

MÁRCIO ZANETTI NEGRINI

**IMAGEM, NARRATIVA E SUBJETIVIDADE: ANÁLISES POLÍTICO-AFETIVAS EM
PERSONAGENS DOS FILMES DE NELSON PEREIRA DOS SANTOS**

Orientadora Prof^a. Dr^a. Cristiane Freitas Gutfreind

Porto Alegre

2015

MÁRCIO ZANETTI NEGRINI

**IMAGEM, NARRATIVA E SUBJETIVIDADE: ANÁLISES POLÍTICO-AFETIVAS EM
PERSONAGENS DOS FILMES DE NELSON PEREIRA DOS SANTOS**

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS.

Orientadora Prof^ª. Dr^ª. Cristiane Freitas Gutfreind

Porto Alegre

2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

N392i Negrini, Márcio Zanetti
Imagem, narrativa e subjetividade: análises político-afetivas em personagens dos filmes de Nelson Pereira dos Santos. / Márcio Zanetti Negrini. – Porto Alegre, 2015.
137 f.

Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação Social, PUCRS.
Orientação: Prof.^a Dr.^a Cristiane Freitas Gutfreind.

1. Cinema. 2. Personagens (Cinema). 3. Santos, Nelson Pereira dos – Crítica e interpretação. 4. Cinema e política. I. Gutfreind, Cristiane Freitas. II. Título.

CDD 791.437

MÁRCIO ZANETTI NEGRINI

**IMAGEM, NARRATIVA E SUBJETIVIDADE: ANÁLISES POLÍTICO-AFETIVAS EM
PERSONAGENS DOS FILMES DE NELSON PEREIRA DOS SANTOS**

Dissertação apresentada como requisito
para obtenção do título de Mestre pelo
Programa de Pós-Graduação em
Comunicação Social da Pontifícia
Universidade Católica do Rio Grande do
Sul – PUCRS.

Aprovado em: _____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Helena Maria Antonine Stigger – PUCRS

Prof^a. Dr^a. Miriam de Souza Rossini – UFRGS

Prof^a. Dr^a. Cristiane Freitas Gutfreind – PUCRS

Porto Alegre

2015

AGRADECIMENTOS

O percurso desta dissertação não foi solitário. Nele houve encontros de amizade e de trabalho que, de diferentes formas, ajudaram nas transformações do meu olhar sobre o cinema, a pesquisa e o ensino. Agradeço à minha orientadora, Cristiane Freitas Gutfreind, por acolher meu projeto e com sensibilidade ajudar-me no amadurecimento desta trajetória. À Helena Maria Antonine Stigger pelo carinho em apostar no meu trabalho. À Miriam de Souza Rossini, de quem também fui aluno e com quem aprendi o princípio da dúvida. A essas três professoras pesquisadoras agradeço com respeito e admiração as contribuições que tornaram esta dissertação possível.

A Kitta Tonetto, Cândice Lorenzoni, Gilka Vargas e Lara Noemi, amigas zelosas com quem compartilhei minhas angústias e alegrias nas descobertas dessa trajetória. Aos caros Dax Souto e Claiton Espindola e minhas caras Tamara Mancuzo e Nancy Marignac, por terem ajudado em transformar meu período de trabalho em dias mais suaves. Aos colegas e amigos do grupo de pesquisa Kinepoliticom e do grupo de estudos Cinesofia, meu muito obrigado pelas escutas sempre atentas e palavras de apoio. Ao PPGCOM da PUCRS agradeço pelo abrigo nesses importantes anos de efervescência de ideias e transformações que implicam a realização do meu mestrado. Enfim, agradeço e dedico esta dissertação aos meus pais, por terem me ensinado os primeiros passos em direção ao mundo.

Esta dissertação foi realizada com o incentivo de bolsa integral (PROSUP) do Ministério da Educação, concedida pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Fundação CAPES.

*'Porque eu sou do tamanho do que eu vejo
e não do tamanho da minha altura'.*

*Frases como estas, que parecem crescer sem
vontade que as houvesse dito, limpam-me de toda a
metafísica que espontaneamente acrescento à vida.
Depois de as ler, chego à minha janela sobre a rua
estreita, olho o grande céu e os muitos astros, e sou
livre com um esplendor alado cuja vibração me
estremece o corpo todo.*

*'Sou do tamanho do que vejo!' Cada vez que penso
essa frase com toda a atenção dos meus nervos, ela
me parece mais destinada a reconstruir
consteladamente o universo. (Bernardo Soares,
ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa,
heterônimo de Fernando Pessoa).*

RESUMO

Esta dissertação propõe-se a investigar as relações entre imagem, narrativa e o político por meio da subjetividade. Desse modo, são realizadas análises fílmicas dos aspectos político-afetivos em personagens dos filmes *Rio, Zona Norte* (1957) e *Boca de Ouro* (1962), do diretor Nelson Pereira dos Santos. O político é tratado no cinema na perspectiva de Alain Badiou (2004), para quem os personagens manifestam-se politicamente nas formas de resistência às dominações de seus afetos. Com esse pressuposto, procura-se refletir como os personagens Espírito e Boca de Ouro produzem envolvimentos político-afetivos em seus cotidianos. Para isso, mobiliza-se um quadro teórico composto especialmente por Jacques Rancière (2012), Sigfried Kracauer (2001) e Gilles Deleuze (1985). As análises mostram que o político-afetivo dos personagens é formado através de campos de forças produzidos pela relação imagem-afeto-narrativa. Ou seja, ora a imagem revela formas de resistência, e a narrativa, sujeições, ora a narração produz sentidos de resistência e a imagem revela estabilizações nas formas de transformação afetiva dos personagens.

PALAVRAS-CHAVE

Personagem Político; Nelson Pereira dos Santos; Subjetividade; Análise Fílmica

ABSTRACT

This dissertation aims to investigate the relationship between image, narrative and the political throughout the subjectivity. In this way, a film analysis are developed based on the political-affective aspects of the characters of the films *Rio, Zona Norte* (1957) and *Boca de Ouro* (1962) by the director Nelson Pereira dos Santos . The political is treated in cinema from the perspective of Alain Badiou (2004), due to the fact that the characters manifest themselves politically in forms of resistance of dominations of their affections. With this assumption, it is aimed to reflect on how the characters Espírito and Boca de Ouro produce political-affective involvements in their daily lives. For that, a theoretical framework is composed especially by Jacques Rancière (2012), Sigfried Kracauer (2001) e Gilles Deleuze (1985).

The analysis show that the political-affective of the characters is formed through fields of force produced by image-narrative interaction. In other words, in one way the image reveals forms of resistance, and the narrative reveals subjections, in another hand the narrative produces senses of resistance and the image reveals stabilization in forms of affective transformation of the characters.

KEYWORDS

Political Character; Nelson Pereira dos Santos; Subjectivity; Film Analysis

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 – O rosto em conexão entre a linha do trem e a escola de samba.....	50
Figura 02 – O rosto liga-se à comunidade por meio da música.....	52
Figura 03 – Espírito canta a mesa e a melancolia toma forma em seu rosto.....	56
Figura 04 – O rosto de Espírito é povoado com Ângela Maria.....	59
Figura 05 – O rosto de Espírito é novamente interceptado por Maurício.....	62
Figura 06 – O rosto de Espírito mostra suas armas de povoamento.....	65
Figura 07 – Captura e resistência: alguns elementos de composição do rosto.....	69
Figura 08 – Espírito resiste à violência de Adelaide por meio de seus sambas.....	73
Figura 09 – O rosto despovoado e a sujeição político-social.....	75
Figura 10 – O rosto povoado pela morte é ativação de vida.....	79
Figura 11 – O conhecido e o novo aparecem por meio do povoamento do rosto....	82
Figura 12 – Oscilações de despovoamento do rosto no apartamento de Moacir.....	84
Figura 13 – A rua é o lugar da diferença em que, por meio dos afetos, surge o novo.....	87
Figura 14 – Primeiros sinais do rosto falsário.....	90
Figura 15 – O rosto delirante captura Boca de Ouro por meio de seu próprio poder.....	92
Figura 16 – A composição do rosto falsário por Ogum.....	95
Figura 17 – Ao rosto falsário se conecta ostensório.....	97
Figura 18 – O rosto delirante mostra a contradição perversa de Boca de Ouro.....	99
Figura 19 – O rosto falsário e a morte como produção de vida.....	101
Figura 20 – O rosto falsário conecta morte e vida para emancipação do corpo.....	104
Figura 21 – O rosto falsário produz afirmação por meio da negação.....	107
Figura 22 – O rosto delirante mostra a conformação moral e a contradição.....	109
Figura 23 – O rosto falsário burla a iminência do assassinato.....	112
Figura 24 – A negação do adultério é afirmação da liberdade de Celeste.....	115
Figura 25 – O rosto falsário mata para produzir ativação de vida.....	119
Figura 26 – O rosto delirante é força em si mesma que desativa a transformação.....	122

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
1 ELEMENTOS DA CULTURA POPULAR BRASILEIRA CINEMATOGRAFIA DE NELSON PEREIRA DOS SANTOS.....	13
1.1 AFETOS DO SAMBA E DA UMBANDA JUNTOS AS QUESTÕES SOCIAIS DOS PERSONAGENS.....	13
1.2 O NEORREALISMO ITALIANO COMO INFLUÊNCIA DO DIRETOR.....	16
1.3 A UMBANDA COMO REFERÊNCIA SOCIOAFETIVA.....	18
2 O VISÍVEL E O “POTENCIALMENTE VISÍVEL” PARA (RE)APRESENTAÇÃO DOS PERSONAGENS.....	25
2.1 KRACAUER E DELEUZE: A COMPOSIÇÃO DOS PERSONAGENS POR MEIO DOS AFETOS.....	28
3 PERCURSOS PARA O ENCONTRO COM A “MATERIALIDADE SENSÍVEL”	38
3.1 DA SUBJETIVIDADE PARA A ESTRUTURA: RELAÇÕES ENTRE A “MATERIALIDADE SENSÍVEL” E USOS DA ANÁLISE FÍLMICA.....	40
3.2 OS INSTRUMENTOS DE ANÁLISE DOS FILMES COM RELAÇÃO AOS AFETOS.....	44
4 A (RE)APRESENTAÇÃO DE ESPÍRITO E BOCA DE OURO: UMA ANÁLISE POLÍTICO-AFETIVA DOS PERSONAGENS.....	48
4.1 ESPÍRITO EM <i>RIO, ZONA NORTE</i> (1957): PRIMEIRAS PISTAS SOBRE O ROSTO POVOADO E O ROSTO DESPOVOADO.....	48
4.1.2 TRANSITORIEDADES DO ROSTO: VARIAÇÕES DE SENTIDO EM CONEXÕES ESTRANGEIRAS.....	58

4.1.3	MOVIMENTOS DO ROSTO ENTRE O DESPOVOADO E O POVOADO: ALGUMAS ESTRATÉGIAS DE VIDA.....	63
4.1.4	O POLÍTICO-AFETIVO EM ESPÍRITO: POVOAMENTO DO ROSTO COMO FORMA DE RESISTÊNCIA.....	77
4.1.5	O POVOAMENTO DO ROSTO POR MEIO DO ENCONTRO COM A MATERIALIDADE DA RUA.....	85
4.2	O PERSONAGEM BOCA DE OURO: VESTÍGIOS INICIAIS DOS ROSTOS FALSÁRIO E DELIRANTE.....	89
4.2.1	ROSTO FALSÁRIO E A FORMAÇÃO DO SEMIDEUS.....	94
4.2.2	O ROSTO DELIRANTE IMOBILIZA BOCA DE OURO A PARTIR DE UMA QUESTÃO POLÍTICO-SOCIAL DE GÊNERO.....	98
4.2.3	ASSASSINATO E SEXO PRODUZEM ATIVAÇÕES DO ROSTO FALSÁRIO.....	100
4.2.4	MOVIMENTOS DO ROSTO: ENTRE A VONTADE DE EMANCIPAÇÃO MORAL DO CORPO E AS SUJEIÇÕES DE GÊNERO.....	103
4.2.5	A FALSIFICAÇÃO DA MORTE É EMANCIPAÇÃO POLÍTICO-AFETIVA DA VIDA PARA BOCA DE OURO.....	113
4.3	ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE AS EXPERIÊNCIAS POLÍTICO-AFETIVAS DE ESPÍRITO E BOCA DE OURO.....	124
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	129
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	133
	REFERÊNCIAS COMPLEMENTARES.....	134
	FILMES ANALISADOS.....	136
	FILMOGRAFIA DA PESQUISA.....	137

INTRODUÇÃO

Nelson Pereira dos Santos é o diretor dos filmes *Rio, Zona Norte* (1957) e *Boca de Ouro* (1962), que constituem o recorte de análise desta dissertação. Com esse cineasta percebeu-se a possibilidade de encontrar personagens brasileiros que, em seus cotidianos, apresentam ações políticas vinculadas a suas relações afetivas. Notou-se que, para esse diretor, os temas político-sociais implicados nas vidas de seus personagens inscrevem-se junto às formas de resistência e não condicionamento afetivo às circunstâncias sociais em que estão inscritos.

Quando inicia sua trajetória cinematográfica no início dos anos 50, Nelson Pereira dos Santos reivindica para o cinema nacional representações que revelem as experiências de vida das camadas sociais populares, sejam elas das periferias de grandes cidades, sejam elas rurais. Nesse sentido, os filmes por ele dirigidos, em certa medida, caracterizam-se por mostrar personagens cujas questões sociais diluem-se em suas experiências afetivas.

Encontrou-se uma interlocução entre as implicações políticas notadas nos filmes de Nelson Pereira dos Santos e a reflexão acerca do personagem fílmico em Alain Badiou (2004a). Para o autor, o cinema inscreve-se como “categoria política ativa” na medida em que seus personagens permitem pensar as “lógicas de emancipação” que impedem sujeições e estabilizações das subjetividades numa instância político-social de dominação dos afetos.

Assim, nesta pesquisa, parte-se do pressuposto que compreende o cinema e seus personagens como experiência afetiva que possibilita levantar questões acerca do político a partir do ponto de vista da subjetividade. Desse modo, nota-se a materialidade que compõe as representações fílmicas como agentes de significação formados por afetos. Com isso, os aspectos materiais das imagens que compõem os universos socioafetivos dos personagens amplificam os sentidos narrativos dos filmes de modo a revelar as implicações político-afetivas de seus cotidianos.

Na medida em que se estabeleceu de forma preliminar que personagens dos filmes de Nelson Pereira dos Santos podem ser analisados em vista de suas formas de resistência afetiva aos condicionamentos sociais, tem-se como objetivo responder as seguintes questões de pesquisa: como e em quais circunstâncias da inter-relação imagem-afeto-narrativa manifestam suas resistências político-afetivas?

E, ainda, quais disputas produzem sujeições que resultam em seus condicionamentos político-sociais?

Foram elencados como recorte de análise os personagens Espírito, do filme *Rio, Zona Norte* (1957), e Boca de Ouro, do filme homônimo de 1962. Percebeu-se numa reflexão com base em Rancière (2009) que, em comum, eles produzem ações políticas por meio da criação de ficções sobre si mesmos. Espírito é um sambista cujas composições são elaboradas a partir de suas relações afetivas com os outros personagens e o espaço em que é representado. Por sua vez, Boca de Ouro é um banqueiro do jogo do bicho que produz histórias sobre si por meio da vilania e da cupidez vividas junto a outros personagens no ambiente de sua casa. Considerou-se ainda o fato de eles viverem suas experiências num lugar que os relaciona quanto à materialidade que compõe suas representações. Ou seja, o sambista é um morador do morro, e o bicheiro reside no bairro de Madureira, ambos na Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro.

Nesse sentido, compreende-se que os dois filmes mostram personagens férteis quanto às observações da política a partir do ponto de vista afetivo. Assim, nota-se que as criações das ficções sobre si que esses personagens engendram partem das suas relações com o espaço material que os constitui enquanto representação. Fundamentando-se em Rancière (2012), o que se define em termos de análise do universo político-afetivo desses personagens está implicado nas significações que a materialidade das imagens propõe junto às narrativas. Ou seja, os elementos visuais que elaboram as representações e que se relacionam com os sentidos inscritos nas narrativas dos filmes sobre as vidas de Espírito e Boca de Ouro.

Desse modo, estabeleceu-se no âmbito teórico, junto a Kracauer (2001) e Deleuze (1985), que as análises fílmicas realizadas levam em conta a materialidade que compõe os universos socioafetivos dos personagens. Por meio desses autores, compreende-se que os primeiros planos cinematográficos produzem variações nos sentidos narrativos. Isso decorre das fraturas na totalidade da montagem que revelam, pelos aspectos materiais das imagens, significações que produzem novas possibilidades de compreender as histórias narradas.

O que este trabalho reflete são (re)apresentações político-afetivas das narrativas fílmicas de Espírito e Boca de Ouro com base na materialidade que compõe suas representações cinematográficas. Assumem-se tais elementos

materiais como suportes imaginários nos quais os afetos são responsáveis por elaborações de sentidos quanto aos universos dos personagens. Assim compreende-se que as histórias narradas sobre Espírito e Boca de Ouro podem ser ressignificadas no ponto de vista político com base nos aspectos materiais e sensíveis das imagens que os constituem.

Adotaram-se como instrumento de análise fílmica conjuntos de primeiros planos dos personagens em vista da composição material das imagens. Entendem-se por esses elementos materiais as visualidades dos rostos de Espírito e Boca de Ouro em suas relações com outros personagens e com os objetos que, ao serem enquadrados junto a eles, elaboram suas representações cinematográficas.

A interlocução entre teoria e metodologia que visa dar conta das questões desta dissertação alia a análise fílmica à perspectiva da subjetividade. Com base em Deleuze (1985), compreende-se que os rostos dos personagens e os elementos visuais que se coadunam com eles são materialidades produzidas por formações afetivas. Em vista disso, assume-se que as compreensões das imagens não são totalizações de sentidos e, sim, uma relação subjetiva que se estabelece entre o sujeito, o objeto de análise e suas questões de pesquisa.

Na primeira seção desta dissertação, o leitor será apresentado ao diretor que inspira o tema de investigação. Busca-se tornar Nelson Pereira dos Santos familiar quanto ao ponto de vista para representação de personagens brasileiros. Com isso, também são percebidas as inserções da cultura popular desse país nos filmes *Rio, Zona Norte* (1957) e *Boca de Ouro* (1962), assim como em outros títulos desse cineasta que se relacionam com o imaginário dos dois filmes analisados.

Em que pese a escolha da filmografia do diretor para o encontro do recorte de análise desta pesquisa, não se objetiva fazer sua apresentação contemplando a totalidade de seus filmes em vista de seus aspectos biográficos. Entende-se que a contribuição aos estudos em cinema que esta dissertação possibilita relaciona-se com o aprofundamento na interlocução entre a representação fílmica de personagens em dois filmes e as implicações simbólicas que essas imagens produzem nas narrativas em vista da subjetividade e da política.

A segunda seção forma um quadro teórico elaborado principalmente por meio dos autores Alain Badiou, Jacques Rancière, Sigfried Kracauer e Gilles Deleuze. Procura-se apresentar ao leitor as interlocuções entre o personagem cinematográfico e o político em Badiou (2004a), a relação existente entre imagem e

narrativa no ponto de vista de Rancière (2012) e as implicações do primeiro plano no cinema com a subjetividade segundo Kracauer (2001) e Deleuze (1985).

Para a terceira seção reserva-se o entendimento metodológico da pesquisa. Procura-se realizar um diálogo entre a análise fílmica e a subjetividade, especialmente por meio dos autores René Gardies, Gilles Deleuze e Félix Guattari. Junto a essa aproximação, apresentam-se as categorias e os instrumentos de análise dos filmes que compõem o recorte de trabalho.

Na quarta seção desenvolvem-se as análises fílmicas dos personagens Espírito e Boca de Ouro em vista das questões de pesquisa. Busca-se por meio das categorias de análise, que produzem figuras compostas pelos primeiros planos dos personagens, amplificar as narrativas dos filmes por intermédio das significações que as imagens ativam. Desse modo, as relações socioafetivas de Espírito e Boca de Ouro passam a ser compreendidas em suas formas de resistência ao estado de coisas político-social. Isso ocorre por meio de análises de composições político-afetivas que são elaboradas na inter-relação imagem-narrativa-afeto. Não obstante, também se revelam as contradições implicadas em suas “lógicas de emancipação” (BADIOU, 2004a) político-sociais. Ou seja, as sujeições afetivas que estabilizam as transformações produzidas por seus afetos na maneira como dão conta de suas vidas no lugar em que estão representados.

Nas considerações finais, busca-se responder às questões de pesquisa junto a uma reflexão do processo de trabalho em suas implicações teórico-metodológicas. Assim, considerar-se os resultados desta dissertação em vista das contribuições e dos desafios propostos por estudos de cinema que se interessam pela interlocução entre política, subjetividade e análise fílmica.

