinema de Invenção*¹⁰³, o crítico Jairo Ferreira diz que cada pessoa nova que você filma está inventando algo novo. Achei que isso tem muito a ver com o que a gente faz, de estarmos falando de lugares e pessoas que não foram filmados”. O realizador então pede para que o jornalista olhe o bar a sua volta, no qual conversam. O jornalista, então, descreve as pessoas e o ambiente que os rodeava: uma mulher negra, por volta de 50 anos, bebendo cerveja com uma jovem, e um homem branco com um rabo de cavalo e uma camisa do time de basquete Chicago Bulls; a televisão ligada e um pagode alto que tocava ao fundo. Gabriel reflete:

Acho que cinema brasileiro é meio que se lançar no abismo. É enxergar o que pode ter de Brasil nisso que estamos vendo nesse bar. Não tenho muita certeza do que essa cena diz. Se eu tivesse certeza, faria um filme muito ruim. (MARTINS, G. 2020).

A reflexão de Gabriel lembra a resposta de Joaquim Pedro de Andrade ao jornal francês *La Libération*, em maio de 1987, quando questionado sobre o motivo de fazer cinema. O cineasta escreveu um poema no qual respondia à pergunta com uma série de motivações, dentre

¹⁰³ *Cinema de Invenção* foi publicado originalmente em 1986 e traz o inventário do também chamado Cinema Marginal, Experimental ou Udigrudi.

elas: “para viver à beira do abismo”. Viver a beira não é lançar-se, de fato, mas o que parece interessar é o abismo. Esse lugar, que interpela o cineasta, no qual tudo é desconhecido e, ao mesmo tempo, possível. No qual se assume riscos. Que se interessa pelas pequenas coisas e também pelo fantástico. Assim como Bia, que pegou o primeiro ônibus que podia pagar, lançando-se no desconhecido, seguindo um desejo, sem necessariamente saber seu destino, Gabriel parece ver nas incertezas, nas possibilidades, no caminho, uma potência para o cinema que realizam, como reflete em outra entrevista:

Inevitavelmente entra em uma questão o tanto política, também, que é a forma como a gente apresenta um pouco essas periferias que estão no nosso filme. Periferias que eu estou dizendo que mesmo que sejam bairros que se repetem, a cada filme eles estão um pouco diferentes ou eles estão se renovando. Acho que a gente fez uma escolha de apresentação que tem como interesse principal fazer um jogo ficcional mesmo com aquele lugar. Que convida aquele bairro pra dançar um pouco com a ficção que existe ali dentro, com as possibilidades de ficção. Eu acho que nossos filmes são filmes até de possibilidades. Eu não acho que são filmes que representam um caminho final. Toda proposta que a gente joga nos filmes abrem caminho para vários outros filmes ali dentro. (MARTINS, G. 2020).

A escolha pela imagem “descolada da realidade” que ficará ao fundo das fotos tiradas na escola por Selma e Marcos, materializa esse outro lugar almejado e desejado por aquele que senta e se posiciona no centro do quadro. Retomando a reflexão em torno do que seria o “coração do mundo”, podemos mobilizar a noção de terra proposta por Andrea França (2003)¹⁰⁴, que, como define, não se trata de fronteiras físicas ou geográficas, “mas da terra como imagem em movimento e imaginário de um mesmo, de um mundo possível, com todas as diferenciações que internamente possibilita” (FRANÇA, 2003, p.22). Um de seus aspectos fundamentais é pensado a partir do conceito de “comunidades de sentimento”, de Arjun Appadurai (1998), que amplia o conceito de “comunidades imaginadas” de Benedict Anderson (1989), destacando novas formas de afiliações, para além da nação, e a formação de comunidades imaginadas desterritorializadas ao redor do globo. O conceito, segundo a autora,

se desvia da história, do fenômeno histórico do nacionalismo moderno, para funcionar, mais amplamente, como devir coletivo que permite a experimentação de algo que escapa a um estado de coisas demarcado pela terra

¹⁰⁴ A noção de terra é pensada por França (2003) a partir de um contexto de internacionalização e muito atrelada à ideia de nação. Mesmo não nos atendo a esses aspectos, a aposta é que a noção traz reflexões importantes para a pesquisa.

física e geográfica. Essas comunidades de sentimento, sejam elas religiosas, étnicas, políticas, formulam-se privilegiando os deslocamentos e as itinerâncias, remodeladores incessantes das fronteiras, também elas imaginadas. (FRANÇA, 2002, p.65).

Appadurai entende o consumo da mídia eletrônica como uma forma de criar condições para “comunidades de sentimentos transnacionais” ao construir laços invisíveis entre espectadores e imagens. A partir desta perspectiva, como França (2002; 2003) destaca, criam-se espaços de reidentificações imaginárias, conectando, mesmo que de forma precária e ambígua, artista/cineasta, personagem e espectador. Sua imagem de terra e fronteiras, como formula a autora, “inspira uma legitimidade emocional profunda, identificações imaginárias, estimulando solidariedades transnacionais, produzidas pelas diferentes formas de espacialidade, temporalidade, movimento, ritmo e textura, próprias ao filme em questão (FRANÇA, 2003, p.26), assim,

A nação ou a terra, formulada neste cinema, inventa espaços de solidariedade, espaços que ensejam uma espécie de adesão silenciosa, ou seja, reidentificações imaginárias que funcionam como lugar de investimento e produção de desejo e que promovem inclusive a quebra de estereótipos e clichês amplamente veiculados na mídia televisiva e impressa. (FRANÇA, 2002, p.65).

Ao mobilizarmos a noção de terra, podemos pensar o próprio cinema realizado pela produtora, trazendo uma ideia que aparece constantemente nas falas dos realizadores, especialmente pela escolha em discutirmos seus trabalhos a partir de uma perspectiva espacial. Por mais que seu cinema esteja intimamente ligado ao território de Contagem, no qual os cineastas moram ou moraram durante um período de suas vidas, algo que foi amplamente debatido aqui, é possível perceber em diversas entrevistas que esse território, muitas vezes é identificado como um “lugar cinematográfico”, maior que “a própria cidade, que os bairros”, uma “ideia de cinema”. Em uma entrevista ao podcast *Janela Lateral*, em 2024, Maurílio diz que brinca que os cinemas que têm um efeito parecido com lugares que o cinema estabeleceu, como a Little Italy¹⁰⁵, do Scorsese, um lugar que pode ser entendido, na verdade, como um imaginário, uma vez que ele não reflete necessariamente o lugar geográfico, “lugares que o cinema estabeleceu como de pertencimento de um cineasta, mas que acabou pertencendo a todos”, diz. Lugar que vai além de fronteiras físicas ou geográficas, imaginário de um mundo

¹⁰⁵ Little Italy é um bairro de Nova York, no qual o diretor americano Martin Scorsese cresceu, tornando-se cenário recorrente em seus filmes, inspirando suas histórias e personagens.

possível, o “coração do mundo”.

No cenário, uma placa em cima da mesa, identifica o lugar no qual as fotos estão sendo tiradas: Escola Estadual Carlos Reichenbach. Uma homenagem ao diretor de cinema Carlos Reichenbach¹⁰⁶, ou Carlão, como é conhecido no meio cinematográfico e entre amigos. O diretor, após ter assistido *Contagem* (2010), durante a 43ª edição do Festival de Brasília, publicou em seu blog *Olhos Livres*, o texto “Fez-se Luz em Contagem”,¹⁰⁷ ajudando a expandir o alcance do filme e, conseqüentemente, dos cineastas. Reichenbach é citado constantemente como uma inspiração para o cinema que realizam. A escolha pelo nome parece apontar para o próprio cinema como esse lugar de formação dos realizadores. Para além da formação técnica e universitária, é notável o quanto suas referências e o cinema que os inspiram acabam atravessando suas filmografias. Cinéfilos, que, como Reichenbach já identificava em 2010, captam imagens com a “sensibilidade dos que amam profundamente o cinema”¹⁰⁸.

Essa cinefilia, somada a influência da televisão, algo que marcou a geração na qual cresceram, inspira os cineastas a transitarem entre linguagens e estéticas. Ao mesmo tempo em que parecem flertar com um cinema mais identificado como “autoral”, dialogam com um cinema muitas vezes classificado como “popular”, “comercial” ou voltado para o “grande público”. Algo que também acaba perpassando os espaços nos quais seus filmes circulam. Além de terem grande parte de seus curtas disponibilizada no canal do Youtube da produtora,¹⁰⁹ seus filmes foram selecionados, e premiados em diversos festivais de cinema, exibidos em salas de aula, e, também, ocupam espaços de maior visibilidade, fazendo parte do catálogo da Netflix, com *Temporada* (2022), ou alcançando uma maior bilheteria nos cinemas com *Marte Um* (2022.) Ponto que parece fundamental ao pensarmos a cinematografia que realizam. Sobre esse aspecto, o produtor Thiago Macêdo Correia destaca:

Eu acho isso engraçado porque parece que dentro da nossa própria formação cinéfila é quase como se tivesse uma diferença, uma classificação entre o que é acessível ao público e necessariamente de menor valor artístico ou coisa do tipo. Como se a gente tivesse que pertencer necessariamente a um ou ao outro. Eu não acho que tem uma diferença entre o *No Coração do Mundo*, que não

¹⁰⁶ Cineasta brasileiro, dirigiu filmes como *Lilian M*; Relatório Confidencial (1975), *Amor*, *Palavra Prostituta* (1982), *Alma Corsária* (1993), *Garotas do ABC* (2003) e *Falsa Loura* (2007)

¹⁰⁷ O texto foi recuperado e republicado no catálogo da mostra em homenagem aos 15 anos da produtora, disponível em https://issuu.com/sobretudoproducao/docs/catalogo_filmesdeplastico

¹⁰⁸ Trecho retirado do texto *Fez-se Luz em Contagem*, republicado no Catálogo da Mostra de 15 anos da produtora

¹⁰⁹ O canal pode ser acessado pelo link: <https://www.youtube.com/@filmesdeplastico2741>

teve o público de *Marte Um*, e o próprio *Marte Um*. E aí curiosamente, para muita gente, o *Marte Um* soa como um filme mais popular porque o público viu. Houve ‘críticas’ à produtora, digamos assim, como se a gente tivesse se vendido ao popular e ao comercial, sendo que na nossa cabeça sempre foi isso. A gente faz um filme que está estreando num festival, tem aquele público que é elitizado, num recorte específico, e você sabe que vai ser difícil atingir uma camada maior de pessoas. Mas o que a gente quer é que o máximo de pessoas assistam. A gente não faz um filme torcendo para que apenas 15 intelectuais assistam. Só que aí parece que se estabelece um juízo de valor sobre isso” (CORREIA, 2024).¹¹⁰

Gabriel Martins também discute esse aspecto na mesma entrevista:

Fazendo um pequeno paralelo: eu lembro de acompanhar muitas discussões em Tiradentes que polarizavam uma ideia de “cinema autoral” contra o “cinema de público” e eu acho que essa divisão nunca foi uma questão para nós.

Talvez, na verdade, nos entendemos como parte dos dois lados em termos de cinefilia, uma cinefilia que passa por tudo que essas pessoas polarizaram. A gente sempre assistiu filmes que vão dos mais experimentais a filmes super populares. Então, na nossa feitura isso nunca foi uma questão. Só que ao mesmo tempo, em termos de resultado até então e pelo fato de sermos uma produtora que foi realmente uma escadinha buscando visibilidade a cada filme, a cada processo, a nossa experiência está muito mais conectada a um cinema independente e autoral, sendo que eu sempre considerei que boa parte das nossas obras são completamente acessíveis no sentido popular. Não acho que a gente tenha filmes em que, tipo assim ‘isso aqui realmente está num outro tipo de lugar’. Mas isso acontece muito naturalmente, sem fazer parte de um discurso ‘vamos fazer no cinema popular ou um cinema autoral’.

Nosso desejo foi sempre fazer um cinema honesto, um cinema sincero com cada ideia que aparecia. Existe um potencial para alcançar mais pessoas com o tipo de filme que a gente faz, o que não depende só da gente ou do que tá dentro dos filmes, em escolher estéticas ou narrativas, mas esses dois momentos mostraram um potencial. Eu colocaria também o *No Coração do Mundo* como um filme que travou uma relação com o bairro, com o pertencimento que, embora o *No Coração do Mundo* não tenha ido para a Netflix e não tenha alcançado um público como o de *Marte Um*, culturalmente ele teve uma coisa que marcou a questão do espaço mais do que outros filmes. Talvez o *Temporada* e *No Coração do Mundo*, por terem sido lançados no mesmo ano, eles começaram a falar de forma mais ampla ‘desses caras de Contagem’. Esses filmes começaram a buscar uma coisa que a gente sempre quis, que é dialogar, ser visto, ter impacto numa tela de cinema com muita gente.” (MARTINS, G. 2024).

¹¹⁰ Trecho de entrevista que faz parte do catálogo da Mostra em comemoração aos 15 anos da produtora, disponível em https://issuu.com/sobretudoproducao/docs/catalogo_filmesdeplastico

Algo que aparece em ambas as falas, e é fundamental, é o desejo dos integrantes em alcançar um público maior. Mesmo que exista uma recusa em serem categorizados nessa polarização entre “autoral”/ “popular”, em dado momento, Gabriel reconhece que existe um potencial para alcançar mais pessoas com o “tipo” de filme que fazem. Algo que pode se dar pelas escolhas estéticas e narrativas dos realizadores, mesmo que de forma “natural”, “sem fazer parte de um discurso”, como Gabriel pontua.

Mas o que seria um cinema popular? Hernani Heffner, em “O cinema popular acabou?” (2001)¹¹¹, ressalta que a expressão admite uma pluralidade de sentidos dependendo da época e de quem a emprega. Nos anos 1950, diz, ela significava um cinema comercial, filme feito com o objetivo de atingir um público amplo, sentido que perdura até os dias atuais. Já na década de 1960, especialmente para brasileiros de uma certa classe média politizada, a expressão significava um cinema engajado, feito em defesa das classes populares, mais especificamente, do proletariado. Na década de 1970, surge, por sua vez, um conceito romântico de popular, especialmente para cineastas do chamado universo marginal, significando, “um cinema praticado de forma autêntica, ou seja, como forma de expressão livre de convencionalismos impostos pela produção industrial”. Nos anos 1980, essa oposição seria questionada, evidenciando-se uma tradição popular no cinema brasileiro. Por fim, nos anos 1990, houve uma fragmentação dessa tendência e uma ênfase em narrativas voltadas para a classe média, apontando para um futuro de um certo esgotamento de certas formas tradicionais de cinema popular. Como pensá-lo hoje?