1 ELEMENTOS DA CULTURA POPULAR BRASILEIRA E A CINEMATOGRAFIA DE NELSON PEREIRA DOS SANTOS

Os filmes *Rio, Zona Norte* (1957) e *Boca de Ouro* (1962)¹ são o recorte de análise desta dissertação em vista de seus protagonistas. Esses personagens são elencados para compreensão de relações político-afetivas implicadas nas representações de seus cotidianos.

O trabalho, desenvolvido com base nas experiências vividas por Espírito e Boca de Ouro nesses dois filmes, teve seu início através do olhar para o conjunto das dezoito ficções em longa-metragem de Nelson Pereira dos Santos. A escolha desse diretor deve-se ao fato de, em sua cinematografia, encontrar-se certa recorrência em representações de personagens cujas questões afetivas e sociais relacionam-se a elementos da cultura popular brasileira.

Nesse sentido, nota-se que, em seus filmes, o diretor privilegia questões afetivas de personagens inscritos na diversidade das realidades sociais do país. Desse modo, os filmes de Nelson Pereira dos Santos caracterizam-se pela pluralidade temática e estética que acompanha o Brasil desde o final do Estado Novo até os anos 2000.

Nesta seção, o diretor Nelson Pereira dos Santos será apresentado a partir de elementos que são referências na composição dos personagens de *Rio, Zona Norte* (1957) e *Boca de Ouro* (1962), de modo a mostrar algumas recorrências temáticas no conjunto de seus filmes. Assim, notam-se pontos de contato temáticos e estéticos que possibilitam compreender os desejos de representação desse diretor numa perspectiva do seu engajamento político-social e político-afetivo por meio do cinema.

1.1 AFETOS DO SAMBA E DA UMBANDA JUNTOS AS QUESTÕES SOCIAIS DOS PERSONAGENS

Em *Rio, Zona Norte* (1957), o diretor conta a história de Espírito da Luz Soares, personagem que é interpretado pelo ator Grande Otelo. Nesse filme, em que Nelson Pereira dos Santos assina argumento, roteiro e direção, a vida do

¹ O filme *Boca de Ouro* (1962) foi lançado em 1963. Utiliza-se como padronização indicar no corpo do texto o ano de produção/filmagem dos longas-metragens.

sambista Espírito é narrada por meio de suas relações com a música, com os amigos da comunidade, com o filho, Norival, e com sua nova mulher, Adelaide. A narrativa é construída a partir da busca de Espírito pelo reconhecimento de suas composições por intermédio da rádio. Essa motivação do personagem encontra dificuldades em função de Maurício Silva, interpretado por Jece Valadão, um produtor que o trapaceia quanto à autoria de seu samba.

O universo em que Espírito está representado é um morro na Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro. Elementos como a música, a religiosidade afro-brasileira e a situação social do filho do compositor são relacionais a *Rio, 40 Graus*, primeiro filme de Nelson Pereira dos Santos como diretor e realizado entre 1954 e 1955².

Nessa película, por meio de uma montagem alternada, é narrado o cotidiano de habitantes da cidade do Rio de Janeiro, entre eles moradores da periferia, da Zona Sul, imigrantes e turistas. Um grupo de meninos do Morro do Cabuçu é quem costura as histórias apresentadas pelo filme. Essas crianças e jovens vendem amendoim em locais da cidade que representam o Rio de Janeiro desenvolvido, urbanizado, e turístico por suas belezas geográficas.

O filme mostra as questões político-sociais implicadas na vida dos meninos em seus movimentos pela cidade. Dentre eles, o personagem Sujinho é órfão de pai e mãe; desse modo, foi criado com apoio dos moradores do morro, especialmente dona Elvira, mãe de Jorge. Em *Rio, Zona Norte* (1957), Norival, filho de Espírito, perdeu a mãe em seu nascimento. Assim como Sujinho, o jovem foi criado livre pelo morro até ser retirado da guarda do pai, já que Espírito precisava trabalhar e deixava o menino desassistido de seus cuidados. Norival faz parte de um grupo de meninos que comete roubos na comunidade; ele será assassinado por seus companheiros em função do desacordo quanto ao dinheiro do assalto a Seu Figueiredo, que é amigo e incentivador do sambista Espírito.

A morte trágica também aparece em *Rio, 40 Graus* (1955) por meio de Jorge, filho de Elvira. O jovem vende amendoim para ajudar a mãe, que é lavadeira e está doente. Como no grupo de Norival em *Rio, Zona Norte* (1957), há conflito entre os meninos em função da exploração do trabalho de um pelo outro. Ao fugir do grupo que o persegue com agressões, Jorge tenta embarcar em um bonde elétrico em movimento e, ao cair, é atropelado por um automóvel.

² O argumento e o roteiro de *Rio, 40 Graus* também foram escritos por Nelson Pereira dos Santos. O ano de lançamento do primeiro filme desse diretor é 1956.

Para além de questões político-sociais relacionáveis, esses filmes de Nelson Pereira dos Santos apresentam personagens com perspectivas político-afetivas próximas. Em *Rio, Zona Norte* (1957), a imagem do orixá Ogum é visto na casa de Espírito e de seu amigo Figueiredo em situações de conflito e resistência por parte do sambista. Em *Rio, 40 Graus* (1955), não é propriamente essa imagem de culto que será apresentada. No entanto, o diálogo entre dona Elvira, que está acamada, e sua vizinha que lhe faz uma visita mostra que o terreiro de dona Euzira é confiável para o tratamento de saúde da mulher que está doente.

Ainda em vista das relações afetivas que compõem a vida desses moradores do morro no Rio de Janeiro, o samba é elemento constante nos dois filmes. Em *Rio, Zona Norte* (1957), ele é ativação dos movimentos de Espírito junto à comunidade e a outros personagens que representam o polo de significação da cidade urbanizada e detentora das decisões sobre os sambas que serão sucesso de rádio. Já em *Rio, 40 Graus* (1955), o samba *A voz do morro*, de autoria do compositor carioca Zé Kéti³, é a música tema do filme. Ela possui variações e é inserida constantemente em momentos, como, por exemplo, a fuga de Sujinho quando Seu Peixoto tenta roubar-lhe a lata de amendoim. Essa ação acontece em decorrência de o menino estar vendendo em um ponto da cidade cujo homem apropriou-se do comércio de rua.

Além de situações do filme como a resistência de Sujinho à subordinação imposta por Seu Peixoto, o samba *A voz do morro* encerra *Rio, 40 Graus* (1955) em um ensaio da Escola de Samba Unidos do Cabuçu junto à Escola de Samba Portela. Talvez a escolha do diretor, ao utilizar mais uma vez essa música na última sequência do filme, relacione-se a uma compreensão do não condicionamento político-afetivo desses moradores do morro às questões político-sociais presentes na narrativa.

Em *Rio, Zona Norte* (1957), o samba, para além da manifestação artístico-cultural, é apresentado como não subordinação do compositor Espírito às tentativas de outros personagens de estabilizar suas experiências afetivas. Nesse sentido, o filme relaciona-se com *Rio, 40 Graus* (1955), uma vez que o samba também mostra

³ Segundo Salem (1996), o sambista Zé Kéti (1921-1999) foi amigo de Nelson Pereira dos Santos. O compositor assina a autoria da música tema do filme *Rio, 40 Graus* (1955) e, ainda, as canções que são compostas pelo personagem Espírito em *Rio, Zona Norte* (1957). Conforme a autora, Zé Kéti encarregou-se de apresentar elementos da vida nos morros cariocas ao diretor paulista Nelson Pereira dos Santos quando este imigrou para o Rio de Janeiro.

representações que não totalizam a vida dos moradores do morro a um condicionamento político-social de suas existências.

Esses dois filmes possuem em comum o desejo de Nelson Pereira dos Santos de representar personagens brasileiros sem determiná-los por uma perspectiva folclórica ou, ainda, deslocada da realidade social em que estão inscritos. Em *Rio, Zona Norte* (1957) e *Rio, 40 Graus* (1955), o samba como expressão cultural e as questões sociais são comunicados por meio do cotidiano dos personagens.

1.2 O NEORREALISMO ITALIANO COMO INFLUÊNCIA DO DIRETOR

As autoras Fabris (1994) e Salem (1996) apontam a influência neorrealista do cinema italiano no contexto dos filmes de estreia de Nelson Pereira dos Santos. Nota-se que os dois primeiros títulos do diretor relacionam-se entre si enquanto momento histórico no cinema e como projeto para realização de filmes no Brasil. Ou seja, como Nelson Pereira dos Santos vê o conteúdo e a forma de representação de personagens brasileiros até aquele momento e o que ele propõe como mudança.

A experiência cinematográfica da Itália após a Segunda Guerra Mundial privilegia o conteúdo dos filmes em detrimento das implicações técnicas. Nesse sentido, Nelson Pereira dos Santos percebe a urgência de uma forma de representação cinematográfica brasileira que mostre personagens por meio de suas questões sociais e afetivas. Observa-se a crítica do diretor quanto à produção cinematográfica do país naquele momento em seu texto sobre o filme *Caiçara* (1950) produção da companhia paulista Vera Cruz.

Cinema brasileiro na verdade será aquele que reproduzir na tela a vida, as histórias, as lutas, as aspirações de nossa gente, do litoral ou do interior, no árduo esforço de marchar para o progresso, em meio a todo o atraso e toda a exploração, impostos pelas forças da reação [...] Se *Caiçara* procurou seguir a escola italiana no que diz respeito às lições de realização propriamente ditas, não aproveitou a mais positiva contribuição dessa escola: o conteúdo humano de suas figuras e das respectivas ações. O verdadeiro realismo não se fecha somente na forma: está, antes de tudo no assunto e no seu tratamento (SANTOS *apud* SALEM, 1996, p. 83-84).

Como crítico de cinema⁴, o ponto de vista de Nelson Pereira dos Santos é o de problematizar as representações fílmicas dos estúdios da Vera Cruz, em São Paulo, e da Atlântida, no Rio de Janeiro. A primeira era apontada por desvincular-se do que se considerava próprio aos brasileiros em suas formas de dar conta da vida por meio de características socioafetivas, assim privilegiando a técnica. Por sua vez, a segunda era vista como produtora de filmes despolitizados por suas comédias de costumes conhecidas como “chanchadas”. Todavia, como Salem (1996) aponta, o diretor reconhece mais tarde que os filmes da Vera Cruz e da Atlântida também comunicam personagens brasileiros que mostram desejos de representação inscritos em um momento social-histórico do país.

O que se deve reter dessa perspectiva crítica de Nelson Pereira dos Santos quanto ao fazer cinema é seu posicionamento político de esquerda que percebe na expressão cinematográfica a realização de um projeto ético e estético que leva às telas relações humanas inscritas nas condições sociais brasileiras. Assim, elas são ressignificadas por meio dos afetos desses personagens. Percebe-se que, para esse diretor, o elemento humano nos filmes apresenta-se pelas “lógicas de emancipação” (BADIOU, 2004a) inscritas no cotidiano. Há um enfrentamento da vida sem conformação ao estado de coisas político-social em que os personagens se encontram.

Os filmes do diretor não parecem assumir uma determinação estrita de denúncia social. O que se produz como representação das condições de marginalidade, discriminação e pobreza são as inscrições desses fatos na vida dos personagens sem imobilizá-los ou resigná-los. Com o dispositivo da câmera, Nelson Pereira dos Santos mostra a capacidade dos sujeitos sociais em se movimentarem entre o morro e a parte urbanizada da cidade. Desse modo, parece que o diretor privilegia as interseções entre a vida na periferia e a vida no Rio de Janeiro economicamente desenvolvido.

Num contexto histórico de Nelson Pereira dos Santos, o filme *Rio, 40 Graus* (1955) é considerado por Fabris (1994) e Salem (1996) um ponto de mudança que contribui para sinalizar o surgimento do Cinema Novo. O primeiro filme desse diretor preconiza o movimento cinemanovista. Nesse sentido, o cineasta Cacá Diegues, um

⁴ De acordo com Salem (1996), as primeiras aproximações de Nelson Pereira dos Santos com o trabalho em cinema ocorrem por meio da crítica. Destaca-se sua atividade inicial junto ao jornal paulista *Hoje*, vinculado aos militantes do Partido Comunista Brasileiro (PCB). A crítica ao filme *Caiçara* (1950) é realizada pela revista, também paulista e de esquerda, *Fundamentos*.

dos integrantes do Cinema Novo, diz: “Nelson foi quem mostrou a todos nós que era possível se fazer um cinema diferente no Brasil” (DIEGUES, *apud* SALEM, 1996, p.12). Ainda, segundo Fabris (1994), *Rio, Zona Norte* (1957) seria uma das influências do diretor Glauber Rocha na realização do filme *Barravento* (1962).

Nelson Pereira dos Santos é um dos cineastas que se soma às referências dos diretores cinemanovistas. No entanto, segundo Salem (1996), não integra o histórico movimento do cinema brasileiro. De acordo com essa autora, o cineasta mantém-se afetivamente próximo ao grupo, mas não se mobiliza quanto aos seus manifestos e práticas cinematográficas. Talvez seja porque, aos poucos, Nelson Pereira dos Santos vá distanciando-se das questões estéticas implicadas na forma de seus primeiros filmes. Contudo, o diretor se manterá fiel em seu projeto ético de filmar personagens que, em sua perspectiva, retratam as demandas sociais e afetivas para um cinema brasileiro. Nesse sentido, Nelson Pereira dos Santos busca uma expressão cinematográfica que, para além da crítica de cinema, vise comunicar-se com o público do país.

1.3 A UMBANDA COMO REFERÊNCIA SOCIOAFETIVA

Em 1962 o diretor filma *Boca de Ouro*; além da direção, assina o roteiro da primeira adaptação cinematográfica de um texto do dramaturgo carioca Nelson Rodrigues⁵. Nesse filme, são contadas três versões sobre a vida do personagem Boca de Ouro⁶, um banqueiro do jogo do bicho que vive no bairro de Madureira, na Zona Norte do Rio de Janeiro. Por meio da narradora Guigui⁷, ex-amante do bicheiro, são reveladas diferentes versões sobre a biografia de Boca de Ouro ao repórter Caveirinha⁸. Este está encarregado de uma grande pauta sobre a vida do “Drácula de Madureira”⁹ (SANTOS, 1962). O bicheiro, que foi assassinado, tinha o corpo fechado; então, a narrativa mostra que, sobre sua vida, existem histórias de cupidez e morte que povoam o imaginário dos moradores da cidade.

⁵ *Boca de Ouro* é um texto originalmente escrito para o teatro em 1959. Em 1990, surge uma nova adaptação cinematográfica, dessa vez dirigida por Walter Avancini.

⁶ O personagem Boca de Ouro é interpretado pelo ator Jece Valadão.

⁷ Dona Guigui é interpretada pela atriz Odete Lara.

⁸ Nesse filme, Caveirinha é o personagem do ator Ivan Candido.

⁹ Texto do filme.

Neste, que é o quarto filme¹⁰ de Nelson Pereira dos Santos, as referências à cultura religiosa afro-brasileira, assim como em *Rio, Zona Norte* (1957), aparecem por meio de Ogum. A composição dos cenários da casa de Boca de Ouro possuem imagens do Orixá guerreiro que são privilegiadas pelos enquadramentos em diferentes momentos do filme. A referência imagética utilizada corresponde a São Jorge, um santo da Igreja Católica apropriado pela Umbanda. Esta é uma religião brasileira com matriz africana caracterizada por sincretizar imagens de santos católicos em seus cultos. Na Umbanda, assim como Ogum se refere a São Jorge, por exemplo, Oxum corresponde a Nossa Senhora da Conceição, ou, ainda, Iansã a Santa Bárbara.

As significações que Ogum produz junto a essa religião afro-brasileira o remetem aos impulsos de vida; desse modo, ele é reconhecido por seus devotos como o senhor das vontades. Na mitologia dos orixás, existe Oxalá, que, na Umbanda, é representado pela imagem de Jesus Cristo associando-se à ideia de criação. Nesse sentido, como senhor da vontade, na hierarquia religiosa, Ogum é a vontade do criador.

Em *Boca de Ouro* (1962), Nelson Pereira dos Santos produz a representação do bicheiro recorrendo à imagem de Ogum. As questões político-sociais implicadas na dramaturgia de Nelson Rodrigues, quando tratadas do ponto de vista cinematográfico, associam-se à imagem do orixá revelando sentidos que permitem refletir sobre as perspectivas político-afetivas do personagem. Para privilegiar essa atmosfera em que recorrentemente Ogum aparece, o aspecto sonoro extradiegético compõe-se de instrumentos de percussão próprios à cultura afro-brasileira.

Este filme relaciona-se com o décimo primeiro¹¹ longa-metragem de Nelson Pereira dos Santos intitulado *O amuleto de Ogum*¹² (1974). Nele, um artista de rua

¹⁰ Desde sua estreia como diretor e roteirista com *Rio, 40 Graus* (1955) até a realização de *Boca de Ouro* (1962), Nelson Pereira dos Santos já havia filmado e lançado *Rio, Zona Norte* (1957) e *Mandacaru Vermelho* (1961). No mesmo ano em que produziu o filme *Boca de Ouro*, o diretor realizou *Vidas Secas*, que foi lançado em 1963. Esse filme, que é adaptação do livro homônimo de Graciliano Ramos, recebeu o Prêmio OCIC (*Organização Católica Internacional de Cinema*) do Festival de Cannes em 1963. Desse mesmo autor, Nelson Pereira dos Santos adaptou *Memórias do Cárcere* (1984), seu décimo quarto filme, que foi premiado pela crítica internacional do Festival de Cannes em 1984.

¹¹ Entre *Boca de Ouro* (1962) e *O amuleto de Ogum* (1974) o diretor escreveu os roteiros e filmou *Vidas Secas* (1962), *El Justicero* (1966), *Fome de Amor* (1967), *Azyllo Muito Louco* (1969), *Como Era Gosto o Meu Francês* (1970) e *Quem é Beta?* (1973).

cego, interpretado por Jards Macalé¹³, é tomado de assalto por um grupo de jovens armado. Assim, ele será obrigado pelo grupo a contar uma história. Com isso, o personagem responde: “Vou contar uma história que aconteceu de verdade e que eu inventei agorinha”¹⁴ (SANTOS, 1974). Então, o filme mostra a vida do menino Gabriel¹⁵, que vive no interior da Bahia e tem o pai e o irmão assassinados. A mãe o leva a um terreiro de Umbanda para que seu corpo seja fechado, isto quer dizer, a mulher faz algo denominado “troca de vida”¹⁶ (SANTOS, 1974). Ela promete sua vida pela do filho; desse modo, Gabriel carregará consigo um amuleto do orixá Ogum e, enquanto ela estiver viva, será imortal.

Nota-se que a cultura afro-brasileira confere relativa unidade temática a um determinado grupo de filmes de Nelson Pereira dos Santos. Contudo, se dentro dos temas representados esses dois filmes aproximam-se, cinematograficamente o registro de câmera mostra a pluralidade estética do diretor. Em *Boca de Ouro* (1962), a câmera faz desenhos meticulosos da casa do bicheiro numa montagem que alterna entre a narradora Guigui e as versões sobre a vida do “Drácula de Madureira” (SANTOS, 1962). Por outro lado, em *O amuleto de Ogum* (1974), o diretor movimenta a câmera para produzir efeitos oníricos ou estados de transe, assim como a montagem do filme sofre rupturas entre as conexões de ação e reação dos personagens.

Como em *Boca de Ouro* (1962), no filme *O amuleto de Ogum* (1974), o diretor apresentará um poderoso chefe do jogo do bicho. Dez anos se passam desde a morte do pai e do irmão; assim, Gabriel imigrará da Bahia para o município de Duque de Caxias, na região metropolitana do Rio de Janeiro, passando a integrar o grupo de matadores chefiado pelo bicheiro Severiano¹⁷. O rapaz é iniciado na vida do crime e parece ser ingênuo quanto às suas ações. Desse modo, logo terá um desentendimento no grupo e será alvejado por tiros. O jovem não morre devido ao seu “corpo fechado”¹⁸ (SANTOS, 1974); nesse momento, a imagem de Ogum é vista atrás de Gabriel. Sobre a estátua do orixá está Oxum que, nesta mitologia, é mãe de Ogum.

¹² Este filme lançado em 1975 também possui roteiro e diálogos de Nelson Pereira dos Santos baseados no argumento original de Francisco Santos.

¹³ O ator, cantor e compositor carioca também assina a música do filme.

¹⁴ Texto do filme.

¹⁵ O personagem é interpretado pelo ator Ney Sant’Anna.

¹⁶ Texto do filme.