A fala de Adirley Queirós,¹¹² em um debate realizado em 2020,¹¹³ é interessante por trazer provocações ao tema. Uma das abordagens pela qual o realizador entende o popular é ligada à lógica do público, de plataformas, como a Netflix, nas palavras de Adirley, em que “a linguagem é tão homogênea, tão mediana, no sentido de aprisionar a nossa potencialidade, o nosso desejo, que a gente fica desesperado. Que diabo de porra é essa? É tudo igual. E isso seria chamado de popular hoje aqui”, diz. Mas essa linguagem é popular? “É claro que não é, cara”, afirma. Adirley parece interessado em uma quebra de uma determinada gramática

¹¹¹ Texto publicado na Revista Contracampo, disponível em <http://www.contracampo.com.br/26especial/popular.htm>

¹¹² Adirley Queirós é cineasta, morador da cidade satélite de Ceilândia desde 1978. Militante cultural da cidade, atua em várias frentes no universo do audiovisual e da atividade cultural. Dentre seus filmes estão *RAP o Canto da Ceilândia* (2005), *A Cidade é Uma Só* (2012), *Branco Sai Preto Fica* (2014) e *Era Uma vez Brasília* (2017)

¹¹³ Debate Direito à Cidade II, organizado pelo AdUFRJ, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=_uVxOE-ycOU

cinematográfica, aqui entendida como a própria linguagem cinematográfica. Como o realizador reflete, a intermediação gramatical e textual do cinema cria uma opressão em relação ao cinema periférico, porque “ela tira o código corporal, tira a garganta, tira a porra da memória da gente. Porque a memória interpretada pela gramática é a memória que sempre é condescendente”. Já mais para o final da fala o realizador diz,

Eu teria zero de interesse de fazer um filme popular nessa lógica. Eu tenho vontade hoje de fazer um filme que na minha leitura eu tô tocando o terror. E na minha leitura eu tô propondo uma discussão política. Que na minha leitura eu tô falando bem assim ó: eu quero fazer filme com os meus vizinhos. Porque só os meus vizinhos que eu acho massa. Todos os filmes que eu fiz é em um perímetro de 1km quadrado. Eu fiz cinco longas, dez curtas e videoclipe em um mesmo perímetro. Só que às vezes cai uma nave espacial na minha rua. Às vezes eu tô no futuro. É isso, tem a possibilidade imagética. A possibilidade de construir histórias que não sejam necessariamente aceitas por uma gramática política também” (QUEIROZ, 2020).

O popular¹¹⁴ ganha várias facetas. Às vezes ligado à uma lógica mercadológica, às vezes reivindicado enquanto possibilidade de se fazer um cinema que quebre qualquer aprisionamento de suas potencialidades. Seria o desejo de alcançar um maior público, seja no cinema, nas telas de celulares, nas salas de aula ou em festivais, uma conformidade com uma determinada gramática? Escolhas estéticas e narrativas que tiram a “garganta e memória” de seus realizadores? Me parece que no cinema da Filmes de Plástico qualquer polarização ganha fronteiras porosas. É interessante pensar novamente com França (2003), apostando que esse cinema se aproxima, mais do que qualquer categorização, com uma “zona de indiscernibilidade”, na qual categorias fixas se desfazem, abrindo sempre para um possível. Assim como Adirley, os realizadores também quiseram filmar com seus vizinhos, seus territórios, percorrendo caminhos completamente distintos, mas não menos inventivos. Um com naves espaciais caindo em sua rua, outro com portais se abrindo em quintais.

No momento final da cena, quando a porta se abre e as crianças começam a entrar, Selma se levanta e uma menina senta na cadeira em que ela estava, tomando seu lugar no quadro. A imagem parece “atar as duas pontas da vida”. Aquela menina poderia ser Selma. As duas, em momentos diferentes, mas também desejando ir “para o coração do mundo”, um outro lugar,

¹¹⁴ O tema do popular é complexo. Não pretendo aqui chegar a conclusões sobre o tema, e nem aprofundá-lo, apenas me aproximar dos contornos que agenciam a estética da Filmes de Plástico

onde quer que seus sonhos estivessem. Maurílio conta¹¹⁵ que o espaço onde a cena foi gravada era a sala de vídeo da escola em que estudou, na qual um professor de História exibiu o curta-metragem *Ilha das Flores* (1989), de Jorge Furtado, momento em que decidiu fazer cinema, “aí coincidiu que a gente fosse rodar o filme lá, e justamente essa cena, que é sobre querer, sobre querer estar em um outro lugar, almejar um outro lugar... E foi nesse lugar que eu realmente ousei pensar que eu poderia fazer filmes um dia.”, diz. Esse momento pode ser uma forma de apontar para um futuro, por vir. Da mesma forma que Maurílio sentou naquela sala e desejou um outro lugar, fazer cinema, também existe uma vontade dos realizadores em que esse desejo se expanda.

Retomando a série de relatos trazidos na seção “A Filmes de Plástico e Eu”, do catálogo da mostra comemorativa de 15 anos da produtora, é interessante trazer o de Lincoln Péricles, que pode apontar algumas formas de se aproximar da possibilidade de alcance do cinema que fazem. O realizador nasceu e mora no bairro do Capão Redondo, periferia de São Paulo. Além de cineasta, é roteirista, montador e educador popular, possuindo um trabalho extenso¹¹⁶, que como é descrito em seu perfil na plataforma Embaúba Play¹¹⁷, “circularam entre cineclubes e coletivos periféricos, banquinhas de camelô, becos e vielas, e eventualmente em festivais nacionais e internacionais”.

O primeiro filme que eu vi da Filmes de Plástico foi o *Fantasma* (2010). Foi um filme que me pegou demais, principalmente pelos assuntos que os amigos discutiam. Era algo muito próximo da minha realidade, até umas similaridades de dívida e de futebol. Foi algo que eu fiquei aficcionado, nem tanto pela forma... A forma do *Fantasma*, o plot twist e tudo que faz o filme ser genial, me pegaram depois. A forma do filme que, hoje em dia, eu vejo como tão importante quanto o assunto, foi algo que me pegou só depois. Eu lembro de ficar muito emocionado em assuntos muito banais que os personagens estavam discutindo. Os diálogos longos e as ideias que eles estavam trocando foi um bagulho que me pegou demais. E eu queria muito saber quem eram essas pessoas, porque elas estavam falando num sotaque muito próximo da família do meu pai, que é um sotaque mineiro de quebrada, e também sobre um assunto muito próximo ao que eu estava vivendo na minha quebrada (PÉRICLES, 2024).

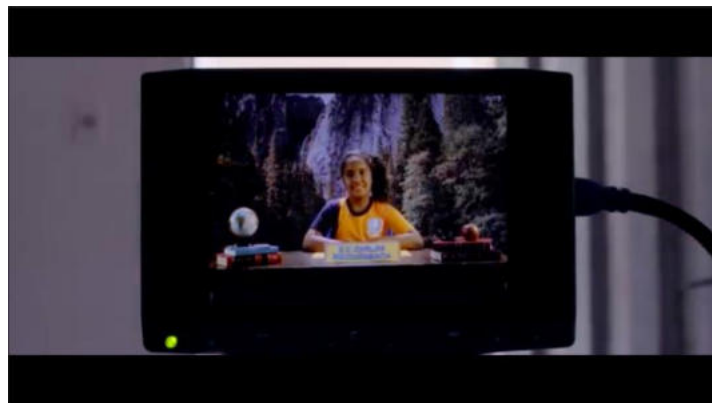
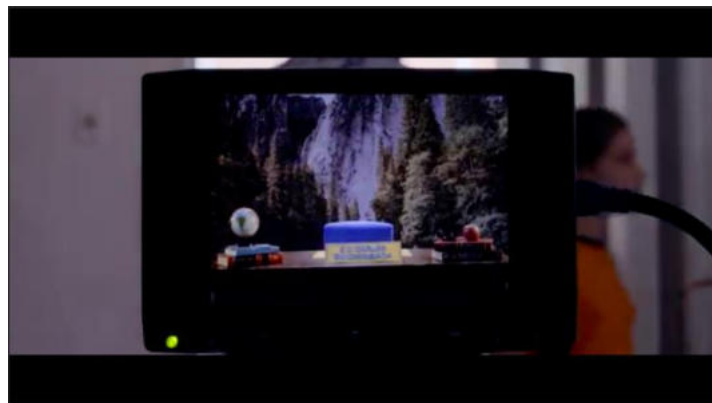
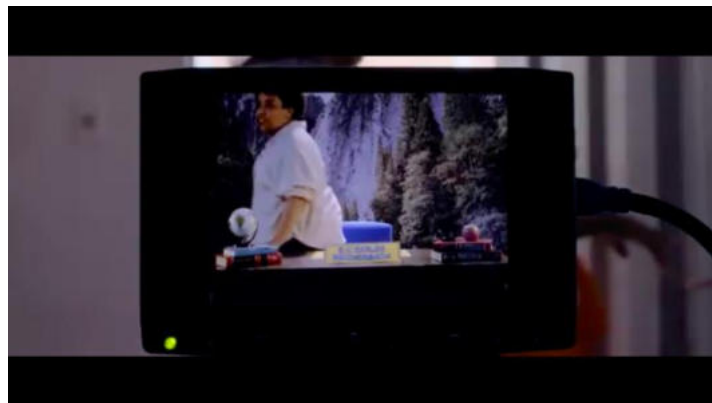
Ao atar essas duas pontas, então, apontamos para esse futuro, mas também podemos

¹¹⁵ Maurílio faz esse relato em entrevista concedida ao portal Cine Festivais, disponível em <https://cinefestivais.com.br/gabriel-martins-e-maurilio-martins-falam-sobre-no-coracao-do-mundo/>

¹¹⁶ Filmes como *Mutirão: O filme* (2023), *Aluguel: O filme* (2014), *Ruim é Ter que Trabalhar* (2015)

¹¹⁷ Plataforma de streaming da distribuidora Embaúba Filmes

voltar ao começo. Em entrevista ao programa *Provocações*, Carlos Reichenbach, ao ser questionado sobre o percurso do cinema brasileiro nos últimos 50 anos, diz que a história do cinema brasileiro é feita de ciclos e que deverá ser contada através de ciclos regionais. Para o realizador, essa história “passa pelo ciclo de Recife, pelo ciclo de Pelotas, pelo ciclo de Campinas, pelo ciclo de Cataguases. É uma história não contada”. No texto em que escreve sobre *Contagem* (2010), o diretor afirma: “Na segunda sessão competitiva da 43ª edição do Festival de Brasília, a descoberta de uma pérola do curta-metragem recente, que anuncia de forma retumbante o nascimento de um novo Ciclo deflagrador: o de CONTAGEM”. Contagem, essa ideia, terra, de quatro jovens que desejaram, um dia, fazer cinema, é vida, movimento, invenção de espaços e temporalidades, abertura de mundos, expansão de fronteiras, que, há mais de uma década, tomou as telas de Tiradentes e Brasília com suas imagens. Contagem, imaginário, uma ideia de cinema.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

É noite. Selma, Marcos e Ana estão ao redor do carro, momentos antes de executarem o plano do roubo. Selma e Marcos vestem roupas pretas, enquanto Ana usa um vestido vermelho. Selma anuncia: *“agora não tem mais volta, nem erro”*. Ela diz que o condomínio que eles estão prestes a entrar tem o melhor sistema de vigilância que pode existir. Quase infalível. *“Quase”*, como enfatiza. *“E é esse o nosso papel aqui agora, mostrar que é quase”*. Selma, então, dá as coordenadas percorrendo os caminhos de um mapa e aponta para o único ponto cego do sistema de vigilância do condomínio. É exatamente ali que Ana deve parar o carro. O roubo deve ser feito em sete minutos, nem mais um segundo. Selma diz que eles estão na mão de Ana agora: *“Então fala para mim, repete. Qual é a tua fala quando chegar na portaria?”*.



Os dispositivos de infiltração ou invasão configuram uma estratégia de “cruzamentos de fronteiras e ingresso em um espaço revestido por linhas de poder” (SOUTO, 2016, p.193), fazendo emergir, em muitos casos, deslocamentos de perspectivas e desestabilização. A cena é um momento crucial, no qual os personagens se infiltram em um outro território, uma chance de mudar suas vidas. O plano era entrar em um sistema de segurança aparentemente infalível, mas que tinha um único ponto cego, que escapa a visão, fissura ou brecha que possibilita a entrada em lugares cujas fronteiras até então pareciam rígidas. Uma forma de pensar o próprio começo desses quatro jovens que sonharam em fazer cinema quando até então parecia algo quase inatingível. Talvez, o ponto cego fosse o próprio momento histórico em que viviam,

ebulição de possibilidades, como Thiago ressalta:¹¹⁸

A gente é fruto desse encontro, dessas pessoas, naquele momento e tal. Então tem uma série de privilégios que a gente viveu que hoje, por exemplo, eu vejo que novas gerações não necessariamente têm. A gente tinha uma idade muito específica no momento em que tecnologicamente as coisas se abriram. Havia possibilidade de uma exploração muito grande, mas que em gerações anteriores não havia e que a gente podia de fato experimentar, fazer ações entre amigos. Só que logo em seguida vieram os incentivos e a gente pôde muito atrevidamente correr atrás desses incentivos sem que parecesse impossível.” (CORREIA, 2024).

Dessa efervescência de ideias, imagens, discursos e tecnologias, surge a Filmes de Plástico. Com uma produção extensa de filmes, é curioso notar que ainda são escassas as investigações acadêmicas em torno de suas obras. Para o crítico e curador Victor Guimarães, embora exista uma grande produção crítica em torno de seus filmes, ela é "surpreendentemente pouco variada. Muitas abordagens se repetem, há uma enorme concentração em um conjunto pequeno de filmes, e, por incrível que pareça diante da vastidão, há lacunas importantes ainda" (GUIMARÃES, 2024, p.8). Gabriel reconhece que existe uma potência de identidade no cinema que fazem, mas ressalta que é comum que não se associe essa potência à potência narrativa e estética que estão propondo com seus filmes.