¹⁷ O personagem é interpretado pelo ator Jofre Soares.

¹⁸ Texto do filme.

Percebe-se no filme a relação do orixá guerreiro com as armas e a batalha. Isso é visto por meio da imagem de Ogum que compõe a cenografia da casa onde o grupo de matadores reside. Nesse sentido, a associação do orixá com a morte por intermédio de armas também está presente no espaço em que, no filme *Boca de Ouro* (1962), o bicheiro habita e comete seus assassinatos.

Nos dois filmes de Nelson Pereira dos Santos, percebe-se a relação de cupidez produzida a partir da associação dos personagens e a imagem de Ogum. Em *Boca de Ouro* (1962), há constância do orixá nos enquadramentos em que aparece o banqueiro do jogo do bicho. Dessa forma, ele também estará presente nas sequências em que o personagem apresenta-se como sedutor às mulheres. Já em *O amuleto de Ogum* (1974), Gabriel envolve-se com Eneida¹⁹, companheira do bicheiro Severiano. Quando a mulher é enquadrada trocando olhares com o jovem, junto a ela, é vista uma imagem de Iemanjá²⁰. Na perspectiva umbandista, o orixá guerreiro e a orixá sereia são amantes.

Em *Boca de Ouro* (1962), o bicheiro envolve-se com Maria Luiza, uma “grã-fina”²¹ (SANTOS, 1962) que faz visitas a sua casa. Numa delas, inclusive, a mulher tem o intuito de batizá-lo na Igreja Católica. Na sequência final do filme, em que ela senta-se na cama de Boca de Ouro, vê-se a partir do ponto de vista dele, sobre um móvel entre o quarto e sala, a estátua de uma mulher deitada como uma sereia. Não se trata de uma representação idêntica à imagem de Iemanjá; no entanto, como produção de sentidos em vista da sedução entre os personagens, compreende-se a relação que o diretor pratica quanto ao elemento feminino na imagem sobre a mesa e o ponto de vista do bicheiro.

Na temática desses filmes, os imaginários da Umbanda e suas implicações na cultura popular brasileira servem ao diretor para elaborar afetivamente as formas com que seus personagens dão conta de seus cotidianos. Contudo, Nelson Pereira dos Santos não deixará de apresentar questões de cunho político-social nesses filmes. As relações de gênero são notadas por meio do machismo e das tentativas dos personagens masculinos de sujeitar as personagens femininas às suas determinações de poder. Nota-se isso nas brigas de Gabriel com Eneida em *O*

¹⁹ A personagem é interpretada pela atriz Anecy Rocha.

²⁰ Iemanjá é uma orixá que representa a feminilidade e a vaidade. Ela é conhecida como a rainha dos mares e é sincretizada pela Umbanda por meio de Nossa Senhora dos Navegantes da Igreja Católica.

²¹ Texto do filme.

amuleto de Ogum (1974) e na crítica moral que Boca de Ouro faz às mulheres que se despem em um concurso de seios por ele promovido.

Nos diálogos entre a perspectiva político-afetiva e político-social, quanto à cultura afro-brasileira, o diretor evidencia as questões de raça. Por exemplo, em *O amuleto de Ogum* (1974), na chegada de Gabriel, vindo da Bahia, à casa de Severiano, com uma carta de recomendações que cita seu “corpo fechado” (SANTOS, 1974), o bicheiro logo pergunta a um de seus assistentes se o rapaz é negro e fica aliviado ao saber que não. Já em *Boca de Ouro* (1962), o banqueiro do jogo do bicho, que “nasceu em uma pia de gafeira”²² (SANTOS, 1962), chama um Preto Velho²³ para contar a história de sua mãe. Os dois personagens riem juntos e mostram que compartilham afetos um pelo outro.

Nelson Pereira dos Santos é um diretor atento aos problemas político-sociais brasileiros e usa seus personagens para tratá-los cinematograficamente. O filme *O amuleto de Ogum* (1974) é produzido no contexto da ditadura militar brasileira²⁴. Nele, um artista é tomado de assalto e conta uma história verdadeira inventada por ele mesmo. Num universo que envolve a Umbanda e as questões afetivas dos personagens, forma-se um grupo de resistência armada ao poder do bicheiro Severiano. Este tenta sujeitar a comunidade de Duque de Caixas e encontra oposição do grupo de guerrilheiros formado por crianças e liderado por Gabriel. O diretor vale-se da alegoria quanto à representação desse grupo para inserir imagens de tortura em pau de arara, descarga elétrica e afogamento.

A cultura popular brasileira, em que pese sua constituição por meio das religiões afro-brasileiras, aparece na filmografia de Nelson Pereira dos Santos como composição afetiva e social dos personagens, para tratar de questões políticas do país, desde seus primeiros filmes. O diretor não deixará de diversificar suas abordagens temáticas e estéticas; contudo, a religiosidade implicada no cotidiano e seus conflitos socioafetivos são recorrentes em seu conjunto de filmes. Sobre esse aspecto, um dos intercessores do diretor é o escritor baiano Jorge Amado. Nos filmes *Tenda dos milagres* (1975) e *Jubiabá* (1986), esse autor e o cineasta trabalharam juntos nas adaptações dos textos literários para o cinema. Nesses dois

²² Texto do filme.

²³ Na crença umbandista, os Pretos Velhos não são orixás, mas entidades sábias provenientes de negros que morreram nas torturas das senzalas ou de velhice.

²⁴ Outros filmes do diretor que se relacionam com *O amuleto de Ogum* (1974) em vista de alegorias que refletem esse momento político-social do país são *Fome de amor* (1967), *Azyllo muito louco* (1971) e *Quem é Beta?* (1972).

filmes, o Rio de Janeiro deixa de ser o cenário e Nelson Pereira dos Santos busca na Bahia, ambientações que restituem as práticas do candomblé nos textos de Jorge Amado.

Os dois filmes têm em comum os cultos próprios à expressão religiosa da Nação, que se diferencia da Umbanda quanto à prática sincretista. Nos cultos dessa religião, os orixás são representados a partir de elementos visuais característicos de sua origem africana, assim como os cantos, que são denominados *pontos*, manifestam-se por meio dos dialetos próprios às regiões da África que formam o povoamento negro no Brasil durante o período da escravidão.

Sobre as afinidades temáticas de Nelson Pereira dos Santos com elementos da composição cultural e popular brasileira, Jorge Amado diz:

o que é admirável na obra do Nelson é que ele se aprofunda cada vez mais no sentido da realidade brasileira, da evolução da consciência brasileira [...] desde seu primeiro filme ele manteve uma consciência política, ao mesmo tempo em que foi ficando mais amplo. Um paulista que se fez carioca, e que depois perdeu qualquer estreiteza regional. (AMADO *apud* SALEM, 1996, p. 15-16).

Nos filmes que se baseiam nos livros de Jorge Amado, o diretor tratará de temas como o preconceito racial e as implicações relativas à religiosidade. Essas questões de raça e credo, bastante evidentes nos roteiros adaptados com o escritor baiano, aparecem diluídas no cotidiano dos personagens em outros filmes de Nelson Pereira dos Santos. Como, por exemplo, em *Rio, 40 Graus* (1955), numa discussão durante a feira, o dono da quitanda, que é um imigrante português, chama a rainha da Escola de Samba Unidos do Cabuçu de “neguinha desafortada”²⁵ (SANTOS, 1955). Já no filme *Boca de Ouro* (1962), a personagem Maria Luiza quer batizar o bicheiro porque “nessa idade Boca ainda é pagão”²⁶ (SANTOS, 1962).

Percebe-se que, para Nelson Pereira dos Santos, as escolhas temáticas dos filmes inscrevem-se numa perspectiva crítica enquanto a representação da realidade. A composição de sua ética cinematográfica contempla expressões afetivas em que, por meio das mitologias religiosas e de manifestações da arte popular do samba, encontra-se a complexidade de seus personagens.

²⁵ Texto do filme.

²⁶ Texto do filme.

Nos filmes que serão analisados nesta dissertação, o diretor exercita seu registro cinematográfico num fluxo entre as relações afetivas e sociais dos personagens. Espírito, em *Rio, Zona Norte* (1957), e Boca de Ouro, no filme homônimo de 1962, vivem nesse duplo movimento. Nesses dois filmes, o diretor evidencia, por meio dos rostos do sambista e do bicheiro, situações em que eles apresentam resistências quanto ao condicionamento político-social. Nota-se que, talvez, Nelson Pereira dos Santos recorra a esse uso do dispositivo para revelar as formas de resistência, mas, também, as contradições implicadas nas relações socioafetivas de seus personagens.

Ao reconhecer que este diretor possui um engajamento político quanto à representação de personagens brasileiros e que nele estão implicados afetos e questões sociais, busca-se compreender como isso acontece na elaboração do cotidiano de Espírito e Boca de Ouro.

Na próxima seção, desenvolve-se um quadro teórico que visa refletir sobre o personagem cinematográfico e sua inscrição numa perspectiva política. Também será tratado sobre como as imagens fílmicas que dão vida aos personagens constituem-se por aspectos materiais que produzem significações afetivas.

2 O VISÍVEL E O “POTENCIALMENTE VISÍVEL” PARA (RE)APRESENTAÇÃO DOS PERSONAGENS

Nesta seção, desenvolve-se uma abordagem teórica que compreende os personagens cinematográficos pela perspectiva dos afetos e do político. Ao reconhecê-los como integrantes de um projeto social histórico, a reflexão que se desenvolve leva em conta o cinema, no ponto de vista de Kracauer (2011, p. 72), como “potência de revelação”. Assim, o quadro elaborado mostra como, junto aos aspectos materiais das imagens, pode-se analisar Espírito e Boca de Ouro ao se considerar a subjetividade. Com isso, visa-se compreender suas relações afetivas no lugar em que estão representados: a Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro.

Rancière (2009) estabelece a conexão entre a história, o cinema e o político por meio das ficções como próprias ao homem, um ser político. É a partir da literatura que o autor amplifica a noção de ficcionalização como processo dos saberes, das artes e da política. Para o autor, por contar histórias, o homem desvia-se de um determinismo puramente biológico. Então, o regime sensível proposto por Rancière (2009), é um processo regulado pelo sujeito político em sua conexão com a historicidade e a literalidade, no agir do fazer história como corpo coletivo imaginário.

Espírito e Boca de Ouro são personagens políticos por serem formas de vidas possíveis por meio das representações. Desse modo, compreendem-se com Badiou (2004a, p.73) esses personagens cinematográficos como “categoria política ativa”. Para o autor, os filmes são suportes imaginários nos quais, por meio do sensível, pode-se refletir sobre as formas de resistência humana. Com isso, os personagens e a política apresentam-se em vista das “lógicas de emancipação” dos sujeitos sociais. Ou seja, o não condicionamento dos afetos a um estado de coisas político-social que imobiliza a experiência dos sujeitos no mundo.

Assim, analisam-se os personagens numa perspectiva político-afetiva para perceber como seus afetos mobilizam as relações sociais em que estão representados. Tal proposta inscreve-se no que Rancière (2009) chama “razão das ficções”, ou, ainda, a ficcionalização do real como forma de pensá-lo:

O real precisa ser ficcionado para ser pensado. Essa proposição deve ser distinguida de todo discurso – positivo ou negativo – segundo o qual tudo seria “narrativo”, com alternâncias entre “grandes” e “pequenas” narrativas. A noção de “narrativa” nos aprisiona nas oposições do real e do artifício em que perdem igualmente positivistas e desconstrucionistas. Não se trata de dizer que tudo é ficção. Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção, e que esses modos de conexão foram retomados pelos historiadores e analistas da realidade social. Escrever história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade (RANCIÈRE, 2009, p.58).

O autor responde a questão de como a história institucionalizada envolve e procura criar um sentido linear para a vida social, e como pode ser (re)apresentada por histórias elaboradas pela expressão ficcional. Propõe-se então, produções de sentidos por meio de ficções que permitem não reduzir os movimentos da história a uma única grande narrativa linear e legitimadora do tempo vivido, de modo que, para Rancière (2009), é necessário pensar a questão da racionalidade das ficções numa oposição da noção de ficção como ideia de falsidade. É na idade romântica que o autor situa-nos no entendimento da mudança causal da ordem aristotélica para um regime que contempla a materialidade social histórica numa nova organização de signos.

Na literatura, por exemplo, a verossimilhança abre espaço para um tipo de ficcionalização, em que o banal aparece e força a ordenação das grandes narrativas. A realidade histórica emerge no empírico dos modos de vida, o que, para Rancière (2009), é um novo regime de verdade que mostra o traço poético dos seres e das coisas. No cinema, a ficção como expressão da realidade forja na linguagem cifrada das imagens estratégias de apresentação do empírico, que dá conta do banal e dos modos de vida. Compreende-se isso como a possibilidade de considerar as relações político-afetivas dos personagens por meio da materialidade que compõe as imagens fílmicas.

Em Rancière (2012) encontra-se o lugar do cinema na antecipação dos fenômenos sociais, ainda que na impossibilidade de resguardá-los do vivido. A revelação toma forma de passagem cujo vínculo imagético não sucumbe a um ordenamento da ação ficcional clássica. Assim, a potência da imagem cinematográfica revela a experiência do tempo numa simultaneidade que regula o

movimento entre o singular e o que é comum.

O autor sugere a mudança no sistema de equivalência do “regime representativo de subordinação” para um “regime estético de representação”. A palavra antes determinava, e a imagem, até então, sucumbia como suporte da ação falada. No novo “regime estético da arte” apresentado por Rancière (2012, p. 123; 133), um fluxo de significações permite a não ruptura entre a ação da palavra e o movimento da imagem; há então uma nova espécie de “regulação” não redutível a palavra-ação e imagem-reação.

Compreende-se com este autor que a representação passa a transformar a repetição e abre espaço para uma (re)apresentação. Surge assim uma proposta de entendimento do tempo e da história como não linearidade, espaço de criação onde operam novas sínteses que são paragens, ou seja, permitem falar sobre o vivido e seguem um novo rumo sem a determinação do consenso, ou, então, um não condicionamento do movimento da experiência humana a uma única história.

Nota-se que as histórias nessa reconfiguração do tempo proposta por Rancière (2012 p.65) tornam-se criações, ou seja, o que o autor denomina “fraternidade das metáforas”. Desse modo, para Rancière, o cinema como exercício de “regulagem” entre o visível e o dizível, pode oferecer seu depoimento e atender, por meio dos aspectos materiais e sensíveis, a relação entre a “razão dos fatos” e a “razão das ficções”.

Assim, inscrevem-se as análises que serão desenvolvidas para os personagens Espírito e Boca de Ouro, na desobrigação de uma representação como regime da imagem em subserviência à palavra. A primeira, contida em sua mobilidade por obediência a uma ação fechada numa história que se subordina a linearidade do tempo. Dos filmes, o que será apresentado como análise é uma passagem proporcionada pelo visível em sua mobilidade imanente, irreduzível à determinação da palavra. Entende-se, portanto, que a palavra na voz dos personagens, como designação narrativa, apresenta-se por uma “regulagem” que, para Rancière (2012, p.131), acontece pelo visível que “impõe presença”. Ou seja, a ocupação dos espaços narrativos por meio das significações sensíveis das imagens.

As implicações dessa compreensão teórica nas análises de Espírito e Boca de Ouro permitem notar como os aspectos materiais das imagens tornam-se elementos que amplificam os sentidos narrativos. Assim, busca-se perceber como se formam composições imagéticas nas relações que se estabelecem entre o rosto

dos personagens e os elementos visuais que se coadunam a eles.

Nas análises dos filmes, o universo político-afetivo dos personagens será notado a partir do que se produz entre a materialidade das imagens e a narrativa. Com isso, percebe-se como as visualidades desses personagens não estão linearmente condicionadas às funções das histórias narradas, criando, assim, amplificações de sentidos.

Dentro da abordagem teórica que se adotou, Espírito e Boca de Ouro são personagens políticos porque ambos produzem histórias. O primeiro trata-se de um sambista que ressignifica suas experiências de vida por meio da composição musical. Já o segundo tem sua biografia contada a partir de relações afetivas de cupidez. Num primeiro momento, nota-se que, em comum, além de viverem na Zona Norte do Rio de Janeiro, eles possuem a capacidade de criar histórias como “lógica de resistência” (BADIOU, 2004a) e não condicionamento ao estado de coisas político-social em que estão representados.

Com os enquadramentos em primeiro plano de Espírito e Boca de Ouro, são desenvolvidas observações que, entendem seus rostos, e os elementos imagéticos que se coadunam com eles, como “potência de revelação” (KRACAUER, 2011). Assim, é possível perceber as relações político-afetivas por meio das subjetividades implicadas no cotidiano dos personagens, numa abordagem que visa compreendê-los por intermédio da análise fílmica.

2.1 KRACAUER E DELEUZE: A COMPOSIÇÃO DOS PERSONAGENS POR MEIO DOS AFETOS

Kracauer (2001), cuja teoria reivindica a redenção do cinema à “realidade física”, compreende que as relações sociais podem ser reveladas por meio das imagens fílmicas. Desse modo, é próprio ao dispositivo cinematográfico dar conta da “materialidade sensível” (Kracauer, 2001, p. 366). Então, tem-se no primeiro plano cinematográfico a espessura da vida social que é material e não se fecha numa totalidade do tempo linear. A ruptura provocada pela imagem em primeiro plano na montagem traz à tona formações afetivas que transitam na materialidade do espaço social e que, para Kracauer (2011), por vezes, estão presas na máquina opressora de um cotidiano que tende a tornar invisível a experiência estética. Para esse autor, é pelo dispositivo cinemático que é possível acessar um tipo de relação com mundo

que, de outra forma, seria realizado somente em sonhos.

Igual à fotografia, o cinema tende a capturar todos os fenômenos materiais que se encontram virtualmente ao encontro da câmera. Dito de outro modo, é como se esse meio de expressão estivesse movido pelo desejo quimérico de certificar a continuidade da existência física. (KRACAUER, 2001, p.93). (Tradução nossa).²⁷

O sensível em sua “fiscalidade” é apresentado por Kracauer (2001) como o movimento ilimitado da vida que a imagem cinematográfica possibilita. Disso decorre o retorno do homem moderno à experiência com a realidade que se tornara uma abstração em decorrência do culto à razão. Para o autor, a crença na ciência e na tecnologia elimina a qualidade material das coisas e separa o homem do encontro com o sensível na materialidade do cotidiano. Kracauer diz que o mundo se torna estéril na medida em que a técnica determina os objetos em funções que aleijam o corpo simbólico das coisas.

Paradoxalmente, o cinema, um dispositivo tecnológico, apresenta a noção de fragmentação em que a vida material aparece no deslocamento da imagem, na aproximação como num primeiro plano, que possibilita o reenquadramento dos objetos como depoimentos da experiência no mundo. Ora, esse deslocamento da “realidade física” (KRACAUER, 2001) pela noção de fragmentação é, na leitura que vem sendo realizada, diferente, mas não distante da própria experiência do tempo na história não linear que se reflete por intermédio de Rancière (2009; 2012).

Nota-se a relação de Kracauer (2001, p.71) com o tempo e a história presente na “espessura da vida material” em suas análises do primeiro plano em Eisenstein e Griffith. Para Eisenstein, a função do primeiro plano é inscrever-se como uma unidade da montagem que cumpre função de significar algo no sentido da narração em sua totalidade. Já em Griffith, mais do que mostrar, o primeiro plano revela pela indeterminação do fragmento diante da totalidade do tempo narrado. Porém, o sentido do indeterminado está numa não totalização que reconhece a imagem como imanente, ou seja, fragmento de tempo que se torna visível, mas não cessa de variar. Essa virtualidade da experiência física que Kracauer (2001) empenha ao cinema mostra que a história, antes de uma metanarrativa, é composta

²⁷ Al igual la fotografía, el cine tiende a atrapar todos los fenómenos materiales que se hallan virtualmente al alcance de la cámara. Dicho de otro modo, es como si esto medio de expresión estuviera animado por el anhelo quimérico de certificar la continuidad de la existencia física (KRACAUER, 2001, p.93).

de formações afetivas no tempo que se revelam na “materialidade sensível”, aparecendo pela relação com a fotogenia cinematográfica.

Se Eisenstein estivesse menos seduzido pelos poderes mágicos da montagem, sem dúvida haveria reconhecido a superioridade cinematográfica do primeiro plano de Griffith. Para esse, as imagens gigantes de pequenos fenômenos materiais não somente são parte integral da narração, como revelam novos aspectos da realidade física. Ao representá-los como o faz, parece guiado pela convicção de que o cinema é tanto mais cinematográfico quanto mais nos coloca em contato com as origens físicas, as ramificações e conotações de todos os sucessos emocionais e intelectuais que a trama compreende; e de que não se pode dar conta de forma adequada desses desenvolvimentos interiores ao menos que nos faça penetrar na espessura da vida material de que surgem e estão inseridos. (KRACAUER, 2001, p.74). (Tradução nossa)²⁸

A noção do primeiro plano cinematográfico em Kracauer torna evidente sua compressão do tempo como não totalidade justamente pela descomposição da montagem que esse plano possibilita. Uma divisão do movimento amplifica o microscópico imanente à matéria, e mostra a energia simbólica acumulada no meio físico em que a vida transita e que a câmera revela para passagem e o aparecimento do afeto; relação com a imagem que para o autor é uma região de encontro entre o presente e o passado em que acontece a história.