Como pensar estética em um conjunto de filmes tão vasto, que carrega tantas diferenças e aproximações? Quando pensada por Victor Guimarães (2024) ela é um dos elos perdidos entre a estética da fome e a do sonho, de Glauber, “um remix, um mashup entre uma e outra, pois o quintal é ao mesmo tempo fome e sonho, precariedade e imaginação” (GUIMARÃES, 2024, p.114). Remix que se alimenta de Apichatpong, Carlos Reichenbach, Charles Burnett, Spike Lee, Claire Denis e Trapalhães, transformando-as em outras imagens, múltiplas. Uma forma de aproximação com seu cinema que foge de categorizações entre “autoral”/”popular”, “ficção/documentário”, “artístico”/”comercial”. Potência que quando pensada por Gabriel, se assemelha a do Hip Hop:

Se a gente for pegar o DJ como essa figura que vai pegar vários discos, vai pegar várias fontes de informação. Samplear essas informações para criar uma batida. Ele vai criar essa batida através da manipulação desses sons através de

¹¹⁸ Trecho de entrevista do catálogo da mostra comemorativa de 15 anos, pode ser acessado aqui https://issuu.com/sobretudoproducao/docs/catalogo_filmesdeplastico

várias técnicas de vários equipamentos. Lá na origem no hip hop vários desses equipamentos roubados e em situações como as que estão acontecendo agora né, de protestos raciais. Então o Hip Hop se funda nessa base e de outro lado o Mc que é basicamente um apresentador. Que no início era um apresentador de festas e que eventualmente virou um apresentador de ideias, poeta, eu acho que essa é a essência do Hip Hop, ela é basicamente o que a gente faz na Filmes de Plástico. A gente pega coisas que a gente viu a nossa vida toda, sejam filmes, músicas. A gente traduz essas ideias em uma nova forma de arte. Então acho que esse efeito de remixar, esse efeito de construir a partir de pedaços e fragmentos uma ideia nova que presta é homenagem a esses mesmos fragmentos ou mesmo os significa é o gesto que a gente faz. (MARTINS, G. 2020).

Com uma “estética do remix” ou do hip hop, seus filmes transitam por diferentes espaços, indo de Cannes até a casa vizinha à de André, que recém chegado na vizinhança, enquanto preparava o jantar, percebeu que alguém da casa ao lado assistia *Temporada* (2022) na Netflix¹¹⁹. Trânsito que por si só gera curiosidade e que, arriscaria dizer, faz com que suas imagens sempre escapem, nunca se conformando em ser uma coisa ou outra. Seria essa escolha uma forma de dinamitar um cinema, e um discurso sobre ele, que define aquilo que é válido e aquilo que não é, por dentro, encontrando seus pontos cegos, que tentam enclausurar desejos, gargantas e memórias? Seria uma forma de quebrar um sistema de segurança *quase* infalível? Para Maurílio, eles entraram nessa festa de penetras:

Quando deixaram a gente entrar na festa ou, pelo menos, quando a gente entrou na festa de penetra. Porque eu acho que a gente entrou de penetra. Quando a gente chegou nessa festa as etiquetas já não nos cabiam mais. E aí a gente chegou com menos cerimônia em quebrar coisas, em propor coisas. Não porque a gente queria ou porque a gente almejasse estabelecer novos cânones. A gente queria só fazer. (MARTINS, M. 2024).

Uma questão, então, se colocava para mim ao longo deste trabalho: como criar uma aproximação com essas imagens? Um dos aspectos que pareciam fundamentais estava na profunda relação que seus filmes estabeleciam com o território, mais especificamente com Contagem. A perspectiva espacial, portanto, pareceu a mais oportuna para uma perspectiva de proximidade, de perto, etnográfica de seus filmes, estabelecendo em um primeiro momento,

¹¹⁹ Maurílio relata essa situação em entrevista concedida ao canal O Tempo, em 2019, disponível em 'No Coração do Mundo', novo filme da produtora 'Filmes de Plástico' será lançado nesta quinta

uma forma de investigar essa conexão e seus atravessamentos. Além disso, também existia o desejo de que a pesquisa fosse um esforço em ampliar as discussões em torno da filmografia da produtora, fruto da própria curiosidade em torno do cinema que realizam.

O percurso desta dissertação tentou propor uma forma de aproximação com o longa-metragem *No Coração do Mundo* (2019), costurando diálogos com outros filmes da produtora e aquilo que os próprios realizadores elaboraram sobre o seu cinema. Interrogando de que forma as noções ligadas a espacialidade provocavam essas imagens, fazendo emergir, também, questões caras à antropologia, a partir da perspectiva que faz do cinema um agente participante da experiência social e sua capacidade de moldar as relações e as percepções do mundo. As aproximações se estabeleceram a partir de três eixos principais de análise e uma reconstituição narrativa-etnográfica do filme, partindo de “fragmentos”, que traziam elementos que, quando em conjunto, poderiam potencializar as questões e debates em torno do que cada imagem nos revelava.

O primeiro eixo tem na cidade e em suas paisagens um ponto de partida. Interrogando o que seria esse espaço filmado e como ele é construído e imaginado pelo filme. Já nos primeiros momentos, coloca-se uma questão central para a pesquisa, identificando que Contagem extrapola o lugar geográfico, tornando-se um “lugar cinematográfico”, uma ideia construída pelo cinema. Discutimos ainda como esse espaço é territorializado na medida em que cria fissuras, deixando escapar outras imagens, suscitando a dimensão política e social que atravessa o filme. Passamos a adentrar cada vez mais essas paisagens e territórios, elegendo a casa como noção que norteia o segundo eixo. Investigamos cada casa, aquilo que emerge delas, pensando também sua construção. Cinema que cria, assim como o processo de bater laje, uma rede de associações e colaborações. O cotidiano, enquanto outra chave de análise, constitui uma forma de convocar diferentes modos de vida, partindo dos detalhes e gestos, contrapondo uma ideia de universalidade e privilegiando aquilo que há de mais singular nesses espaços. Ainda nesse eixo, buscamos entender os atravessamentos da escolha em se filmar nos lugares de morada dos realizadores. Como isso os impacta, atravessa seus filmes e esses territórios.

Por fim, mobilizamos as noções de movimento e fronteira, intrinsecamente conectadas à dimensão espacial dessas obras. Pelo movimento, privilegiamos os fluxos, a mutabilidade e a importância daquilo que se vive no caminho, que emerge das imagens. Movimento, vida e cinema que se confundem e entrelaçam. Pelas fronteiras, pensamos um cinema que não se interessa por categorizações, como uma “zona de indiscernibilidade” (FRANÇA, 2003), que

privilegia a porosidade e a permeabilidade. A partir da noção de “terra”, proposta por Andrea França (2003), que pensa além das dimensões físicas e geográficas, buscamos expandir e aprofundar algumas discussões travadas ao longo da pesquisa sobre Contagem enquanto um lugar cinematográfico, um imaginário. A aposta é que a noção amplia a discussão em torno desse lugar, que é constantemente citado pelos cineastas, ponto fundamental para a pesquisa.