Compreender os personagens Espírito e Boca de Ouro numa perspectiva teórica do primeiro plano em Kracauer (2001) concebe notar a variação de sentidos exercida pelos aspectos materiais das imagens que representam os personagens

As transformações que as potências das imagens criam são da ordem dos deslocamentos que os enquadramentos em primeiro plano provocam. Com isso, evidencia-se a materialidade que compõe o universo dos personagens desviando-a de um movimento único e totalizante da narrativa. Assim, os rostos de Espírito e Boca de Ouro produzem sentidos por meio da amplificação que suas imagens passam a exercer. Junto a eles, veem-se objetos que constituem seus universos

²⁸ Si Eisenstein hubiera estado menos cautivado por los poderes mágicos del montaje, sin duda habría reconocido la superioridad cinematográfica del primer plano de Griffith. Para éste, esas imágenes gigantes de pequeños fenómenos materiales no solo son parte integral de la narración, sino que revelan nuevos aspectos de la realidad física. Al representarlos como lo hace, parece guiado por la convicción de que el cine es tanto más cinematográfico cuanto más nos pone en contacto con los orígenes físicos, las ramificaciones y connotaciones de todos los sucesos emocionales e intelectuales que la trama comprende; y de que no se puede dar cuenta en forma adecuada de estos desarrollos interiores a menos que se nos haga penetrar en la espesura de la vida material de la que surgen y en la que están insertos. (KRACAUER, 2001, p. 74)

afetivos e que evidenciam novas significações, de modo a desomogeneizar suas experiências e revelando formações afetivas que compõem seus cotidianos.

A ideia de afeto encontra-se na referência que Kracauer faz a filmes antigos. Para o autor, eles acessam universos embrionários por meio de objetos que significam como testemunho da experiência física com o tempo e que a imagem da câmera é capaz de mobilizar. Essas conexões da “materialidade sensível” podem ser exemplificadas em Kracauer nos filmes de gângster, uma vez que “na tela, como na rua, o gangster mata o transeunte porque casualmente estava ali; este mundo do cinema não tem ordem alguma, é um lugar de movimento e colisão” (KRACAUER, 2001, p. 330). (Tradução nossa).²⁹

Percebe-se, com base nessas reflexões, que a câmera cinematográfica desnuda o sentido imediato do objeto amplificando-o em infinitas significações. Desse modo, há uma fragmentação elementar das imagens nos níveis de indeterminação da “materialidade sensível”. Kracauer (2001) diz que os rostos dos personagens ilustram essa noção na medida em que eles moldam-se desde um movimento interior que aparece no exterior. Com isso, pode-se dizer que a imanência e a transfiguração da imagem nas linhas de expressão dos rostos formam conexões, mobilizações de sentidos irreduzíveis, pois, como expressão do visível, são formados por meio do sensível e seguem em movimento.

Posto isso, propõe-se uma possibilidade de analisar as relações sensíveis existentes nos primeiros planos dos personagens Espírito e Boca de Ouro, de modo a compreender suas constituições político-afetivas. No entanto, para entender como o político pode ser investigado em termos de subjetividade e os aspectos materiais da imagem, sugere-se aproximar Kracauer (2001) e Deleuze (1985), por meio da noção de “rostidade”, implicada nos escritos do autor sobre as imagens em movimento do cinema.

Deleuze (1985) pensa a formação da consciência por relação análoga ao cinema. Para se chegar à noção de “rostidade”, é necessário, ainda que brevemente, situar-se quanto às formações da “imagem-movimento” por intermédio do que o autor denomina “imagem-percepção” e “imagem-ação”. Pois a “rostidade” é apresentada por Deleuze (1985) por meio desses dois conceitos. Deve-se ter em vista que, para o autor, esse conjunto de noções serve para pensar os aspectos

²⁹En la pantalla, como en la calle, el gángster mata al transeúnte porque casualmente estaba allí; este mundo no tiene orden alguno, es un lugar de movimiento y colisión. (KRACAUER, 2001, p.330).

materiais da subjetividade, a partir do entendimento do universo como um todo descentrado e composto por imagens.

Todas as coisas, isto é, todas as imagens, se confundem com suas ações e reações: é a variação universal. Toda imagem não passa de um caminho sobre o qual passam em todos os sentidos as modificações que se propagam na imensidão do universo. Cada imagem age sobre outras e reage a outras em todas as suas faces e através de todas suas partes elementares. A verdade é que os movimentos são muito claros como imagens e que não cabe procurar no movimento outra coisa além do que nele se vê. (DELEUZE, 1985, p.78).

Posto isso, as matérias em movimento não concebem um centramento totalizador das imagens como produções de sentidos. O que há são movimentos constantes que produzem interações entre elas. Assim, fica claro a não redução da multiplicidade imanente das imagens como coisas em movimento. No entanto, para Deleuze (1985), existem “centros de indeterminação”; é o humano como “tela negra” que oferece resistência ao movimento incessante das imagens. Então, é a percepção que surge nessa quebra da duração pura. Vasconcellos (2006) coloca que, para Deleuze, o processo da percepção é a constituição do sujeito em relação às coisas. Com isso, o material em sua objetividade é inseparável do subjetivo porque existe uma relação ou movimento que coaduna na percepção a materialidade como deslocamentos que sofrem fraturas e seguem em novas conexões.

Nesse sentido, a percepção para Deleuze acontece por subtração, ou seja, os sujeitos oferecem resistência à profusão infinita de imagens que reagem entre si constantemente. Então, a percepção material das coisas nada mais é do que uma paragem momentânea, conexão ou retenção parcial em ação e reação incessantes. Contudo, Vasconcellos (2006) sublinhará que para Deleuze o cinema não tem como modelo a percepção natural.

Isso significa que a mobilidade de seus centros, a variabilidade de seus enquadramentos, levam-no sempre a restaurar vastas zonas acentradas e desenquadradas. Ou seja, o cinema extrapola o centro fixo e o quadro estático característico da percepção natural, fazendo-o fugir dos centros determinados e sobrar para os lados, fugindo, assim, do quadro imóvel. Entretanto, Deleuze nos aponta que é no diálogo entre essa dupla face da percepção, isto é,

complementaridade entre a percepção objetiva e a percepção subjetiva que emergem as três variações da imagem-movimento, desde as respostas a um centro de indeterminação. (VASCONCELLOS, 2006, p.86).

O cinema servirá então como suporte para o pensamento deleuziano da formação da consciência, na medida em que a matéria é movimento, e o filme, uma multiplicidade de imagens. Visto que não se faz um filme com apenas um tipo de imagem, a montagem do cinema clássico serve como suporte para responder às questões do autor sobre a consciência que é formada pela matéria das “imagens-movimento”.

O que se encontra a partir dessas reflexões é a noção deleuziana da “imagem-percepção” ou o primeiro aspecto material da subjetividade. De modo que, a partir do cinematográfico podem-se pensar os movimentos das imagens fílmicas como aquilo que faz ver, ou seja, cortes móveis de um todo que muda sem cessar. Esses cortes na nomenclatura do cinema em Deleuze (1985) são a “imagem-percepção” ou o plano de conjunto, a “imagem-ação”, como plano médio, e a “imagem-afecção”, correspondendo ao primeiro plano.

Na medida que as “imagens-movimento” se remetem aos sujeitos como “centros de indeterminação”, forma-se uma espécie de flexão do universo que elabora uma periferia e constitui um horizonte. Deleuze (1985) diz com isso que, mesmo com o movimento incessante da “imagem-percepção”, há reação ao posicionamento centralizado dessas imagens que provocam a “imagem-ação”. Ou seja, o segundo aspecto material da subjetividade para o autor. Assim, estabeleceu-se um estado de coisas situado (ações e reações) do personagem cinematográfico. Ou ainda, no âmbito dos interesses de Deleuze, a consciência. Resulta disso, compreender que a percepção é “sensório-motora”.

Entre esses dois conceitos que explicam a formação da consciência por meio da materialidade subjetiva está a ideia de “imagem-afecção”, que se refere ao primeiro-plano cinematográfico. É junto a esse ponto dos escritos de Deleuze (1985) que está a noção de “rostidade”. Então, entre a variação infinita dos movimentos da matéria e sua atualização num estado de coisas, forma-se uma espécie de dobra sensível que são formações afetivas. Ou seja, o movimento duplo entre aquilo que se atualiza como sentido formado, “imagem-ação”, e a variação infinita dos sentidos, “imagem-percepção”.

Deleuze diz que a “imagem-afecção” é o primeiro plano, e este, por sua vez, é o rosto. Compreender essa proposição nos escritos sobre as imagens em movimento do cinema torna-se mais claro com a ajuda de outro texto de Deleuze escrito com Guattari (1996), em que o rosto como “paisagem do possível” é apresentado.

O rosto é uma superfície: traços, linhas, rugas do rosto, rosto comprido, quadrado, triangular; o rosto é um mapa, mesmo se aplicado sobre um volume, envolvendo-o, mesmo se cercado e margeando cavidades que não existem mais senão como buracos. Mesmo humana a cabeça não é forçosamente um rosto. O rosto só se produz quando a cabeça deixa de fazer parte do corpo, quando para de ser codificada pelo corpo, quando ela mesmo para de ser um código corporal polívoco multidimensional - quando o corpo, incluindo a cabeça, se encontra descodificado e deve ser sobre-codificado por algo que denominaremos Rosto. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.32)

Na ideia do deslocamento da cabeça e do corpo para o aparecimento do rosto, fica clara a “desterritorialização” pelo movimento. Os buracos são operações de “rupturas assignificantes” em que surge o “rosto-paisagem”, pelo intervalo que existe entre percepção e ação. A paisagem é correlata ao rosto pela multiplicidade que implica um mundo “desterritorializado”, isto é, “não há rosto que não envolva uma paisagem desconhecida, inexplorada, não há paisagem que não se povoe de um rosto amado ou sonhado” (Deleuze e Guattari, 1996, p. 35). O rosto é corpo ao mesmo tempo em que o excede; no animal, o rosto é o que ultrapassa sua animalidade; as linhas do rosto são a pura possibilidade de infinitas conexões; o rosto é paisagem por seus micromovimentos. Resulta que o “rosto-paisagem” é a possibilidade em “rostidade” daquilo que comporta todos os rostos como formações afetivas possíveis.

Na “materialidade sensível” (KRACAUER, 2001) das imagens do cinema, a “rostidade” (DELEUZE, 1985) é o lugar em que acontece a relação entre o sujeito e o objeto. Vasconcellos (2006, p. 88) dirá que essa é “a maneira pela qual o sujeito se percebe a si próprio, como se ele experimentasse a si e sentisse por dentro”. A “afecção” é uma espécie de “dobra subjetiva”. Ela forma-se pelo duplo movimento entre as extremidades das linhas que se remetem umas às outras sem cessar formando a curvatura da dobra. É nesse movimento que o afeto aparece como “rostidade” que é a própria potência da vida enquanto materialidade de imagens em

movimento.

A “rostidade” (DELEUZE, 1985) é o afeto como acontecimento na centralidade privilegiada do espaço qualquer, onde a imagem abstrai a dimensão temporal e faz aparecer o afeto puro. Os afetos são qualidades potências que expressam e só existem a partir do que exprimem. A noção de “rostidade” para Deleuze (1985) pode ser um rosto, um traço, um objeto, um possível como expressão que não se fecha no enquadramento de um primeiro plano. Ela o amplifica como qualidade que apresenta o novo imanente à imagem, ou seja, abre a imagem que segue como afeto, potência que não se esgota. Então fica claro, de acordo com Deleuze, que o aparecimento da “materialidade sensível” (KRACAUER, 2001) no rosto como visualidade do afeto não pode ser fechada na dimensão espaço-tempo. Assim, a “rostidade” (DELEUZE, 1985) acontece por visitação e passagem, ela é “pré-atual”, ou seja, anterior à “imagem-ação”, o que resulta em compreender as formações afetivas dos rostos de Espírito e Boca de Ouro como potências de vida por meio da variação incessante do movimento.

Um espaço qualquer não é um universal abstrato, em qualquer tempo, em qualquer lugar. É um espaço perfeitamente singular que apenas perdeu sua homogeneidade, isto é, o princípio de suas relações métricas ou conexão de suas próprias partes, tanto que as junções podem se dar de uma infinidade de modos. É um espaço de conjunção virtual, apreendido como puro lugar do possível (DELEUZE, 1985, p.128).

Deleuze define a “imagem-afecção” e, por consequência, a “rostidade”, como descentramento “pré-atual” que é pura “virtualidade”, ou subjetividade, aquilo que serve ao espírito ou, ainda, a memória que aparece pela reflexão e opacidade. O que se deve sublinhar é o sentido “sensório-motor” do afeto que é retido e refratado como sombra e luz. O primeiro plano como rosto é o próprio “devir”. Com isso, a “rostidade” não diz de um estado de coisas definido por uma “imagem-ação” do personagem. Antes disso, provoca ativações de sentidos possíveis onde, por meio dos rostos de Espírito e Boca de Ouro, buscam-se pistas para compreendê-los quanto à perspectiva política. Neste caso, o político-afetivo inscreve-se nas transformações de sentidos que os rostos produzem, ou seja, não apenas pelas ações e reações narrativas que representam o cotidiano de cada um deles.

No cinema, a reação do personagem para o estabelecimento de uma

situação aparece após o que Deleuze (1985) coloca como uma entidade do afeto em variáveis complexas que, ora se unem, ora se separam. Do afeto como pura possibilidade, como “rostidade” em estado de conexão virtual, aparecerá a ação, ou “imagem-ação”, como atualização, agora num estado de coisas, como, por exemplo, uma passagem do visível ao dizível regulada pelo sensível nas análises dos personagens.

Compreende-se, desse modo, um tipo de análise que não considera apenas as ações narrativas de Espírito e Boca de Ouro. Ao investigar as imagens em primeiro plano, busca-se identificar as formações afetivas como qualidades que apresentam o político nos personagens, por meio do reconhecimento sensível da imagem em sua relação com a narrativa. Para isso, na perspectiva da “rostidade” (DELEUZE, 1985), considera-se a potência dos rostos e objetos que amplificam as produções de sentidos na composição dos enquadramentos em primeiro plano.

Uma vez que o rosto não se fecha na moldura de um primeiro plano, possibilita-se considerar esses planos de forma não isolada dos demais enquadramentos que formam as representações fílmicas. Tem-se em vista que os planos e rostos que serão elencados para as análises remetem-se a outros por circunstância do movimento das imagens.

Inicialmente, as ideias apresentadas nesta seção do trabalho buscaram compreender os personagens como integrantes de um projeto social histórico. Também foi proposto considerá-los dentro da perspectiva político-afetiva. Para isso, notou-se que produzir histórias faz parte da composição política dos sujeitos sociais. Dessa forma, também é próprio ao cinema inscrever-se politicamente na vida por circunstância de levar ao público reflexões sobre as experiências humanas no mundo.

Num segundo momento deste quadro teórico, consideraram-se os afetos como próprios às imagens cinematográficas por também serem inerentes às elaborações dos sujeitos sociais. Os personagens Espírito e Boca de Ouro apresentam formações afetivas por circunstância da materialidade que os compõe. Eles são produções sensíveis formadas por meio dos outros personagens com os quais se relacionam, os objetos dos lugares em que transitam, as paisagens da

cidade e do bairro em que vivem, assim como os sons que fazem parte de seus universos coletivos e íntimos. É isso que transforma em movimento as linhas dos rostos desses personagens. No sentido das reflexões teóricas aqui propostas, na próxima seção será mostrado como se realizou o processo metodológico desta dissertação.

3 PERCURSOS PARA O ENCONTRO COM A “MATERIALIDADE SENSÍVEL”

O trajeto metodológico desta dissertação teve como base dois momentos de trabalho. O primeiro constituiu-se na elaboração de um *corpus* preliminar que corresponde aos dezoito filmes de longa-metragem em ficção do diretor brasileiro Nelson Pereira dos Santos. O segundo tratou de, no conjunto desses filmes, encontrar um recorte de observação que permitisse investigar, por meio da análise fílmica aliada à subjetividade, personagens dentro da perspectiva político-afetiva³⁰.

Nesse grupo inicial de filmes, a proposta foi encontrar personagens que permitissem notar as formas de política inscritas nas representações cinematográficas. Com a constituição preliminar do *corpus*, abriu-se caminho para um percurso de encontro com a pluralidade estética e temática nas representações de personagens brasileiros.

Notou-se com isso que os filmes mostravam duas formas de política. Uma delas está inscrita nas relações sociais, ou seja, os sujeitos em seus envolvimento diretos com, por exemplo, o Estado, a igreja, o trabalho, a classe social, a raça e o gênero. No entanto, percebeu-se também que essas questões relacionavam-se aos afetos presentes no cotidiano dos personagens.

Com essa observação em vista, estabeleceu-se o critério primeiro para o recorte que conduz essa dissertação. Tratou-se de encontrar personagens cujas análises permitissem ter em consideração os afetos, de modo que se adotou como premissa teórica perceber esses afetos como integrantes de um projeto social histórico, assim como ativadores de análises fílmicas na perspectiva da subjetividade. Ou seja, compreender a “materialidade sensível” (KRACAUER, 2001) das imagens fílmicas como depoimentos em que, por meio dos afetos relacionais as imagens, podem-se criar análises que amplificam as significações narrativas de modo a (re)apresentar os personagens num ponto de vista político-afetivo.

Ao notar o processo metodológico junto ao quadro teórico que se elencou

³⁰ Em 2007 a filmografia de Nelson Pereira dos Santos foi restaurada com alguns títulos lançados em DVD. No entanto, para o acesso inicial aos dezoito filmes que compõem o recorte inicial da pesquisa também foram utilizadas cópias em VHS da *Machete Vídeo* localizadas em videotecas de comercialização *online* e da cidade de Porto Alegre - RS. Atualmente todos os filmes do *corpus* inicial estão disponíveis *online* no site www.youtube.com. As cópias utilizadas para o recorte de análise do trabalho são digitais e estão disponíveis no mesmo *site* de acordo com o item referências no final da dissertação. Essa escolha se deve ao fato de que as cópias *online* estão com melhor qualidade de imagem e áudio que as versões em VHS utilizadas no levantamento inicial do trabalho.

para o tratamento dos filmes analisados, percebe-se que a noção deleuziana de “rostidade” traz à tona o movimento simultâneo entre o sujeito e o objeto. Isso implica um corte epistemológico no qual os personagens escolhidos para pesquisa mobilizam o repertório imagético afetivo do analista. Assim, chegou-se a *Espírito*, em *Rio, Zona Norte* (1957), e *Boca de Ouro*, no filme homônimo (1962). Numa instância subjetiva, o que liga os afetos do analista de filmes as imagens desses personagens é a relação que eles têm com a cultura popular brasileira.

No entanto, a escolha em trabalhar com esses dois personagens em diferentes filmes também se deve ao fato de, em comum, eles apresentarem-se politicamente por meio de “lógicas de resistência” em suas relações afetivas. Isso quer dizer, na perspectiva de Badiou (2004a), que foram elencados filmes cujos protagonistas dessem a notar estratégias de vida cujas experiências não fossem totalizadas por um estado de coisas político-social.

Nesse sentido, de acordo com Rancière (2009), inicialmente também se percebeu o fato de esses personagens apresentarem como característica a produção de ficções sobre suas vidas. Assim, compreende-se que há ativação político-afetiva na medida em que eles produzem ficções sobre si. Ou seja, *Espírito* é um compositor de sambas e, por sua vez, *Boca de Ouro* é um bicheiro que tem diferentes histórias da sua vida contadas a partir de suas relações de vilania e cupidez. Para além disso, pareceu fértil analisar personagens que, em comum, também possuem o fato de viverem num mesmo lugar, a Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro.

Desse modo, o corte epistemológico acontece uma vez que existem relações subjetivas com o universo imagético de quem analisa os filmes e, ainda, uma conexão entre os dois personagens quanto ao fato de produzirem ficções, ou seja, suas formas político-afetivas de transformação do cotidiano na porção de mundo em que estão representados.

Na medida em que preliminarmente se reconheceu que os personagens *Espírito* e *Boca de Ouro* exercem ação política, a partir de formas de resistência a um estado de coisas político-social, as questões que se levantam são: como e em quais circunstâncias da inter-relação imagem-afeto-narrativa manifestam suas resistências político-afetivas? E, ainda, quais disputas produzem sujeições que resultam em seus condicionamentos político-sociais?

Em vista do acima referido, desenvolvem-se análises fílmicas por meio das

implicações subjetivas produzidas pelas imagens nas estruturas dos filmes. Com isso, busca-se responder as questões na medida em que se analisa tendo em vista a subjetividade como amplificação das significações narrativas. Nesta dissertação, isso se dá por meio dos rostos e dos aspectos materiais e sensíveis enquadrados em primeiro plano, reconhecidos como composições das representações socioafetivas desses personagens.

3.1 DA SUBJETIVIDADE PARA A ESTRUTURA: RELAÇÕES ENTRE A “MATERIALIDADE SENSÍVEL” E USOS DA ANÁLISE FÍLMICA

Do reconhecimento do filme como um universo em si mesmo, percebe-se sua apresentação e, desde aí, o que sua criação é capaz de dizer como propulsora de reflexões acerca do político. Nota-se um espaço relacional ao que os personagens comunicam nos filmes, como mundos em si mesmos, e que, no entanto, são capazes de dizer sobre a porção de mundo que os origina. Desse modo, criam-se caminhos para andar num percurso que se move por meio dos afetos presentes na materialidade das imagens.

O desenvolvimento analítico desta dissertação tem em conta a relação subjetiva dos aspectos materiais cinematográficos, como afetos imanentes às imagens dos filmes. Partindo-se da subjetividade, serão investigados na estrutura de cada filme os rostos em primeiro plano de Espírito e Boca de Ouro, assim como os demais elementos imagéticos que compõem esses enquadramentos dos personagens.

Compreende-se o processo de constituição de um filme como a capacidade criadora de captar um fragmento de realidade, algo que está em movimento, no sentido de que vive em seu universo, para colocá-lo dentro de um novo fluxo, também vivo, mas agora na criação de um filme. Nota-se que há uma subtração nesse recorte de mundo; contudo, ele será conectado a outros elementos pela montagem cinematográfica criando-se novas significações.

Assim, percebe-se que a análise fílmica, na medida em que considera a subjetividade no tratamento das imagens cinematográficas, caracteriza-se pela subtração de elementos imagéticos no todo móvel da montagem. Com isso, a materialidade que compõe os enquadramentos em primeiro plano é analisada em sua força de significação. De modo que, quando se remete novamente à duração da

narrativa, produz sentidos que a amplificam e revelam as formações afetivas mobilizadas nas experiências políticas dos personagens.

Nesta proposta metodológica, coaduna-se a subjetividade, como reconhecimento dos aspectos materiais da imagem cinematográfica, com a análise fílmica. Resulta disso um suporte capaz de auxiliar no reconhecimento dos elementos formais da imagem cinematográfica. Assim, pode-se apontar os aspectos visuais e narrativos que, ao serem reconhecidos na perspectiva dos afetos, desdobram-se nas análises político-afetivas de Espírito e Boca de Ouro.

Autores como Casetti e Di Chio (1991) e Aumont (1990), ao organizar os diferentes métodos de análise fílmica, propõem uma mesma questão inicial. Referem-se ao lugar do analista quanto ao objeto de análise. Nota-se que tal lugar para esses autores encontra-se diante das questões de pesquisa. Compreende-se assim que a análise fílmica, como um conjunto diverso de instrumentos, pode ser relacionada à perspectiva da subjetividade como elemento de investigação.

A relação entre a “rostidade” para Deleuze (1985) como mobilidade incessante dos afetos – ou seja, as imagens em movimento – e os elementos estruturais da análise fílmica é ambivalente e pode ser problematizada a partir da questão “compreender ou sentir?” levantada por Gardies (2007, p. 162). Nota-se com isso que as análises das imagens cinematográficas não estão condicionadas apenas às evidências dos sentidos implicadas na forma fílmica. Compreende-se que analisar imagens em movimento é arriscar-se por meio da experiência material e sensível das metáforas.

Entende-se que os registros da câmera estão inscritos num conjunto de elementos formais que constituem a representação cinematográfica. No entanto, assume-se que a sustentação desse conjunto conserva-se na medida em que é um “bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afetos”. (Deleuze e Guattari, 2010, p.193). Por “afetos” compreende-se o que foi tratado no quadro teórico como aquilo que é “pré-atual”, ou seja, o movimento das matérias-imagens anterior a uma conjuntura situada na ação dos personagens. Os “perceptos”, assim como os “afetos”, também são pré-atuais. Para esses autores, “os afetos são precisamente estes devires não humanos do homem, como os perceptos (entre eles a cidade) são paisagens não humanas da natureza”. (Deleuze e Guattari, 2010, p. 200).

Quando se trata de “afetos”, na perspectiva do movimento incessante

próprio às imagens do cinema, compreende-se que não há uma separação entre “afetos” e “perceptos”. Nesse sentido, juntos e numa interação constantes, eles dão sustentação aos “blocos de sensações” de uma obra cinematográfica.

O que se deve reter dessa perspectiva de Deleuze e Guattari (2010) em relação à questão do “compreender ou sentir” levantada por meio de Gardies (2007, p.162) é que as respostas de pesquisa buscadas por esta dissertação inscrevem-se num processo de trabalho cujo movimento do sentir e compreender é simultâneo. Ora, “se a semelhança pode impregnar a obra de arte, é porque a sensação só remete ao seu material” (Deleuze e Guattari, 2010, p.196). Nota-se que, assim, a forma fílmica decomposta em uma análise está impregnada de “afetos” imanentes ao “bloco de sensações” do filme. Ou seja, na medida em que a subtração de uma forma desse todo é realizada com o intuito de análise, ela ainda contém esse todo, pois sua relação com ele é molecular.

Dentro dessa premissa, a análise fílmica dos personagens Espírito e Boca de Ouro acontece por subtrações. Isso quer dizer, do encontro da materialidade dos “afetos” em cada filme com o olhar do analista. É assim que é feita a escolha dos primeiros planos para criação das categorias de análise. As variações sofridas pelos rostos dos personagens e os elementos imagéticos que compõem os enquadramentos são matérias de sensações. Desse modo, pode-se investigar sobre formas políticas de se viver que amplificam os sentidos narrativos do universo representado pelos dois filmes.

No ponto de vista proposto por Aumont (1990), entende-se a análise fílmica como um processo de desconstrução e reconstrução dos filmes. Contudo, na prática metodológica que se propõe, aquilo que é subtraído do todo móvel de um filme pode ser compreendido como uma mobilização resultante da relação sensível entre sujeito e objeto. Assim, quando se analisam os conjuntos de primeiros planos dos personagens, o que resultará disso não será uma reconstrução dos filmes e sim a criação de análises. Procura-se, com isso, ter em vista os elementos da representação fílmica numa relação inalienável, entre os aspectos materiais e o sensível, como desenvolvimento de observações que amplificam os sentidos narrativos das ações dos personagens nos dois filmes.

Salvo esta consideração, entende-se que a análise fílmica abre um caminho analítico no qual a descrição de determinados elementos estéticos de representação possibilita criar novos roteiros visuais que amplificam os sentidos narrativos dos

filmes. A elaboração do espaço visual da representação cinematográfica possibilitada pelos enquadramentos, para Gardies (2007), possui vários níveis de análise.

Enquadrar é, antes de tudo, excluir e instituir. A esta primeira e decisiva linha divisória entre o que é retido e é afastado pelo próprio acto de enquadrar, acrescentam-se as escolhas que operam para representar e dar sentido. No que respeita ao sujeito, ao tamanho do quadro, à luz, etc., tudo se torna significativo e isso tem vários níveis de análise: informativo, narrativo, axiológico, sensível e estético. (GARDIES, 2007, p. 20).

Nessa perspectiva, a escolha metodológica deste trabalho assume o sensível e o estético enquanto amplificação das significações narrativas. Assim, compreende-se o sensível como ativação do estético, o que, por meio da imagem, resulta em uma multiplicidade de sentidos para narração.

Desse modo, as análises fílmicas de *Espírito e Boca de Ouro* mediante seus primeiros planos, são realizadas de acordo com Deleuze e Guattari (2010) na medida em que o enquadramento é constituído pela seleção de elementos; no entanto, suas bordas estão em conexão com outras molduras. Para esses autores “o quadro também é atravessado por uma potência de desenquadramento que abre para um plano de composição ou um campo de forças infinito” (Deleuze e Guattari, 2010, p.222). Ou seja, na medida em que o enquadramento está inscrito no movimento da montagem cinematográfica, os sentidos do quadro já não são mais estáveis pela própria circunstância do movimento. Pensar assim resulta ter em conta que os afetos presentes na materialidade que compõem os aspectos formais comunicados nas imagens são forças de ativação, que atravessam as bordas dos enquadramentos.

Assim, são realizadas fraturas no todo móvel da montagem para produção de análises elencando-se os rostos dos personagens junto aos elementos visuais a eles conectados. Com isso, apontam-se novos sentidos narrativos que respondem as questões evocadas quanto a um ponto de vista político-afetivo dos personagens.

3.2 OS INSTRUMENTOS DE ANÁLISE DOS FILMES COM RELAÇÃO AOS AFETOS

São as relações recíprocas entre os elementos de composição dos enquadramentos com a subjetividade que possibilitam criar observações em que os personagens são (re)apresentados em vista dos afetos e da política.

Para realizar esta investigação, foram elaborados alguns instrumentos que operacionalizam as criações das escrituras de análise fílmica. Assim, propõe-se um processo para observar as representações de Espírito e Boca de Ouro destituindo-os de suas composições iniciais inscritas na duração dos filmes para, então, reportar-se novamente a elas, atribuindo novas significações narrativas que expliquem as relações político-afetivas dos personagens.

Os enquadramentos de Espírito e Boca de Ouro são elencados pela variabilidade de sentidos de seus rostos em primeiro plano. Propõe-se identificar essas variações sensíveis nas experiências vividas pelos personagens por meio das seguintes categorias.

Personagem Espírito:

- a. Rosto povoado
- b. Rosto despovoado

Personagem Boca de Ouro:

- a. Rosto falsário
- b. Rosto delirante

Nota-se que as combinações afetivas presentes no rosto de Espírito e Boca de Ouro modificam-se em duas variáveis que se reportam reciprocamente. Com base numa leitura de Badiou (2004a), por rosto povoado e rosto falsário compreendem-se as formas de resistência dos personagens às subordinações de seus afetos. Parte-se de uma perspectiva teórica que entende a ativação político-afetiva por meio das formas de emancipação de Espírito e Boca de Ouro, na medida em que os personagens não se determinam unicamente a um estado de coisas

político-social.

Já os rostos despovoado e delirante inscrevem-se nas formas de dominação dos afetos dos personagens por meio de sujeições que visam enredá-los numa perspectiva político-social.

Dentro da reflexão teórica assumida nesta dissertação por intermédio de Kracauer (2001) e Deleuze (1985), as implicações afetivas da política nas vidas dos personagens são analisadas em vista dos movimentos de seus rostos. E, ainda, dos elementos materiais das imagens que, ao serem enquadrados junto aos primeiros planos de Espírito e Boca de Ouro, produzem significações que possibilitam perceber relações socioafetivas enquanto manifestações sensíveis presentes na materialidade de seus cotidianos.

Optou-se por formar figuras elaboradas a partir de conjuntos de primeiros planos de Espírito e Boca de Ouro. Na escritura das análises, essas figuras remetem umas às outras independentemente da ordem da montagem como constituição narrativa dos filmes. Isso se deve ao fato de as composições das figuras conterem elementos imagéticos que formam relações entre os rostos dos personagens em diferentes momentos dos filmes. Essas inter-relações possuem recorrências que dão a perceber as estratégias político-afetivas que se deseja analisar.

Nas análises do personagem Espírito, as figuras 01, 02, 04, 06, 08, 10, 11 e 13 são compostas por primeiros planos do sambista inscritos em sequências onde se notam as formações do rosto povoado. Trata-se da conexão entre as linhas do rosto do personagem e os amigos de sua comunidade, o samba, o orixá Ogum, o assassinato do filho e a materialidade da rua. Nota-se que esses elementos constituintes da narrativa do filme, quando coadunados com o rosto do personagem, produzem sentidos onde existem afetos como vínculo imagético que mostra as formas com que o personagem cria suas estratégias de vida.

Já as figuras 03, 05, 07, 09 e 12, permitem analisar as estabilizações que as linhas do rosto de Espírito sofrem, na medida em que ele é enquadrado em relação aos personagens que são identificados como estrangeiros aos afetos que o vinculam a sua comunidade. Eles estabelecem conexões com o rosto do sambista onde se identifica relativa imobilidade do personagem diante das questões político-sociais que o envolvem.

Para analisar os primeiros planos de Boca de Ouro em vista do rosto falsário, foram selecionados enquadramentos que compõem as figuras 14, 16, 17,

19, 20, 21, 23, 24 e 25. Tais recortes são formados a partir de sequências cujas variações do rosto mostram o bicheiro como ingênuo, sedutor ou vidente em suas relações com os outros personagens. Isso também se relaciona com o dinheiro, e os aspectos materiais da casa de Boca de Ouro, onde o orixá Ogum evidencia-se como elemento imagético atuante na narrativa relacionando-se com os assassinatos narrados no filme. O rosto falsário forma-se na inter-relação entre os elementos de imagem que distorcem os sentidos do que o personagem diz. Ou seja, ele fala algo, mas seu rosto produz efeitos de significação distintos do que é dito.

Na composição das análises baseadas no rosto delirante são formadas as figuras 15, 18, 22, e 26. Trata-se de enquadramentos compostos por sequências em que o rosto do personagem permite notar desestabilizações sofridas pelo rosto falsário e que engendram suas contradições. Ou seja, são as contrações de seu rosto que o desconectam da materialidade relacionada ao falsário. Nesse sentido, Boca de Ouro é enredado num condicionamento político-social que tende a imobilizar os afetos produtores de transformações políticas.

As figuras de análise dos personagens de *Rio, Zona Norte* (1957) e *Boca de Ouro* (1962) foram selecionadas a partir de sequências nas quais se identificam transformações sensíveis nos rostos enquadrados em primeiro plano. Tais variações são notadas por meio dos elementos imagéticos que compõem os enquadramentos coadunando-se com o rosto de Espírito e Boca de Ouro. Ou seja, consideram-se por tais elementos os outros personagens da narrativa, os objetos que compõem seus universos íntimos e sociais e, ainda, o sonoro; como aspectos materiais e sensíveis que produzem sentidos nos rostos de Espírito e Boca de Ouro.

Nota-se que, por circunstância própria ao movimento da montagem, os primeiros planos elencados para análise estão ligados a outros planos das sequências em que estão inscritos. Assim, o que se analisa enquanto rosto de Espírito e Boca de Ouro são composições que contêm a presença de outros personagens das narrativas, além das outras referências imagéticas anteriormente citadas.

As variações dos rostos de Espírito e Boca de Ouro que constituem as categorias de análise fílmica relacionam-se com as ações narrativas desenvolvidas no decorrer dos filmes. Com base nas reflexões teóricas desta dissertação, compreendem-se os aspectos materiais e subjetivos das imagens que representam o universo dos personagens como ativadores de novos sentidos para aquilo que os

filmes narram. Desse modo, as análises que se desenvolvem tomam por base as transformações dos rostos na relação com a visualidade que compõe os enquadramentos em primeiro plano. Sugere-se assim que as histórias contidas nos filmes possam ser expandidas por meio das significações sensíveis dos rostos de Espírito e Boca de Ouro.

Os rostos desses personagens são propostas para um suporte imaginário no qual os afetos fazem parte da compreensão das ficções representadas nos filmes. O político-afetivo é o que essas análises fílmicas buscam quando partem das implicações sensíveis das imagens para compreender os modos como os personagens movimentam-se através dos espaços em que são narrados. Busca-se revelar assim suas formas de resistência, bem como as contradições implicadas nas relações afetivas que exercem por meio do universo material que compõe suas representações cinematográficas.

4 A (RE)APRESENTAÇÃO DE ESPÍRITO E BOCA DE OURO: UMA ANÁLISE POLÍTICO-AFETIVA DOS PERSONAGENS

Nesta seção desenvolvem-se as análises fílmicas de Espírito e Boca de Ouro. Nela busca-se compreender como as relações socioafetivas dos personagens constituem suas políticas de vida em relação ao lugar onde vivem. O primeiro personagem analisado é o protagonista de *Rio, Zona Norte* (1957), seguido do protagonista de *Boca de Ouro* (1962).

Os personagens são investigados separadamente, uma vez que possuem categorias específicas quanto às suas significações político-afetivas. No entanto, ao final da seção, propõe-se refletir de forma conjunta Espírito e Boca de Ouro. Dessa maneira, tem-se em vista notar as aproximações e os distanciamentos existentes em dois modos de dar conta da vida identificados nos filmes.

4.1 ESPÍRITO EM *RIO, ZONA NORTE* (1957): PRIMEIRAS PISTAS SOBRE O ROSTO POVOADO E O ROSTO DESPOVOADO

Espírito da Luz Soares é um compositor de samba, e a música aparece como o elemento que designa sua movimentação entre o morro em que mora, na Zona Norte do Rio de Janeiro, os trilhos do trem da Central do Brasil e os estúdios da rádio onde o personagem deseja que suas composições sejam comercialmente produzidas.

O filme se inicia nos trilhos da Central do Brasil, onde Espírito está agonizante à margem da linha do trem. Funcionários da rede férrea o removem dos trilhos, onde folhas de papel estão ao vento. Em fusão com o rosto do personagem, a memória de Espírito conduz a narração para um ensaio da Escola de Samba Unidos da Laguna.

Esta primeira sequência em que o personagem aparece revelará, por meio de seu rosto, as relações afetivas de Espírito com o mundo em que vive. O filme mostra um homem convalescente que terá seus últimos dias contados por uma montagem que alterna entre a condição de seu corpo à beira da morte, nos trilhos, e seus afetos.

Uma fusão entre as imagens mostra o rosto deitado no chão e o rosto do personagem junto aos amigos da escola de samba. Essa relação entre as duas

sequências mediante os primeiros planos traz pistas sobre como as imagens de Espírito se modificam por meio de sua relação com o samba.

Figura 01 – O rosto em conexão entre a linha do trem e a escola de samba



Fonte: *Rio, Zona Norte* (1957). Sequências 01 e 02, tempo 00:01

Espírito está no ensaio da escola, sentado à mesa, conversando, quando Seu Figueiredo, dono da mercearia onde o personagem faz trabalhos eventuais, o avisa que algo será pronunciado ao microfone. O famoso Alaor da Costa não pode comparecer; então, em seu lugar, é apresentado o “artista de rádio Maurício Silva”³¹ (SANTOS, 1957). A ação dos personagens deixa claro que há uma expectativa quanto à presença de Maurício, já que este é um produtor de rádio que está no ensaio da escola à procura de novas composições de samba. Maurício pronuncia-se e, em seguida, Espírito puxará o samba de sua autoria “mexi com ela, mas ela nem me deu bola e me levou pra escola pra mim aprender o bê-á-bá”³² (SANTOS, 1957).

O rosto do personagem assume feições que o conectam com o grupo de pessoas da sua comunidade. A relação de Espírito com os demais sujeitos se dá por meio da música, e os primeiros planos do personagem dentro da escola de samba mostram que o sonoro produzido pelos instrumentos e as pessoas que compõem esse ambiente estão contidos no sorriso de Espírito. Entre o grupo que dança aparece Adelaide; a morena, então, mobiliza o olhar do personagem em sua direção. Surge com isso um novo sentido para os afetos de Espírito, seu corpo liga-se a Adelaide por meio do samba. Os dois estão distantes no espaço do barracão; o que desfaz essa distância são os enquadramentos que mostram o sorriso do personagem para a morena.

³¹ Texto do filme.

³² *Mexi com ela* é uma composição do sambista carioca Zé Kéti.

Figura 02 – O rosto liga-se à comunidade por meio da música



Fonte: *Rio, Zona Norte* (1957). Sequência 02, tempo 00:01

A conexão entre Espírito e Adelaide sofre uma ruptura. Um novo elemento imagético surge na duração desta sequência e desestabiliza o movimento produzido pelo samba que conectava os corpos. Já no início do filme, a violência aparece no cotidiano do personagem. Adelaide é atacada por um homem, que mais adiante a narrativa identifica como o pai de seu filho, com uma navalha. A mulher não é ferida, já que os demais integrantes do grupo tratam de conter o agressor.