Na entrevista concedida na ocasião da mostra comemorativa de 15 anos da produtora, foi levantado o debate sobre a centralidade do território em suas obras. É notável que os integrantes, por mais que reconheçam esse aspecto como algo que atravessa seus filmes, também buscam se afastar de qualquer possibilidade de determinismo geográfico de seu cinema. Thiago em dado momento diz: “os projetos vão variar muito fortemente, mas a gente faz isso sem dívida nenhuma. É meio que engraçado porque a gente na nossa cabeça é um cinema eventualmente feito em Contagem”. André por sua vez fala que “não precisa ser necessariamente no bairro Amazonas, em Contagem e tal, mas sim nos lugares em que eu me sinto à vontade para ter uma relação mais próxima possível com os lugares que eu morei ou com lugares que eu tenho interesse”. Gabriel também levanta esse aspecto de familiaridade quando pensa nos espaços em seus filmes acontecem, destacando, “quando eu penso numa história que pode se passar em qualquer lugar, que não tem uma coisa específica, esse ‘qualquer lugar’, em geral, é o bairro onde eu cresci”. Maurílio aborda a dimensão espacial de seu cinema a partir do tempo, paralelo que trouxe a possibilidade de abertura para uma nova perspectiva:

O Gabriel brinca muito com essa coisa meio Marvel do universo de Contagem da Filmes de Plástico, mas eu acho que a gente faz muito isso com o espaço geográfico em si. No *Temporada* (2018), a cena que a Grace entra na casa do pai, que é uma das mais bonitas do filme, a frente da casa é em Itaúna, mas o miolo é a famosa casa do Seu Norberto transformada pela vigésima vez. Eu acho que a síntese disso tudo para mim é... eu acho muito bonito quando o André escolhe o nome do filme dele desse jeito, porque eu acho que o lugar para nós que tem muito a ver com o Quando Aqui, sabe? Quando aqui esse lugar passa a ser nosso. Ele pode ser do passado, como é em *O Último Episódio*, ele pode ser do futuro como é em *Rapsódia para Homem Negro* (2015), porque eu vejo ele como uma coisa meio distópica.” (MARTINS, M. 2024, p.37).

“Quando, aqui” fala não apenas do espaço, mas também da experiência que atravessa esse cinema. O espaço vai além das fronteiras físicas e geográficas, é o imaginário de mundos

possíveis. Contagem, essa ideia de cinema, que transforma lugares, que os reinventa a cada filme, como a casa do Seu Norberto. É o instante em que o lugar filmado deixa de ser apenas um espaço físico, tornando-se um imaginário, que passa a “pertencer a todos”. Pelo cinema, esses espaços são transformados por quem os filma e quem os assiste e podem ser construídos e reconstruídos em diferentes temporalidades. Lugares para onde queremos ir, onde queremos pisar. Para André, Gabriel, Maurílio e Thiago esse lugar é o cinema.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALLOUCHE, C. Uma parada em Contagem: quinze anos de toponímia compartilhada. In: MOSTRA Filmes de Plástico. **Catálogo da Mostra Filmes de Plástico – 15 anos**. São Paulo: Sobretudo Produção, 2024.

Disponível em: https://issuu.com/sobretudoproducao/docs/catalogo_filmesdeplastico. Acesso em: 7 dez. 2024.

ALTMANN, E.; SCOVINO, F.; SANT'ANNA, S. P. Arte e distopia: memórias futuras, entranhas e fissuras. **Arte e Ensaios**, v. 26, n. 40, 2020, p.311-316

ALTMANN, E. Verdade, tempo e autoria: três categorias para pensar o filme etnográfico. **Anthropológicas**, v. 20, n. 1/2, p. 57-79, 2009.

BACAL, T.; DOMINGOS, E. A arte performativa do Passinho foda: 2008-2018. **Revista TOMO**, v. 37, p. 145–166, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.21669/tomo.vi37.13237>.

BACAL, T. **O produtor como autor: o digital como ferramenta, fetiche e estética**. 2010. Tese (Doutorado em Sociologia e Antropologia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

_____. Como criar uma cultura? Índios, brancos e imagens no “Vídeo nas Aldeias”. In: **Devires imagéticos** : a etnografia, o outro e suas imagens. Tradução . Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. p.136-153.

BAZIN, A. A ontologia da imagem fotográfica. In: Xavier, Ismail. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra, 2018, p.101-107.

BRANDÃO, Alessandra. Viagens, passagens, errâncias: notas sobre certo cinema latino-americano na virada do século XXI. In: **Rebeca**, v.1, n.1, 2012, p.72-98, jan./jun. 2012. Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/267/88>. Acesso em 09 abr. 2016

BOGADO, M. D. **A produção do comum e a emergência de gestos políticos no cinema brasileiro contemporâneo**. 2022. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

BOIX, O.; SÉMAN, P. Mediaciones y Pragmatismo. **Cuestiones de Sociología**, n. 16, e031, 2017.

BLACKING, J. Música, cultura e experiência. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n.16, p. 201-2018

CRAPANZANO, V. Horizontes imaginativos e o aquém e além. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 48, n. 1, p. 363-384, jan./jun. 2005.

CUNHA, C. V. Cultura pentecostal em periferias cariocas: grafites e agenciamentos políticos nacionais. **Plural - Revista de Ciências Sociais**, vol. 28, núm. 1, 2021, Janeiro-Junho, p. 80-108

DEBIASI, C. A.; SILVEIRA, L. M. Assistir em casa: presença das tecnologias audiovisuais e consumo no ambiente doméstico. **Significação**, São Paulo, v. 51, p. 1-19, 2024

DIBAZAR, P. Wandering cars and extended presence: Abbas Kiarostami's embodied cinema of everyday mobility. **New Review of Film and Television Studies**, v. 15, n. 3, p. 299-326, 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/17400309.2017.1308156>. Acesso em: 20 de Outubro de 2020.

EDUARDO, C.; VALENTE, E.; VIEIRA, J. L. Anos 2000, 10 questões In: **Mostra Cinema Brasileiro Anos 2000 - 10 Questões**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2011, p.56-561. Catálogo de Mostra. Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/anos2000/downloads/Catalogo_completo.pdf. Acesso em: 04 de Janeiro de 2024

FRANÇA, A.; LINS, C.; GERVAISEAU, H. Serge Daney: O cinema como abertura para o mundo. **Cinemais: revista de cinema e outras questões audiovisuais**, n. 15, 1999.

FRANÇA, A. Paisagens Fronteiriças. **Alceu**, v.2, n.4, p.61-75, jan/jun 2002.

_____. Imagens de itinerância no cinema brasileiro. FRANÇA, A.; LOPES D. (Org.) **Cinema, globalização e interculturalidade**. Chapecó: Argos, 2010. p.219-242.

_____. **Terras e fronteiras** : no cinema político contemporâneo. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

_____. Cinema de terras e fronteiras. In: MASCARELLO, F. (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papyrus, 2006. p.395-412.