Nota-se que, diferentemente da sequência 01, em que a possibilidade da morte do personagem pode ser vista como ativação de memória, na sequência 02, a ação violenta do homem com a navalha tenta cooptar a multiplicidade dos corpos que estão conectados por intermédio do rosto de Espírito. Essa ruptura é interessante porque soma pistas sobre como o personagem dá conta dos problemas que a vida no morro impele. Espírito puxa outro samba: “dama de ouro, sumiste do meu baralho, voltarei para o meu trabalho”³³ (SANTOS, 1957), e o grupo mobiliza-se novamente em função da música.

Após o segundo samba cantado, Espírito encontra-se com Maurício e lhe pergunta sobre o que achou das composições. O produtor de rádio diz que ninguém gostou das músicas. Há um primeiro contato de Espírito com outro polo de significações da cidade: Maurício é “artista de rádio”³⁴ (SANTOS, 1957), como foi anunciado por Seu Figueiredo ao microfone. Esse personagem distingue-se visualmente dos outros que compõem a sequência por sua pele branca, pelo terno que veste e pelo lugar que lhe é dado pela comunidade dentro da situação do ensaio da escola de samba. Percebe-se que o produtor detém o poder sobre os sambas que serão gravados em disco e cantados na rádio. Espírito ouve a crítica de Maurício e não contra-argumenta, seu rosto se desfaz. Nesta parte da sequência, Maurício é capaz de capturar o rosto de Espírito immobilizando as linhas de expressão que instantes antes estavam ligadas à comunidade por meio do samba.

Espírito deseja que suas composições sejam reconhecidas. Sua comunidade já as reconhece; contudo, o personagem quer que sua música seja multiplicada pela cidade do Rio de Janeiro por meio da rádio para, então, não viver mais de biscates, e sim do samba. Logo em seguida, Espírito será chamado por Moacir para sentar à mesa. Esse personagem, assim como Maurício, é oriundo do Rio de Janeiro, que produz sentidos como o de grande cidade urbanizada com

³³ *Dama de Ouro* é uma composição do sambista carioca Zé Kéti.

³⁴ Texto do filme.

efervescência intelectual e artística.

Moacir apresenta-se como um compositor que não obteve sucesso com seus concertos e sinfonias, de modo que trabalha como violinista numa orquestra de rádio. A sequência desenvolve-se com Espírito sentado à mesa cantando mais um de seus sambas.

A montagem do filme nesse momento da sequência, em relação ao conjunto dos primeiros planos de Espírito, permite notar a conexão que o personagem estabelece entre sua comunidade e as produções de sentidos que Maurício e Moacir revelam no decorrer de *Rio, Zona Norte* (1957). Ou seja, as significações que partem do lugar da cidade em que esses dois personagens habitam e cruzam com a experiência vivida por Espírito.

O rosto do sambista é ligado a Moacir e sua esposa e também a Maurício. Estes personagens compõem parte do quadro onde os olhares que interceptam Espírito aparecem para transfigurá-lo do rosto que instantes antes cantava animado para a comunidade. O rosto do personagem sofre oscilações entre a melancolia e alguma força que tenta sair de um estado de predominância quase letárgica. Resulta que a expressão do rosto do sambista parece enfraquecida, ou seja, desanimada.

A composição dos primeiros planos de Espírito acontece em relação aos enquadramentos em primeiros planos e os pontos de vista de Maurício, Moacir e a esposa, que representam a produção de sentidos da cidade burguesa, intelectual e detentora do poder sobre as manifestações artísticas que serão amplificadas por meio da rádio. Mas também há personagens como Seu Figueiredo, Gracinda, que é afilhada de Espírito, e Adelaide. Percebe-se que o rosto de Espírito sofre variação de quando, momentos antes, cantava para a comunidade. As conexões entre seu rosto e a dos demais personagens formam um campo de disputa entre o povoamento e o despovoamento. Ou seja, entre o rosto cujas linhas produzem sentidos a partir do personagem em sua relação com a comunidade (Seu Figueiredo e a sobrinha acompanham a ação) e o rosto que se forma pela estabilização das linhas numa expressão apática em interseção com os olhares de Maurício, Moacir e sua esposa.

A personagem Adelaide, que momentos antes dançava o samba de Espírito e era atacada com uma navalha, acompanha os olhares do grupo estrangeiro à comunidade. Nota-se que, em relação ao rosto de Espírito, há transversalidades do olhar de Adelaide conectando-o a Maurício e Moacir de modo a reforçar a tentativa

de cooptar a expressão de vida que Espírito mostrava na figura 02. As feições melancólicas do personagem não resultam simplesmente da dor de amor que o samba cantado por ele expressa. A melancolia do rosto de Espírito revela a tentativa de captura do seu desejo musical pelos olhares de Moacir, sua esposa, Maurício e Adelaide.

Desse modo, os olhares da morena Adelaide, que instantes antes mobilizam a expressão do rosto de Espírito, conectando-os à comunidade por meio da dança e do samba, assumem outra direção. A montagem compõe os primeiros planos de Espírito entre os primeiros planos de Adelaide e seu olhar para o grupo estrangeiro à comunidade, que, por sua vez, também observa Espírito. Em vista da mudança sofrida pelo rosto do sambista, entre a figura 02 e a figura 03, uma nova pista forma-se para compreender as relações afetivas do personagem no decorrer do filme. Ou seja, percebe-se a elaboração do rosto despovoado (figura 03) como variação do rosto povoado (figura 02), transformação esta que produz significações pela conexão do rosto de Espírito a Adelaide, Maurício, Moacir e sua esposa.

Figura 03 – Espírito canta a mesa e a melancolia toma forma em seu rosto



Fonte: *Rio, Zona Norte* (1957). Sequência 02, tempo 00:09

Compreende-se que os conjuntos de primeiros planos, figuras 01 e 02 (que são uma fusão entre o prólogo do filme e a sequência 02) e os enquadramentos da figura 03, apresentam o personagem por meio de uma constelação de sentidos que recorre no rosto de Espírito no decorrer de *Rio, Zona Norte* (1957).

Nas figuras 01 e 02 aparecem as primeiras relações do personagem com a morte, o espaço da cidade, as pessoas que com ele transitam em sua comunidade e o samba. Esse grupo de imagens constitui a categoria rosto povoado que se utiliza para análise do personagem. Contudo, há uma modificação de significações que está presente no conjunto de planos da figura 03. Trata-se do rosto despovoado, ou seja, as interferências que o rosto de Espírito sofre durante o filme na tentativa de controle dos afetos que constituem o povoamento de seu rosto.

Como resultado da atenção que Moacir dedica a Espírito, o primeiro convida-o para uma visita à rádio, Maurício percebe que o talento do sambista, identificado por Moacir, pode ser uma oportunidade de negócio.

Nessa noite, Espírito segue para sua casa com a afilhada Gracinda e, na chegada, encontra o compadre Honório. Ele está trabalhando na construção de uma nova casa, na qual Espírito morará na parte de baixo, dividindo espaço com uma mercearia. O estabelecimento permitirá que Espírito tenha um trabalho fixo e, assim, retome a guarda do filho, Norival, que vive no Patronato. Espírito é viúvo, e a mãe de Norival morreu no parto do filho único.

No amanhecer do dia seguinte, Adelaide aparece no cômodo em que Espírito mora, que é conjugado à casa do compadre Honório e de Gracinda. A mulher une-se a Espírito após o rompimento com o companheiro que tentara atacá-la na escola de samba na noite anterior. Nota-se que, como foi apontado por meio do rosto de Espírito na figura 03, Adelaide aproxima-se do compositor na medida em que percebeu os interesses de Moacir e Maurício pelo sambista.

Adelaide traz consigo o bebê Cláudio, que é recebido com entusiasmo por Espírito. Nessa mesma manhã, o personagem desce o morro junto a Adelaide. A criança fica sob os cuidados da afilhada Gracinda, e a mulher segue para o serviço na casa da patroa. Espírito, que está feliz com o novo casamento, passa na mercearia de Seu Figueiredo. O proprietário e o sambista são amigos; então, Espírito deixará o trabalho combinado para aquele dia para o dia seguinte. Seu Figueiredo empresta algum dinheiro para o outro ir à rádio tratar de seu samba. Antes, porém, Espírito passa na marcenaria onde trabalha seu compadre e,

surpreso, encontra o filho, Norival, que fugira do Patronato com sua turma. O compadre Honório intermedeia o conflito entre pai e filho aconselhando Espírito a autorizar a ida do jovem para São Paulo, onde, por já ser considerado adulto, fará sua vida e encontrará trabalho. A contragosto, Espírito consente, deixa Norival no embarque e segue para a rádio.

4.1.2 TRANSITORIEDADES DO ROSTO: VARIAÇÕES DE SENTIDO EM CONEXÕES ESTRANGEIRAS

A movimentação de Espírito pela estação de rádio revela a relação ambivalente que existe entre o personagem e esse polo de significação da cidade do Rio de Janeiro. Se, no morro, Moacir, sua esposa e Maurício aparecem como estrangeiros, na rádio, o lugar que Espírito ocupa não será exatamente o mesmo.

O personagem vai em busca do violinista Moacir; ao entrar no estúdio, depara-se com Ângela Maria cantando, e seu rosto se povoa. A imagem da intérprete conecta-se a Espírito pela música. Nela, Espírito reconhece algo que lhe é familiar, ou seja, as produções de sentidos do lugar em que habita na Zona Norte do Rio de Janeiro. O samba é a ligação imaginária que relaciona os dois personagens. Assim, para Espírito, o corpo e a voz de Ângela Maria são conexão com os afetos implicados em suas criações musicais e a rádio.

O olhar do personagem para a cantora não está determinado apenas como função do papel social que Ângela Maria cumpre como artista de rádio. Se a voz da cantora pode fazer um samba tornar-se sucesso e alavancar a carreira do sambista, para Espírito, isso será possível, na medida em que ele reconhece suas criações musicais numa formação afetiva que integra a vida na Zona Norte com o restante da cidade por meio da expressividade musical da cantora. De certa forma, Espírito enxerga em Ângela Maria algo que lhe é familiar. Talvez porque a rainha do rádio, de alguma maneira, também seja habitante do morro por meio dos aparelhos de rádio presentes nas casas. Ou seja, o rosto de Espírito povoa-se na presença de Ângela Maria, uma vez que, diferentemente de Maurício e Moacir, que são os estrangeiros, ela lhe é familiar, pois integra a materialidade que compõem os imaginários do lugar em que Espírito habita.

Figura 04 – O rosto de Espírito é povoado com Ângela Maria



Fonte: *Rio, Zona Norte* (1957). Sequência 12, tempo 00:33

Espírito está na rádio em busca de Moacir, que, na noite do encontro na escola de samba, lhe prometera auxílio quanto à partitura dos sambas. Os personagens encontram-se no corredor; contudo, Moacir parece envolvido com uma questão pessoal junto a uma mulher que também o aguardava. O violinista fala brevemente com o sambista, anota seu número de telefone para recado e despede-se. Espírito, decepcionado, fica parado por alguns instantes no corredor como se não soubesse o que fazer. Em seguida, é interceptado por Maurício, que diz estar esperando por ele.

O encontro de Espírito com Maurício mostra novamente a tentativa do produtor de rádio em cooptar o desejo de Espírito quanto à potência de criação dos seus sambas. No primeiro encontro, na Escola Unidos da Laguna, figura 03, Maurício aproxima-se de Espírito na medida em que percebe o interesse de Moacir. Nessa primeira situação, Maurício, inclusive, tentou alterar uma composição do sambista trocando uma palavra da canção. Ao encontrá-lo no corredor da rádio, Maurício faz uma proposta ao compositor. Trata-se de produzir um samba numa parceria entre os dois e o famoso Alaor da Costa. A proposta não interessa a Espírito; o compositor não deseja um samba de três autores.

Ao não se interessar por uma composição em coautoria, Espírito dá pistas sobre a relação sensível que o samba exerce com as significações do lugar onde vive. Talvez, para Espírito, compor com Maurício e Alaor da Costa seja desapropriá-lo dos afetos mobilizados em sua criação musical. No entanto, como artifício de captura desses afetos, Maurício oferece adiantamento em dinheiro para o sambista. A estratégia do produtor musical efetua-se. Ora, Espírito é um homem que não possui estabilidade profissional; o juiz tirou-o da guarda do filho por isso; agora, o personagem tem uma nova família com Adelaide e o enteado Cláudio; portanto, precisa do dinheiro.

Novamente o rosto do personagem despoeva-se. Os primeiros planos de Espírito mostram que, ao aceitar o negócio, o personagem é interceptado pelo desejo de controle de Maurício. O rosto despovoadado forma-se pela contração dos afetos que antes, no estúdio com Ângela Maria, movimentavam-se, desde a rádio, pela cidade, até a Zona Norte do Rio de Janeiro. A contração do rosto deforma-o e produz uma feição aparvalhada. Espírito ri pelo adiantamento do dinheiro que lhe é tão necessário; contudo, a risada do personagem distingue-se de seu sorriso quando em sua comunidade e com Ângela Maria. Nesse último, o sorriso do

personagem se expande, se movimenta. No entanto, na presença de Maurício, o rosto de Espírito contrai-se, enreda-se e produz uma risada que se fecha em si mesma.

Figura 05 – O rosto de Espírito é novamente interceptado por Maurício



Fonte: *Rio, Zona Norte* (1957). Sequência 13, tempo 00:38

Maurício conduz Espírito até o camarim onde está Alaor da Costa. O produtor os apresenta e Espírito entoia o refrão de uma de suas composições. Assim como na figura 05, o rosto do personagem permanece despovoado, fechado pela imobilização provocada por Maurício.

Novamente, a montagem do filme retorna para a linha do trem na qual Espírito, desacordado, recebe o socorro da ambulância. Nota-se que, quando o rosto do personagem está despovoado, a decupagem do filme alterna para o seu estado de quase morte entre os trilhos da Central do Brasil. No entanto, o rosto de Espírito, em conexão com a materialidade da linha férrea, produz ativação de memória e o leva novamente para a vida junto aos seus na Zona Norte.

4.1.3 MOVIMENTOS DO ROSTO ENTRE O DESPOVOADO E O POVOADO: ALGUMAS ESTRATÉGIAS DE VIDA

Espírito está à mesa com os amigos da comunidade na casa de Seu Figueiredo. Ao redor da mesa, o clima é de alegria, e o compositor está confiante, pois acertou a produção de um samba com Maurício. A partir desse, outros serão cantados na rádio e, finalmente, ele terá seu reconhecimento como artista da música. Adelaide liga o rádio, e o samba criado por Espírito é anunciado como de autoria apenas de Alaor da Costa e Maurício Silva. A câmera movimenta-se e registra a desolação do grupo. A afilhada diz, para consolar seu padrinho, que o samba foi gravado como um bolero. Adelaide, por sua vez, fala do dinheiro que não veio, da música que não foi reconhecida. A câmera mostra Espírito, que segue com o enteado no colo: seu rosto se contrai brevemente, por instantes o personagem fecha o semblante, e a imagem de Ogum aparece e divide o plano com Espírito.

O aparecimento de Ogum nesse momento junto ao rosto de Espírito integra um novo elemento imagético ao enquadramento e fornece novas pistas para compreender a forma com que o personagem afrontará a trapaça de Maurício. Espírito não se determina como um homem pobre, revoltado ou resignado que se condiciona ao sofrimento pela perda da canção e o engano de sua boa-fé. O rosto do personagem logo se transforma, ele sorri e canta a música de sua autoria.

Na relação de seu rosto com Ogum, encontra-se uma de suas armas de guerra, a qual, como uma lança, perfura a situação para uma abertura que faz ver o povoamento de Espírito, ou seja, sua irredutibilidade. É por meio do rosto povoado

que se percebe a arte do samba como transgressão ao estado de coisas. Espírito puxa o samba, seu rosto está alegre, os amigos levantam, batucam, cantam, a vida segue em novo movimento. O político-afetivo de Espírito aparece em seu rosto pelo povoamento, ou seja, uma nova organização de seus afetos que não permitem a captura de sua vontade de criação pela trapaça de Maurício.

Figura 06 – O rosto de Espírito mostra suas armas de povoamento



Fonte: *Rio, Zona Norte* (1957). Sequência 15, tempo 00:42

O personagem lida com a situação de captura de sua criação pelo produtor de rádio a partir da própria composição, que foi fraudada por Maurício. Espírito recria sua música na medida em que ele mesmo a interpreta. Ou seja, seu rosto revela o povoamento como estratégia de vida por intermédio do novo. Isso quer dizer que o rosto do personagem mostra a repetição do samba apropriado por Maurício, e não como retorno da canção ao seu lugar de origem. O que Espírito produz é a diferença entre o que ele havia criado e foi capturado por Maurício e aquilo que se forma como algo novo. Assim, o rosto povoado de Espírito revela que, ao reinterpretar sua composição que acaba de ser cantada na rádio por Alaor da Costa, aquilo que é produzido enquanto afeto é diferente da composição original escrita por Espírito e interpretada por ele próprio na ocasião do ensaio na Escola Unidos da Laguna. O que se soma à formação afetiva do rosto de Espírito na figura 02 e compõe o seu rosto na figura 06 é a resistência ou, então, o não condicionamento ao estado de coisas por meio dos afetos que são mobilizados pelo novo samba e que são vistos em seu rosto.

Espírito resiste, e isso pode ser identificado quando Adelaide, que na figura 03 conectava-se à tentativa de cooptação dos afetos de Espírito (por meio dos olhares de Maurício, Moacir e sua mulher), tenta bloquear o movimento novo produzido pelo sambista. Adelaide é mostrada em primeiro plano pela câmera trocando as estações de rádio. Resulta disso que são produzidos, por meio do sonoro, ruídos distorcidos que formam um campo de imobilização, ou seja, uma tentativa de interceptar a movimentação do novo que Espírito produz, em segundo plano, junto aos seus amigos. O rosto de Espírito não se desfaz pela ação de Adelaide, pois os afetos do personagem operam como formação de resistência ressignificando a música. Assim, forma-se a arma de guerra que nesse embate não submete o desejo de criação do personagem às forças que tentam reduzir sua forma de estar no mundo.

Ouve-se uma batida no lado externo da casa. Ao sair para verificar o que acontece, Seu Figueiredo é assaltado. Espírito e os outros homens que estão cantando e batucando ao redor da mesa saem em perseguição a um bando de jovens; dentre eles, está Norival, filho de Espírito. O pai do jovem o agride fisicamente, e, como o dinheiro está com Norival, é devolvido a Seu Figueiredo.

Espírito leva o filho para casa, oferece comida e tenta compreender por que Norival não foi para São Paulo, não o procurou e envolveu-se com o bando que

cometeu o assalto. O jovem pouco fala, está faminto; entre uma colherada de comida e outra, diz apenas que precisava estar com sua turma. Nota-se que, como Espírito já havia relatado a Adelaide, na ocasião em que a mulher mudou-se para sua casa, Norival foi criado sozinho no morro. Com o falecimento da mãe ao nascer e o pai precisando trabalhar, o menino não era assistido por nenhum familiar durante a infância. Somado a isso, o fato de Espírito não ter uma profissão estabelecida resultou na perda da guarda do filho.

Apesar de uma primeira tomada de posição agressiva, a postura de Espírito é de acolhimento ao filho. O sambista não admite o roubo, ainda mais se tratando de Seu Figueiredo, um grande amigo que incentiva o compositor em seu sonho musical e na montagem da mercearia. Inclusive, com a mercearia pronta, Espírito desejava tirar o filho do Patronato e levá-lo para morar consigo.

Adelaide entra na casa com o bebê Cláudio no colo e depara-se com Espírito e Norival. O olhar da mulher é de reprovação à presença do jovem; logo ela diz que não quer o enteado em casa para evitar complicações com a polícia. Novamente, percebe-se a tentativa de controle por parte de Adelaide. Esta personagem, apesar de ter sua origem no morro como Espírito, mostra-se próxima de Maurício e Moacir como tentativa de despovoar o rosto do sambista tanto em relação à música como, agora, no relacionamento com o filho.

Nota-se que Adelaide é ressentida e ambiciona uma vida diferente da que vive no morro. Quando se muda para a casa de Espírito, a mulher traz consigo, além do filho pequeno, apenas uma trouxa de roupas e uma fruteira de centro de mesa. Esse objeto é uma antiguidade visualmente aristocrática que, por sua opulência, destoa da simplicidade da casa de Espírito. A morada do personagem possui um único ambiente composto por poucos e modestos móveis e objetos. Entre eles, sobre a cama, há uma imagem de Ogum. Considera-se que, em relação a Espírito, Adelaide é uma estrangeira que nasceu e vive no morro. O que a difere do sambista, nesse sentido, é o fato de ela não criar com os elementos do lugar em que vive. Ou seja, a mulher não parece produzir estratégias de vida compostas por meio da materialidade do espaço em que está situada, ressentindo-se, assim, em viver nesse lugar. Talvez, seja porque a produção de sentidos de Adelaide esteja conectada com suas referências na casa em que trabalha como doméstica fora do morro, justificando-se, assim, a presença do objeto que trouxe consigo para a casa de Espírito.

Tal objeto que a mulher leva para a casa do sambista fornece algumas pistas para compor os estranhamentos que Adelaide causa na materialidade do universo de Espírito. Desse modo, a nova esposa do compositor parece corroborar as tentativas para despovoar o rosto do personagem.

Figura 07 - Captura e resistência: alguns elementos de composição do rosto



Fonte: *Rio, Zona Norte* (1957). Sequência 17, tempo 00:48

A relação do sambista com Adelaide e a produção de sentidos quanto à tentativa da mulher de interferir nos afetos de Espírito na relação com Norival, assim como a resistência do personagem, aparecem no rosto do compositor à mesa. Ele está sentado de frente para o filho num diálogo de aconselhamento do jovem. Inicialmente, Adelaide está no extracampo; então, o enquadramento mostra primeiro Espírito e Norival. No entanto, entre eles, sobre a mesa, encontra-se a fruteira aristocrática. Estabelece-se aí uma relação direta entre o rosto do personagem, o objeto opulento de Adelaide e o filho.

A presença do objeto sobre a mesa entre o pai e o filho produz sentidos que tentam inscrevê-los diante de um determinado polo de significação. Tal perspectiva coloca-se por meio do social sobre a relação afetiva dos dois. Ou seja, o objeto de Adelaide representa um desejo de distinção político-social entre ela e os afetos que compõem Espírito em sua relação com o filho e o lugar em que vivem. Talvez seja por isso que Adelaide busca determinar o menino como marginal, não percebendo que, dentro da casa de Espírito, o jovem não está à margem por não ser determinado pelo pai numa condição social.

Em seus afetos, Espírito não condiciona o filho como um jovem órfão, negro, separado da família e que cometeu um delito. Não é por condicionar o menino e ter pena da situação do rapaz que o pai acolhe o filho, ou seja, Espírito não busca justificativas que expliquem a situação de Norival para Adelaide. Ele quer o filho consigo porque compõe Norival como diferente de si e porque é produzido por afetos nos quais se reconhece. Não se trata puramente de uma condição parental, o que, por si só, já se inscreve numa perspectiva social. O sambista acolhe Norival pela potência de não resignação, de não sujeição que criminaliza a ação do rapaz, como é feito por Adelaide.

O objeto sobre a mesa revela uma força alheia aos afetos que compõem a casa de Espírito. Trata-se da tentativa de Adelaide de cooptar a potência afetiva da relação entre pai e filho. A mulher procura condicionar a relação entre os dois por meio da perspectiva político-social. No entanto, se o objeto estranho sobre a mesa representa a tensão provocada por Adelaide, quando a câmera reposiciona o registro em primeiro plano de Espírito, vê-se Ogum ao fundo fixado à parede. Novamente o orixá compõe o quadro do rosto de Espírito e forma a estratégia de resistência do personagem quanto à tentativa de controle de sua mulher. O santo guerreiro é revelado como elemento imagético atuante e que compõe os afetos de

Espírito na representação de *Rio, Zona Norte* (1957). Como na afronta à fraude de Maurício (figura 06), na figura 07 Ogum conecta-se ao rosto de Espírito produzindo o povoamento que fornece resistência à estabilização do controle de seus afetos por Adelaide.

Por meio da composição do conjunto de planos da figura 07, vê-se o embate entre a força de captura de Adelaide e a potência de emancipação de Espírito. O objeto aristocrático sobre a mesa mostra as condições para estabilização das forças de transformação do personagem. Tal adorno de mesa representa a produção de sentidos político-sociais que Adelaide transporta para a casa de Espírito. Trata-se da tentativa de condicionar pai e filho ao estado de coisas da vulnerabilidade social imutável. Contudo, o movimento das imagens mostra Ogum ao fundo, dessa forma revelado como elemento imagético que produz uma variação no sentido de estabilização. Nota-se assim uma força de variação que o orixá guerreiro produz. Na mitologia afro-brasileira, Ogum é um deus de guerras, ou seja, de movimentos de transformação.

Cláudio, o bebê de Adelaide, chora sobre a cama e Espírito toma-o no colo. Enquanto o pai trata de acalmar o menino, Norival foge pela porta. Ainda que Adelaide seja incapaz de neutralizar os afetos do pai pelo filho, gera uma situação que favorece a separação pela fuga do jovem. Isso quer dizer, ela não dá atenção ao choro de seu filho Cláudio, distraído Espírito quanto à fuga de Norival. Além disso, ao não apoiar o sambista em relação ao acolhimento do filho, favorece o constrangimento de Norival quanto a voltar a viver com o pai, que constitui uma nova família junto a ela e ao bebê.

No contexto da tentativa de Adelaide de imobilizar os afetos de Espírito pelo filho, a montagem alterna novamente para o estado de quase morte do personagem nos trilhos da Central do Brasil. Desta vez, o sambista é removido de ambulância até o hospital onde, em estado grave, será submetido a uma cirurgia neurológica. Em seguida, o filme retorna ao tempo da narração anterior ao acidente e mostra a busca do personagem pelo filho.

Espírito irá até o barraco onde estão escondidos os amigos de Norival que integram o grupo que cometeu o assalto a Seu Figueiredo. Eles não sabem onde está o jovem, mas o líder diz que precisa conversar com o filho de Espírito. O sambista indicará a localização de sua casa no morro para, caso Norival apareça, que o rapaz o informe. Quando retorna para casa, o compositor depara-se com a

ocupação do local que daria lugar a sua mercearia. Um familiar do compadre Honório foi despejado, de modo que, acabou sendo acolhido nas peças da casa em construção que o amigo do sambista projetou para este morar e fazer seu comércio.

Ao entrar na atual residência, Espírito encontra Adelaide arrumando suas coisas para partir. A mulher não suporta a ideia de viver com o sambista sem o sucesso das músicas ou a mercearia. Adelaide trabalha, ainda que pareça claro seu desejo de não fazê-lo. A mulher tenta formar um campo de imobilização quanto aos afetos de Espírito por ela. Para isso, vale-se de argumentos que condicionam este vínculo a uma perspectiva político-social. Para Adelaide, se ela não trabalhar, terá de viver dos roubos do filho de Espírito. A resistência do compositor à agressão da mulher forma-se por meio dos afetos de seu samba. O rosto do personagem, que inicialmente aparece despovoado com a violência de Adelaide, reage.

Figura 08 – Espírito resiste à violência de Adelaide por meio de seus sambas



Fonte: *Rio, Zona Norte* (1957). Sequência 21, tempo 00:54

Espírito empunha um maço de papéis com suas composições e seu rosto povoa-se. É dos sambas que ele vive, ou seja, ainda que em busca de um reconhecimento político-social que institucionalize sua música e, em última instância, traga o retorno financeiro necessário para o sustento de sua família, o que o rosto do personagem na figura 08 mostra é sua transformação diante de Adelaide por meio dos afetos. Isso quer dizer que há relação entre a perspectiva político-afetiva e político-social nas composições de Espírito. Ele busca espaço nos campos de disputa que se formam na legitimação social de sua produção subjetiva. Contudo, Espírito vive da criação, o que não o reduz de uma forma primeira a essa função político-social.

Ora, o reconhecimento que Espírito procura não se inscreve apenas na disputa do espaço simbólico na forma de dar voz ao morro. Tampouco, unicamente, como designação de subsistência de sua família. O que se nota nas transformações do rosto do personagem na figura 08, quando mobilizado pelos afetos presentes no maço de papel das composições, são criações de mundo, ou seja, formas de inventar a si por meio da diferença que compõe a materialidade do universo em que transita. Então, o rosto despovoado pela ação de Adelaide povoa-se novamente e revela o político-afetivo como forma de resistência. Ou seja, a não resignação do personagem pelas forças de disputa político-sociais que tentam estabelecer-se como função primeira de suas criações.

No mesmo dia, o compositor irá cobrar Maurício quanto à autoria de seu samba. Então, a força de captura dos afetos de Espírito pela sujeição político-social aparece por uma forte estabilização dos movimentos do rosto. Quando chega à rádio, Espírito primeiro depara-se com Moacir, que pergunta sobre o sambista ainda não o ter procurado. Ao tomar um dos papéis que está na mão do compositor, o violinista cantarola a letra da música *Mexi com ela*. Logo Espírito o corrige e, sorrindo, reinterpreta o samba no tom próprio aos afetos por ele mobilizados. O rosto povoado do compositor ainda move-se quando ele encontra Maurício e sabe que a música será gravada. No entanto, em seguida, fica claro que Espírito deve abrir mão e retirar-se da autoria.

Figura 09 – O rosto despovoado e a sujeição político-social



Fonte: *Rio, Zona Norte* (1957). Sequência 22, tempo 00:57

Novamente, o produtor trapaceia Espírito, desta vez dizendo a ele que é necessária sua saída da composição. Maurício argumenta que não adianta Espírito reivindicar sua criação da música, já que, mesmo que tivesse como provar sua composição, ninguém irá produzir o samba. Então, o compositor é pago com uma pequena quantia de dinheiro e assina um papel dizendo que nada tem a ver com a música. Assim, novamente, conforme se vê na figura 09, o rosto de Espírito é despovoado. Contudo, desta vez, parece que a força de dominação dos afetos engendra uma relativa estabilização sobre o personagem.

Espírito não argumenta. De início, diz que não quer assinar o contrato de gravação, mas, na medida em que Maurício se impõe, o sambista se submete. Há uma estabilização na variação de seu rosto, e Espírito parece condicionar-se a uma ausência de força para disputa no campo político-social. Espírito é inábil com argumentos que poderiam desestabilizar Maurício, como, por exemplo, o conhecimento de Moacir sobre a autoria da música.

Talvez a não resistência de Espírito ocorra pelo deslocamento do polo de significação da cidade em que a sequência desenvolve-se. Nos enquadramentos anteriormente analisados (figuras 03, 06, 07, 08), as variações do rosto entre o despovoado e o povoado aconteciam nas tentativas dos estrangeiros de cooptar o desejo de criação do sambista no lugar em que ele vive. Os povoamentos de resistência do rosto apareciam na medida em que se conectavam aos afetos contidos nas materialidades do polo de significação da Zona Norte do Rio de Janeiro.

O personagem resigna-se quanto à criação desse samba e escreve, numa folha de papel em branco, que nada tem a ver com a criação da música. É interessante notar que esse papel assinado numa parede externa à rádio poderia ser confrontado com os papéis que Espírito carrega consigo, ou seja, seus sambas. O personagem, além do depoimento de Moacir sobre a autoria de *Mexi com ela*, poderia, ao menos, afrontar Maurício por sua incapacidade de criar composições. Percebe-se que o sambista possui armas que não são usadas.

Compreende-se que, na figura 09, Espírito tende a condicionar-se; a variação de seu rosto se estabiliza e forma uma cadeia de sentido em que aparece o controle por meio do político-social. A vulnerabilidade de Espírito se faz vista pelo rosto despovoado no qual não se apresenta uma tentativa de repovoamento, como observado em outras composições de planos.

O personagem determina-se como incapaz de disputar a validade de sua criação com Maurício, talvez porque o produtor represente uma forma de poder com o qual Espírito, neste momento do filme, é incapaz de lidar. Tal perspectiva inscreve-se na força que as questões político-sociais exercem nos afetos do personagem. Ou seja, o polo de significação de Espírito na cidade é um morro da Zona Norte, incluindo-se ainda o fato de ser negro. Ou seja, no local em que Espírito encontra-se com Maurício, o sambista parece estar enredado pelo produtor numa condição de minoria. Isso quer dizer que a potência de criação do compositor é interceptada a favor daquele que possui o poder de amplificar, por meio da rádio, aquilo que é criado no morro.

Espírito volta para casa e percebe que de fato Adelaide foi embora. Quando está à porta, é interceptado pelo grupo de garotos com que Norival andava. O líder busca recuperar o dinheiro que foi devolvido a Seu Figueiredo e rouba o que Espírito acabara de receber de Maurício pelo silêncio de sua autoria na composição. Espírito corre até a casa do compadre em busca de socorro e Norival sai à porta. O jovem é assassinado a facadas e pedradas pelo bando.

4.1.4 O POLÍTICO-AFETIVO EM ESPÍRITO: POVOAMENTO DO ROSTO COMO FORMA DE RESISTÊNCIA

Ao sair do enterro do filho, Espírito é acompanhado pelo compadre Honório e por Seu Figueiredo. Os homens seguem até um bar onde Espírito se senta à mesa. Percebendo a chegada do sambista, Maurício senta-se junto. O produtor lamenta a morte de Norival e, enquanto o compositor escreve numa folha em branco, fala a respeito de formalidades que precisam ser resolvidas quanto à gravadora. Nota-se que Maurício ainda trata da retirada do nome de Espírito da canção *Mexi com ela*.

Espírito segue escrevendo, e Maurício percebe que se trata de uma nova composição. Logo o produtor tentará apropriar-se da criação do sambista. No entanto, desta vez, o rosto de Espírito não se despoeva. O povoamento que aparece forma-se pela dor da morte de Norival. Na figura 10, como na figura 01, em que Espírito está deitado nos trilhos, a morte é ativação da memória afetiva do personagem.

A composição musical de Espírito é a produção de ficções para serem

cantadas. No entanto, o que ele cria como expressão ficcional da música revela os afetos que compõem sua experiência no mundo. O trauma da perda trágica do filho é ativação dos afetos do personagem. Isto é, a criação aparece como forma de resistência à brutalidade da vida inscrita na perspectiva político-social. Afinal, o assassinato é cometido por um grupo de jovens que mata um dos seus companheiros na presença do pai.

A questão da morte é apresentada como produção de memória pelos enquadramentos em primeiro plano do sambista desde o início do filme (figura 01), na fusão entre o rosto de Espírito, deitado na linha do trem, e sua primeira aparição na comunidade durante o ensaio na escola de samba. Na figura 02, a morte também está contida na composição de afetos do enquadramento, pois é nesta sequência que Adelaide é atacada com uma navalha por seu ex-companheiro.

Nota-se como a morte está presente no universo que Espírito experiencia. No caso do ensaio na Unidos da Laguna, o ataque a Adelaide repercute numa breve parada da música e na retirada de cena do agressor por parte de alguns homens da comunidade. Eles não discutem a ação violenta do homem, não há uma mobilização quanto à perspectiva político-social que envolve o ato e a mulher. O que o grupo realiza numa primeira instância, ainda que objetiva, é conter a ação.

A violência é conectada ao rosto de Espírito na figura 02; no entanto, logo o sambista retoma a canção, e o corrido dilui-se no movimento dos corpos e da música. A naturalidade com que o sambista e a comunidade tratam a violência sofrida por Adelaide pode ser compreendida como resistência por meio do rosto de Espírito. São os movimentos do rosto, os afetos que o povoam por intermédio da música, que produzem ativação de resistência à violência. Nesse sentido, parece que nem Espírito nem Adelaide ou o grupo sucumbem à violência.

Com o assassinato de Norival, novamente a violência e a morte aparecem na vida do sambista. Na figura 10, nota-se que a composição do rosto do personagem mostra movimentos de resistência, pois, ao conectar-se com a morte, há ativação de vida. Neste caso, por vida, compreendem-se as linhas do rosto de Espírito como povoamento. Não há uma estabilização do movimento por circunstância da morte, o personagem não está em choque ou inerte. Nesse sentido, aparecem formações afetivas que não sujeitam Espírito à imobilidade ou, ainda, ao desespero e ao ódio pela perda do filho.

Figura 10 – O rosto povoado pela morte é ativação de vida



Fonte: *Rio, Zona Norte* (1957). Sequência 26, tempo 01:05

Maurício, ao ver no papel a nova criação do sambista, percebe outra oportunidade de trapaceá-lo. A ação de Espírito, ao empurrar Maurício da mesa e dizer que o samba recém-criado é seu e será cantado por Ângela Maria, não prefigura um embate físico que condiciona Espírito a um instinto humano. Ou seja, a força que Espírito produz não é unicamente a defesa da expressão de vida que se criou como representação da dor pela morte do filho.

Na figura 10, o povoamento do rosto do sambista junto à tentativa de Maurício de cooptar os afetos mobilizados na canção acontece como excedente de sua condição de animal mortal. Para Espírito, não se trata apenas de uma canção em homenagem ao filho assassinado. Os sambas são, para o personagem, a movimentação dos afetos que resultam na não sujeição político-afetiva à violência e à morte. Pode-se notar, nas transformações de povoamento do rosto, que a música é criação de novos sentidos em que a morte compõe o universo afetivo do lugar em que Espírito vive.

O rosto do sambista povoado pela morte como produção de vida pode ser refletido na perspectiva da ética em Badiou (2004b). O autor coloca em jogo o arranjo de uma ideologia que parte da dimensão do mal *a priori*, circunscrito nas opiniões do outro vulnerável, do homem como vítima de um processo inexorável da dominação do indivíduo por um estado de coisas no qual não há alternativa à redenção pelo bem – bem esse entendido por meio de uma consciência reacionária, comprometida com a manutenção de um niilismo que mantém o indivíduo refém do bem como um simulacro. A proposta de Badiou do homem como “imortal” leva em consideração a não redutibilidade do ser a partir de produções subjetivas por meio das artes, do amor, da política e da ciência.

Em Badiou (2004), a vitimização subdetermina o homem na medida em que o reduz a uma universalidade. Para o autor, isso não dá conta das formas subjetivas de resistência sobre as formas de dominação, de modo que, ao pensar o homem como um animal biológico, ele encontra-se determinado a sua fragilidade de mortal e impotente diante do estado das coisas. Quando Badiou reivindica a imortalidade do humano, eleva o homem do determinismo de uma espécie animal à condição de “sujeito” irreduzível. No personagem Espírito, as condições de resistência ao despovoamento de seu rosto, pelas questões político-sociais da vida na Zona Norte do Rio de Janeiro, são o amor e a arte do samba.

Pode-se, desse modo, compreender o sambista como não condicionado à

fatalidade da morte no lugar em que vive. A imortalidade de Espírito aparece para além de uma paixão pela música, da revolta pela morte do filho, ou ainda, do ódio a Maurício. O rosto do personagem mostra que seus afetos, como seus amores pelo filho e pelo lugar onde vive, ou, ainda, pelo samba, excedem suas impossibilidades. A paixão pela música, o ódio pelo roubo da letra ou o desespero pela morte de Norival imobilizariam o personagem e o impediriam de resistir mediante a composição de um novo samba.

Espírito segue para a rádio ao encontro de Ângela Maria. A cantora está cercada de pessoas; contudo, logo atende ao chamado do sambista. Como já foi notado na figura 04, na figura 11 o rosto do compositor também se povoa. Talvez isso aconteça porque Ângela Maria represente o que lhe é familiar e, ao mesmo tempo, novo. Ou seja, ela faz parte do imaginário do morro por meio do rádio e, com isso, apresenta-se como possibilidade de conectar os afetos da Zona Norte aos diferentes polos de significação da cidade do Rio de Janeiro.

Ângela Maria convida Espírito para, no balcão, enquanto ela toma um café, mostrar a sua música. O sambista tira uma caixa de fósforos do bolso e entoa sua composição:

Mais um malandro fechou o paletó, eu tive dó, eu tive dó. Quatro velas acesas em cima de uma mesa e uma subscrição para ser enterrado. Morreu Malvadeza Durão, valente, mas muito considerado. Céu estrelado, lua prateada, muitos sambas, grandes batucadas, o morro estava em festa quando alguém caiu. Com a mão no coração, sorriu. Morreu Malvadeza Durão, e o criminoso ninguém viu³⁵. (SANTOS, 1957).

O rosto do personagem não está imobilizado pela morte: a dor da perda que Espírito canta produz movimentos em seu rosto que revelam a presença da morte como afetos conhecidos pelo personagem. No entanto, ao mesmo tempo, tais afetos produzem algo novo, de modo que o sambista não fica resignado pelo assassinato do filho e tem seu rosto povoado com a criação de uma nova música.

³⁵ *Malvadeza Durão* é composição do sambista carioca Zé Kéti.

Figura 11 – O conhecido e o novo aparecem por meio do povoamento do rosto



Fonte: *Rio, Zona Norte* (1957). Sequência 27, tempo 01:06

A criação de um novo samba a partir da morte do filho é resistência aos problemas que a perspectiva político-social tenta impor a Espírito. O novo samba é a forma de dizer ao mundo que se está vivo, que a criação impede a determinação do homem perante a tragédia. O criar eleva Espírito da sua condição de mortal para uma imortalidade que rerresignifica o lugar onde vive. A Zona Norte é amplificada nas imagens do filme por meio do rosto povoado de Espírito. A violência e a morte fazem parte da periferia da cidade do Rio de Janeiro, no entanto, o samba de Espírito leva para a cidade sua dor, que, na musicalidade do samba, eleva essa porção de cidade, apresentando-a sem condicioná-la à violência. Revela formas de ser que afrontam o estado das coisas, que não se determinam pela brutalidade e que dizem do mundo em que vivem a partir do samba como criação de vida.