GAUDIN, A. **L'espace cinématographique**. Paris: Armand Colin, 2015.

GELL, A.. **Art and Agency**. An anthropological theory. New York, Oxford University Press, 1998

GÓMEZ, D.; TRIANA B. A análise fílmica na antropologia: tópicos para uma proposta teórico-metodológica In: BARBOSA, A. [et al.] **A Experiência da Imagem na etnografia**. São Paulo: Terceiro Nome. 2016.

GONÇALVES, M. A.; HEAD, S. (org.). **Devires imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. p.15-35.

GONÇALVES, M. A. Imagem e experiência. In: BARBOSA, A. [et al.]. **A experiência da imagem na etnografia**. São Paulo: Terceiro Nome, 2016.

_____. Blade Runner BR, 2071 sitiando fronteiras entre Ceilândia e Brasília (o cinema de Adirley Queirós). **Revista de Antropologia**, v. 63, n. 1, p. 12-34, 2020.

GUÉRON, R. Arte e Política: estudos de Jacques Rancière. **AISTHE**, v. 6, nº 9, 2012.

GUIMARÃES, V. Introdução. In: **Catálogo da Mostra Filmes de Plástico – 15 anos**. São Paulo: Sobretudo Produção, 2024. p.8-12

Disponível em: https://issuu.com/sobretudoproducao/docs/catalogo_filmesdeplastico. Acesso em: 7 dez. 2024.

HARPER, G.; RAYNER, J. (org.). **Cinema and Landscape**. Bristol: Intellect, 2010.

HEFFNER, Hernani. O Cinema Popular Acabou? (versão aumentada). In: **Cinema Brasileiro Anos 90: 9 Questões**. CCBB-RJ, 2001. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/26especial/frames.htm>

HENNION, A. Pragmática do Gosto. **Desigualdade & Diversidade** – Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio, nº 8, jan/jul pp. 253-277. 2011

HIKIJ, R S. Antropólogos vão ao cinema - observações sobre a constituição do filme como campo. In: **Cadernos De Campo**, São Paulo, v. 7, n. 7, p. 91-113, 1998. 20.

_____. Imagens que afetam: filmes da quebrada e o filme da antropóloga. In: **Devires imagéticos : a etnografia, o outro e suas imagens**. Tradução . Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. P. 115-135.

IKEDA, M. O "cinema de garagem", provisoriamente: notas sobre o contexto de renovação do cinema brasileiro a partir da virada do século. **ANIKI**, Lisboa: v. 5, n. 2, p. 457-479, julho de 2018. Acesso em 02 de dezembro de 2023.

JUNIOR, L. C. O.. Retratos em Movimento. In: **ARS**, São Paulo, v.15, n.31, p.183-208, 2017.

KAPP, S.; CARDOSO, A. L. Marco teórico da Rede Finep de Moradia e Tecnologia Social – Rede Morar T.S. **Risco: Revista De Pesquisa Em Arquitetura E Urbanismo**, Universidade de São Paulo, São Paulo, n.17, 2013. p. 94-120.

LEFEBVRE, H. **A produção do espaço**. Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: *La production de l'espace*. 4e éd. Paris: Éditions Anthropos, 2000). Primeira versão: início - fev.2006

LIMA, É. O. de A. **Casa e Vizinhança: modos de engajamento: cinema brasileiro contemporâneo e práticas moradoras**. 2019. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

LOPES, D. **No Coração do Mundo: paisagens transculturais**. Rio de Janeiro: Rocco, 2012

MACDOUGALL D. “O corpo no cinema”. In **A experiência da imagem na etnografia**. Barboza, A.; Cauiby, S.; Hikiji, R.; Cunha, E. (Orgs.). São Paulo: terceiro Nome, 2016. pp. 127-150.

MARCUS, G. E. Ethnography in/of the world system: the emergence of multi-sited ethnography. **Annual Review of Anthropology**, Palo Alto, California: v. 24, p. 95-117, 1995.

MARICATO, E. Autoconstrução, a arquitetura possível. In: **A produção capitalista da casa (e da cidade) no Brasil industrial**. 2. ed. São Paulo: Alfa Ômega, 1982.

MARTINS, G.; MARTINS, M. **O2CAST: Filmes de Plástico**. Entrevistados: Gabriel Martins e Maurílio Martins. [Locução de] Bianca Zonbini. O2 Filmes, 02 dez. 2020. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/6vAOCcc3HzhNRPuYJ6m3Xg?si=0949f07b32104a64>. Acesso em: 03 dez. 2023.

_____. No Coração do Mundo: Contagem é o Brasil. [Entrevista concedida a] Vanessa Panerari. **Francamente Querida**, 2019a. Disponível em <<https://www.francamentequerida.com.br/no-coracao-do-mundo-critica-entrevista/>>. 01 de agosto de 2019. Acesso em: 20 de outubro de 2023.

_____. No Coração do Mundo, entrevista exclusiva com Gabriel Martins e Maurílio Martins. [Entrevista concedida a] Marcelo Muller. **Papo de Cinema**, 2019. Disponível em <<https://www.papodecinema.com.br/entrevistas/no-coracao-do-mundo-entrevista-exclusiva-com-gabriel-e-maurilio-martins/>>. 30 de julho de 2019b. Acesso em 04 de janeiro de 2023.

_____. Filmes de comentário: diretores de Contagem, cidade industrial em Minas Gerais, renovam o cinema brasileiro. [Entrevista concedida a] Tiago Coelho. **Piauí**, ed.163, abr. 2020. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/filmes-de-comentario/>. Acesso em: 8 fev. 2024.

MARTINS, M. Os Filmes de Plástico: a produção cinematográfica em Minas Gerais. [Entrevista concedida a] Ester Marçal Fér; Lucas Lespier; Michelle Sales; Irislane Mendes; Priscila Ferreira Gomes; Patrick Cavalcanti; Camila Christina Bezerra Soares; Leonardo Gonçalves; Raquel Temistocles Nardes; Matheus Schlittler Zanzalá. **Revista Brasileira de Estudos sobre Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais**, v. 11, n. 1, 2023.

_____. Maurilio Martins e o cinema de origem da Filmes de Plástico. **Janela Lateral**. Spotify, 18 jul. 2024. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/0msxWXqtnmxUHDKIaIzHVD>. Acesso em: 18 jan. 2025.

MAURY, C. **The Sense of Place in Contemporary Cinema**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2022

MAZZEO, R. A. M. **Um novo jeito de ser igreja: a experiência religiosa das comunidades celulares**. 2020. Dissertação (Mestrado em Ciência da Religião) – Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2020.

MELO, Renata da Silva. **Cinema, cidade e cerveja: uma etnografia dos circuitos audiovisuais da Baixada Fluminense**. Rio de Janeiro, 2024. Tese (Doutorado em Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

METRÔ. **Mundo Aberto: Conversa sobre a trajetória dos curtas aos longas com André Novais e Gabriel Martins**. Youtube, 22 set. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sc1F-1x0Vj8&t=6602s>. Acesso em: 25 out. 2023.

MINH-HÁ, T. T. “Questões de imagem e política”. In: MAIA, C.; FLORES, L. F. **O Cinema de Trinh T. Minh-há**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural. 2015, p. 51-59. Catálogo de Mostra.

MOSTRA Filmes de Plástico. **Catálogo da Mostra Filmes de Plástico – 15 anos**. São Paulo: Sobretudo Produção, 2024.
Disponível em: https://issuu.com/sobretudoproducao/docs/catalogo_filmesdeplastico. Acesso em: 7 dez. 2024.

NADELETO, N. R. S. **A apropriação feminina dos espaços domésticos em habitações de periferia**. 2019. Dissertação (Mestrado em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

OLIVEIRA, E. L. **Conflito social, memória e experiência: as greves dos metalúrgicos de Contagem em 1968**. Dissertação (Mestrado em Educação: Conhecimento e Inclusão Social) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

OLIVEIRA, J. Cotidiano Singular. In: **Mostra Cinema Brasileiro: Anos 2010, 10 olhares**. Disponível em: <https://www.10olhares.com/olhar-6-jana%C3%ADna-oliveira>. Acesso em: 6 dez. 2024.

O TEMPO. **Podcast Tempo Hábil #9: No Coração do Mundo: novo filme da produtora Filmes de Plástico**. Youtube, 01 ago. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PjJL0S8XzMc&t=2615s>. Acesso em: 10 nov. 2023.

PRADELLA, L. G. S. Jetaguá: o caminhar entre os Guarani. **Espaço Ameríndio**, Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 99, 2009. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/EspacoAmerindio/article/view/8059>. Acesso em: 9 mar. 2024.

RANCIÈRE, J. **A Partilha do Sensível**. São Paulo: Editora 34, 2005.

REICHENBACH, C. **Provocações**. [Entrevista concedida a] Antônio Abujamra. *Provocações*, TV Cultura, São Paulo, 10 set. 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FUFxjZzm01Q> Acesso em: 10 jan. 2024.

_____. E a se luz se fez... em Contagem. In: **Catálogo da Mostra Filmes de Plástico – 15 anos**. São Paulo: Sobretudo Produção, 2024. Disponível em: https://issuu.com/sobretudoproducao/docs/catalogo_filmesdeplastico. Acesso em: 7 dez. 2024.

REYNA, C. Antropologia e cinema: algumas considerações teórico-metodológicas. **Revista Ambivalências**, Aracaju, v. 7, n. 13, p. 10-29, 2019.

RIBEIRO, M. R. S. A cosmopoética da fragilidade - Abderrahdame Sissako a sensibilidade cosmopolita e a imaginação do comum. In: Mahomed B. e Alessandra M. (orgs.) **Filmes da África e da diáspora - objetos de discurso**. Salvador: EDUFBA, p. 157-187, 2012.

ROCHA, C. O. M; PEREIRA, M. M. S. Cinema brasileiro subalterno contemporâneo: violência e subjetividades em Arábia e A Vizinhança do Tigre. **Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, v. 12, n. 1, p.01-21, 2023.

SHOHAT, E; STAM, R. **Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, G. A. B. Contagem como o coração do mundo, através do olhar da produtora Filmes de Plástico. **Aletria**, Belo Horizonte: v. 30, n. 3, p. 179-200, 2020.

SILVA, P. G.; MELLO, S. C. B. “Representações da vida cotidiana do Recife no cinema de Kleber Mendonça Filho”. **Rebeca**, v. 8, n. 2, 2019.

SILVA, R. do M. **Devir-mundo: a errância no cinema contemporâneo**. 2015. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015.

SOARES, M. R. M. **Migração Intrametropolitana e Movimentos Pendulares na Região Metropolitana de Belo Horizonte: o caso do Município de Contagem - 1991/2000.** Dissertação (Mestrado em Demografia) - Centro de Desenvolvimento e Planejamento Regional/Faculdade de Ciências Econômicas - UFMG, Minas Gerais, 2006.

SOUTO, M. Espaço, visualidade e direção de arte na Filmes de Plástico. In: MOSTRA Filmes de Plástico. **Catálogo da Mostra Filmes de Plástico – 15 anos.** São Paulo: Sobretudo Produção, 2024. p.148-160.

Disponível em: https://issuu.com/sobretudoproducao/docs/catalogo_filmesdeplastico. Acesso em: 7 dez. 2024.

ZAN, V. T. "Espaço, Lugar e Território no Cinema." **GALÁxia: Revista Interdisciplinar de Comunicação e Cultura**, vol. 47, 2022, p. 1-22. Disponível em:

<https://doi.org/10.1590/1982-2553.55455>. Acesso em: 11 set. 2023.

_____. Uma tomada de posição do cinema brasileiro em territórios urbanos (2009-2017). **Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento**, v. 8, n. 2, p. 48-70, 2021.

Disponível em: <https://doi.org/10.14591/aniki.v8n2.752>. Acesso em: 07 nov. 2023.

ZERO4 Cineclub. Debate com a Filmes de Plástico - **Mostra: Minas, Texas.** YouTube, 25 jun. 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=JHVUuE_aFbc. Acesso em: 10 nov. 2023.

FILMOGRAFIA

CONSTELAÇÕES. Direção: Maurílio Martins. [S.l.]: Filmes de Plástico, 2016. 1 filme (25 min).

CONTAGEM. Direção: Gabriel Martins, Maurílio Martins. [S.l.]: Filmes de Plástico, 2010. 1 filme (20 min).

CANTOS DE TRABALHO - MUTIRÃO. Direção: Leon Hirszman. [S.l.]: [s.n.], 1975. 1 filme (13 min).

DONA SÔNIA PEDIU UMA ARMA PARA SEU VIZINHO ALCIDES. Direção: Gabriel Martins. [S.l.]: Filmes de Plástico, 2011. 1 filme (17 min).

ELA VOLTA NA QUINTA. Direção: André Novais Oliveira. [S.l.]: Filmes de Plástico, 2014. 1 filme (108 min).

FILME DE SÁBADO. Direção: André Novais Oliveira. [S.l.]: Filmes de Plástico, 2009. 1 filme (11 min).

LIMA. Direção: Gabriel Martins. [S.l.]: Filmes de Plástico, 2019. 1 filme (15 min).

MARTE UM. Direção: Gabriel Martins. [S.l.]: Filmes de Plástico, 2022. 1 filme (115 min).

MOVIMENTO. Direção: Gabriel Martins. [S.l.]: Filmes de Plástico, 2020. 1 filme (15 min).

MULHER À TARDE. Direção: Affonso Uchôa. [S.l.]: [s.n.], 2009. 1 filme (65 min).

NADA. Direção: Gabriel Martins. [S.l.]: Filmes de Plástico, 2017. 1 filme (28 min).

NO CORAÇÃO DO MUNDO. Direção: Gabriel Martins, Maurílio Martins. [S.l.]: Filmes de Plástico, 2019. 1 filme (105 min).

NOSSA MÃE ERA ATRIZ. Direção: André Novais Oliveira. [S.l.]: Filmes de Plástico, 2023. 1 filme (26 min).

QUINTAL. Direção: André Novais Oliveira. [S.l.]: Filmes de Plástico, 2015. 1 filme (21 min).

TEMPORADA. Direção: André Novais Oliveira. [S.l.]: Filmes de Plástico, 2018. 1 filme (80 min).