Ângela Maria aprova a música e pede a Espírito que lhe traga a parte de piano. A cantora se encarregará de encomendar os arranjos para gravar o samba em sua voz; com isso, Espírito segue para a casa do violinista Moacir. O sambista o considera amigo pela disposição que o outro apresenta em ajudá-lo quanto a escrever musicalmente seus sambas.

As variações que foram notadas na figura 02, a respeito da composição do rosto pelas transversalidades do olhar de Adelaide para Moacir e sua esposa, além de Maurício, repetem-se na figura 12. No entanto, agora o rosto de Espírito também é formado a partir de sua presença no apartamento de Moacir, onde o sambista encontra o amigo cercado de intelectuais que conversam sobre arte. Logo Moacir e sua esposa tratam de apresentar Espírito ao grupo como um genial e autêntico compositor de sambas. A esposa pede ao sambista que interprete sua nova canção aos amigos. Nota-se que, ao iniciar a interpretação, Espírito mobiliza seu universo afetivo, e o rosto povoa-se. O sambista retira uma caixa de fósforos do bolso, objeto que compõe o universo material de suas músicas, e canta observado pelos demais. Contudo, o personagem sofre interferências que tentam capturar e estabilizar os movimentos de seu rosto. As feições de Espírito oscilam, e seus primeiros planos formam-se por uma estabilidade melancólica.

Figura 12 – Oscilações de despovoamento do rosto no apartamento de Moacir



Fonte: *Rio, Zona Norte* (1957). Sequência 29, tempo 01:11

Há uma tentativa de captura dos afetos presentes na criação musical do sambista. Os olhares presentes na sala de Moacir interceptam os movimentos afetivos de Espírito e tentam desapropriá-lo das produções de sentidos implicadas em sua música. Por parte dos intelectuais, há uma folclorização da experiência de vida do sambista. Moacir nota que Espírito compõe seus sambas a partir do que vê; no entanto, talvez por não experienciar o universo que o sambista vive, o violinista deseja adaptar a música de Espírito para um balé.

Chega ao apartamento uma mulher amiga do grupo que faz críticas indignadas a um espetáculo a que acabara de assistir. Logo todos se envolvem com a discussão estética e a vida pessoal do diretor da peça e, então, Espírito é deixado de lado. O sambista retira-se do apartamento e Moacir acompanha-o até a porta, pedindo que volte no dia seguinte. Percebe-se que o político-afetivo do personagem é composto de forças de dominação e de resistência. Na figura 12, os personagens que formam a composição do rosto de Espírito tentam cooptar seus afetos, e o rosto do personagem estabiliza-se, pois, de maneira distinta da experiência com Ângela Maria (figura 11), o sambista não se conecta, não produz algo novo. O apartamento burguês com habitantes intelectualizados forma um campo de força que tenta fechar Espírito numa estilização de seus afetos. Isso quer dizer, enquadrar a música do personagem separando-a dos sentidos produzidos a partir do que Espírito experiencia. Desse modo, para resistir à tentativa de sujeição dos seus afetos, é necessário que o personagem volte para a rua.

4.1.5 O POVOAMENTO DO ROSTO POR MEIO DO ENCONTRO COM A MATERIALIDADE DA RUA

Ao chegar à estação de trem Central do Brasil e entrar em um vagão, o rosto de Espírito se povoa. Um novo samba é criado a partir do contato do personagem com as pessoas e com o lugar em que está. O sorriso de Espírito revela sua potência político-afetiva como excedente ao controle que deseja apropriar-se dos afetos que formam suas criações musicais. O rosto do sambista mostra também a resistência à tragédia da morte do filho, num lugar em que a favelização do espaço urbano estabelece uma margem entre a cidade urbanizada e aquela que se estende pela ferrovia da Central do Brasil. O rosto povoado pela materialidade da rua, da estação de trem, é expressão de afetos, ou seja, a criação que de fato conecta os

diferentes polos de produções de sentidos da cidade do Rio de Janeiro.

O movimento do rosto de Espírito, seu sorriso, alarga-se pela linha do trem da Central do Brasil, e então já não é mais a voz de Ângela Maria que levará por meio do rádio os afetos do personagem. É o rosto do sambista que se conecta com a cidade ao cantar na porta do vagão, ao mesmo tempo em que o barulho das rodas do trem forma no campo sonoro o acompanhamento da bateria de uma escola de samba. Espírito resiste, pois transforma seus afetos em algo novo que se amplia, ou seja, o novo samba que, batucado na parede do vagão, conecta-se com a cidade do Rio de Janeiro, e, então, as ondas imateriais da rádio já não são mais necessárias.

Nos trilhos da Central do Brasil, o vagão do trem que liga os diferentes polos de significação da cidade do Rio de Janeiro relaciona-se com o rosto de Espírito povoando-o. Ou seja, é a mobilidade dos afetos do sambista que constitui a forma com que ele cria sua existência no mundo. A linha do trem, o vagão, as pessoas que se apertam na composição junto ao corpo de Espírito, as transformações na paisagem da cidade, são os afetos que elaboram os sambas que o personagem cria.

Figura 13 – A rua é o lugar da diferença em que, por meio dos afetos, surge o novo



Fonte: *Rio, Zona Norte* (1957). Sequência 31, tempo 01:15

O rosto de Espírito na porta do trem, povoando-se pelo movimento na cidade, mostra a permeabilidade de sua vida. A fluidez da existência material é apresentada em toda sua potência, o que – compreende-se com Kracauer (2001) – é a “fiscalidade” difusa da rua como espaço que forma movimentos casuais criando novas direções. Ou seja, mudanças de sentidos em relação à vida. É nessa mudança que o político-afetivo do personagem surge pela criação de sambas como resistência e não condicionamento de seus afetos.

A não conformação com o estado das coisas por meio dos afetos que compõem o amor pelo filho, pelos amigos da comunidade e pelo lugar em que vive são transgressões subjetivas que impedem o embrutecimento de Espírito pelas circunstâncias político-sociais. Esse personagem, como um suporte imaginário, revela-se por intermédio do político-afetivo e mostra um homem que é capaz de mover-se na visibilidade que o filme apresenta, afrontando a resignação a partir da criação. Espírito é um morador da Zona Norte do Rio de Janeiro que se articula a partir do imaginário do samba. A música é a base para o canto das alegrias e das dores; o filho de Espírito é assassinado na sua frente, e o personagem resiste por meio de um novo samba. Pode-se observar, pelo povoamento do rosto de Espírito, uma abertura que excede as questões político-sociais presentes no filme. Não há um condicionamento à pobreza ou uma vulnerabilidade definitiva do homem negro humilde da favela a Maurício, o homem da parte urbanizada da cidade e com o poder de decidir os sambas que serão cantados na rádio.

O rosto de Espírito em movimento na porta do vagão de trem é conexão entre seus afetos e as diferenças que se movem na materialidade da rua. Esse é o encontro privilegiado em que acontecem as conexões de povoamento do rosto do personagem resultando em resistência por meio do samba. Assim, produz-se uma relação ambivalente, o rosto do personagem povoa-se pela cidade que aparece em movimento. Desse modo, Espírito é formado pelo lugar em que vive ao mesmo tempo em que o transforma através de seus sambas.

4.2 O PERSONAGEM BOCA DE OURO: VESTÍGIOS INICIAIS DOS ROSTOS FALSÁRIO E DELIRANTE

O filme se inicia com um prólogo no qual é composto um mosaico de sequências no qual é feita uma breve apresentação da história pregressa de Boca de Ouro. Venda de jogo do bicho nas ruas de Madureira, prisão, briga, depredação, envolvimento com poderosos, sedução e assassinato. Por meio das categorias de análise, esses elementos aparecem no rosto de Boca de Ouro no decorrer do filme. Por intermédio delas, será possível compreender as formas complexas com que o personagem trata questões morais em suas relações político-afetivas.

A segunda sequência do filme mostra Boca de Ouro num consultório odontológico. No conjunto de primeiros planos da figura 14, nota-se o rosto falsário que reaparece em outras figuras de análise formadas por planos do personagem. O bicheiro deseja substituir todos os seus dentes por uma dentadura de ouro, e o catedrático de odontologia reluta, já que se apresenta surpreso com a saúde da arcada dentária de Boca de Ouro.

Na figura 14, o rosto falsário compõe-se pela dissimulação que Boca de Ouro produz com relação ao dinheiro. Quando o tira do bolso, busca romper com a resistência do dentista quanto à substituição dos dentes, ou seja, o rosto mostra o dinheiro como parte integrante dos exercícios de sedução do personagem. Nota-se que, ao relutar, o dentista apresenta uma moral³⁶ que o rosto falsário corrompe. Talvez o cirurgião pudesse não aceitar o dinheiro, já que sua sala de espera está cheia. No entanto, conforme a figura 01, o rosto falsário de Boca de Ouro habilita o profissional a realizar o procedimento cirúrgico, rompendo sua resistência.

³⁶ A noção de moral que se optou considerar para esta análise parte da compreensão do “instinto de rebanho” em Nietzsche (2012). Para o filósofo, “onde quer que deparemos com uma moral, encontraremos uma avaliação e hierarquização dos atos humanos. Tais avaliações e hierarquizações sempre constituem expressão das necessidades de uma comunidade, de um rebanho: aquilo que beneficia este em primeiro lugar – e em segundo e terceiro – é igualmente o critério máximo quanto ao valor de cada indivíduo. Com a moral o indivíduo é levado a ser função do rebanho e a se conferir valor apenas enquanto função” (Nietzsche, 2012, p. 132).

Figura 14 – Primeiros sinais do rosto falsário



Fonte: *Boca de Ouro* (1962). Sequência 02, tempo 00:09

Nessa figura, o rosto falsário está composto pelo dinheiro; no entanto, também é formado pelo olhar do personagem, que insinua algo diferente do que diz sua fala. Se Boca de Ouro coloca que dinheiro não corrompe ninguém, o que seu olhar e seu sorriso mostram é justamente o oposto. O personagem diz ao dentista que a oferta de dinheiro não é um desacato; enquanto isso, seu rosto forma uma expressão cínica. Notam-se, pelas linhas do rosto, formações afetivas em que o personagem sente prazer em conquistar a contradição do dentista, que sucumbe ao seu apelo.

Sentado na cadeira do cirurgião (figura 15), o bicheiro manifesta seu desejo de poder por meio da construção de um caixão de ouro. Com a relutância do dentista já desfeita pelo rosto falsário, o rosto delirante do personagem aparece pela variação da face, que é tomada por um olhar esvaziado seguido de uma gargalhada. Descompõem-se assim a formação do rosto falsário e se faz ver o delírio do personagem.

O rosto delirante mostra Boca de Ouro preso em sua própria estratégia de sedução. Os afetos do personagem são cooptados por seu próprio poder, ou seja, o rosto delirante desvela diante do dentista a estratégia de sedução pelo dinheiro e mostra Boca de Ouro vulnerável ao próprio desejo de poder.

Figura 15 – O rosto delirante captura Boca de Ouro por meio de seu próprio poder



Fonte: *Boca de Ouro* (1962). Sequência 02, tempo 00:09

A figura 15 mostra o rosto delirante como perda de força dos sentidos do rosto falsário. Resulta disso que as formas de emancipação das questões morais, que a falsificação produz com o rosto delirante, organiza um efeito perverso. Ou seja, transforma o poder do personagem num fim em si mesmo. Desse modo, o rosto delirante enreda Boca de Ouro, desconectando-o das facetas de transformações morais que o rosto falsário produz.

As duas categorias político-afetivas sofrem relativas variações, de acordo com os elementos de composição do rosto do personagem nas figuras de análise. No entanto, o que acontece nessa categorização de Boca de Ouro é que, no rosto falsário, há movimentos de transformação das questões morais implicadas na vida do personagem. Já o rosto delirante tende a imobilizar as mudanças que Boca de Ouro produz no mundo em que habita. Trata-se, pois, de uma redução de forças que tende a estabilizar a potência de transformação do personagem. Capturam-se, assim, as estratégias do rosto falsário que visam desestabilizar o estado de coisas do lugar em que o personagem vive.

O filme segue para uma redação de jornal onde é anunciado um grande furo de pauta: a morte de Boca de Ouro. Caveirinha será o repórter encarregado da grande matéria sobre a vida do bicheiro, que, dizem, empresta dinheiro para o Jockey Club, para o Banco do Brasil, e sustenta a polícia. O repórter buscará em Dona Guigui uma grande história para estampar a capa do jornal com a vida e a morte do personagem, que é posto pela narrativa como uma figura mítica da cidade do Rio de Janeiro. Então, a mulher torna-se a narradora de três diferentes versões sobre a vida de Boca de Ouro.

Dona Guigui será encontrada em sua casa por Caveirinha junto ao marido e às filhas. O marido, por medo de represálias, relutará que a esposa faça declarações sobre sua vida com Boca de Ouro. Ela, que ainda não sabe da morte do ex-amante, movida pela vaidade, narrará a primeira versão, na qual apresenta o bicheiro como um facínora; já que o repórter pede uma grande história, a mulher mostrará a ele que, em todo crime em que não se descobriu o assassino, foi Boca de Ouro que mandou o indivíduo para o cemitério do Caju. A versão parte de Celeste e Leleco, casal que estará presente nas versões seguintes.

4.2.1 ROSTO FALSÁRIO E A FORMAÇÃO DO SEMIDEUS

Leleco é um jovem viciado em bilhar que diz a Celeste ter sido demitido do emprego por uma briga com o patrão em função do futebol. O rapaz é trapaceiro, e a sogra, convalescente, não confia nele para fazer o seu jogo do bicho. A mãe de Celeste falece, e não há dinheiro para o funeral; Celeste tem horror de andar de lotação e seu sonho é ir à Europa ver Grace Kelly. Leleco irá ao encontro de Boca de Ouro pedir um empréstimo para o enterro. A casa deste último personagem está repleta de pessoas à porta; é como a casa de um líder espiritual, um padrinho, há comitivas de caridade para vê-lo. Nesse dia, o bicheiro não receberá mais ninguém, exceto Leleco.

Na sequência de encontro dos personagens compõe-se a figura 16, na qual se soma ao rosto de Boca de Ouro um novo elemento imagético que forma o rosto falsário. A estatueta do orixá Ogum sobre um móvel ao fundo do plano, numa relação direta com o rosto do bicheiro; e ainda na parede, onde está representado como um mosaico, permite compreender como se forma o universo político-afetivo do bicheiro.

Figura 16 – A composição do rosto falsário por Ogum



Fonte: *Boca de Ouro* (1962). Sequência 19, tempo 00:27

³⁷Ogum se tornará o cúmplice do *modus operandi* de Boca de Ouro, como aquilo que leva Leleco a ver sua contradição. O bicheiro em conexão com o orixá mostra que o rosto falsário forma-se entre o que é santo e o que é humano como ativação de vida. A imagem de Ogum revela que, por meio do rosto falsário, o personagem realiza um jogo de sedução que contribui na afirmação do que é “natureza”³⁸ (NIETZSCHE, 2012) em Leleco, ou seja, produz a desestabilização moral do marido de Celeste.

Boca de Ouro não precisa que Leleco se apresente; ele sabe quem é o outro a partir de si mesmo, sabe do vício no jogo, conhece a todos em Madureira, é o padrinho do lugar. O conhecimento que possui sobre a vida dos outros personagens está presente em seu rosto falsário. Quando Boca de Ouro olha, produz ativação de vida porque parte daquilo que é “natureza” (NIETZSCHE, 2012), ou seja, do que excede as instituições morais do lugar em que vive. Nesse sentido, o político-afetivo do personagem forma-se pela desestabilização das reproduções dos regimes de normatização da vida.

Leleco quer o dinheiro para o enterro da sogra, mas Boca de Ouro oferece mais. São cem mil cruzeiros, que também podem comprar uma televisão para Celeste. A televisão é apenas uma metáfora para a imobilidade da mulher, que, perdida em si mesma, não deseja mais do que não andar de lotação e ver Grace Kelly. Com o dinheiro, Leleco não fará mais do que apostar no bilhar; o preço para o empréstimo é o sexo entre Boca de Ouro e Celeste. O dinheiro para o funeral, a televisão para a mulher, Grace Kelly, o jogo, são pretextos para dar sentido ao caótico da existência. Leleco fica reticente, pega o telefone e chama Celeste para a casa de Boca de Ouro.

A sucessão de ações que se desenvolverá a partir da chegada de Celeste na casa de Boca de Ouro conecta-se à composição do rosto falsário na figura 16. No entanto, a imagem do orixá se torna onipresente e soma-se a ela um novo elemento imagético para a composição do rosto falsário. Conforme a figura 17, vê-se um objeto relacional: a parte superior de um ostensório, que, fixado à parede, é refletido no espelho da porta sobre a sombra de Boca de Ouro.

³⁷ Sobre o Orixá Ogum ver página 18 subseção 1.3 – A Umbanda como referência socioafetiva.

³⁸ Compreende-se a noção de “natureza” na perspectiva de Nietzsche (2012, p.239), que a define como “algo eternamente imoral”.

Figura 17 – Ao rosto falsário se conecta ostensório



Fonte: *Boca de Ouro* (1962). Sequência 25, tempo 00:34

O ostensório, como signo da Igreja Católica Romana, é um objeto de ouro em que se deposita a hóstia como corpo do filho de Deus nas procissões ou sobre o altar. Esse objeto em seu formato e opulência, tal como um sol que emana luz, assim como a imagem de Ogum em outras figuras de análise, aparece em relação ao rosto do personagem. Trata-se do rosto falsário como potência de transformação, que amplifica Boca de Ouro e diz dele como homem, animal, semideus. Se a fisicalidade é essência presentificada na aparência, com essa imagem compreende-se o político-afetivo no personagem pelas significações que seu rosto produz e que mostram Boca de Ouro como uma espécie de deus pagão.

O personagem fez o marido chamar a esposa a sua casa. Até este ponto, as estratégias de dissimulação do rosto falsário são atuantes. Boca de Ouro diz uma coisa, mas seu rosto produz outra. Ele fala a Leleco que gostaria de conversar a sós com Adelaide para lhe entregar os cem mil cruzeiros. Contudo, o que seu rosto mostra é o desejo sexual pela mulher e a afronta moral de um marido que irá conceder o encontro dos dois visando o dinheiro. No entanto, a composição dos afetos de Boca de Ouro quanto ao rosto falsário é cooptada pelo aparecimento do rosto delirante.

4.2.2 O ROSTO DELIRANTE IMOBILIZA BOCA DE OURO A PARTIR DE UMA QUESTÃO POLÍTICO-SOCIAL DE GÊNERO

O bicheiro não sustenta o rosto falsário para seduzir Celeste. Diante da relutância da mulher em ceder ao apelo sexual, o rosto delirante forma-se. Nesse sentido, o olhar do personagem se torna esvaziado, como tomado de um distanciamento que fita Celeste sem a ver. Boca de Ouro submete-se a uma força de anulação quanto à presença de Ogum, do ostensório e do sexo com Celeste como afronta aos valores morais de Leleco. Uma relação sexual com Celeste só produziria sentido de falsificação se Boca de Ouro usasse seu poder para seduzi-la, ou seja, transformá-la. No entanto, conforme a figura 18 mostra, o rosto delirante reflete o sexo com Celeste como um fim em si mesmo. A força que Boca de Ouro empenha para tê-la deixa de produzir novos sentidos e o estabiliza em um prazer perverso quanto à mulher.

Figura 18 – O rosto delirante mostra a contradição perversa de Boca de Ouro



Fonte: *Boca de Ouro* (1962). Sequência 25, tempo 00:34

Por meio do rosto delirante, há uma perda da potência de transgressão do rosto falsário. Quando Boca de Ouro tenta submeter Celeste ao sexo pela força produzida pelo rosto delirante, acaba por enquadrá-la em uma condição político-social de gênero. Nesse sentido, o bicheiro também se submete a um condicionamento social machista e perde força de transformação. O que emancipa Boca de Ouro da autorreferenciabilidade de gênero e o desloca de enredar-se numa sujeição político-social quanto ao sexo é a morte. Celeste diz a Boca de Ouro que seu marido lhe dará um tiro; com isso, novamente o rosto falsário é ativado. É interessante notar que o sexo e a morte produzem dois tipos de força que transitam entre o rosto falsário e o delirante. Isso quer dizer que, na perspectiva político-afetiva de Boca de Ouro, o sexo só é emancipado de um condicionamento político-social por meio da morte³⁹.

4.2.3 ASSASSINATO E SEXO PRODUZEM ATIVAÇÕES DO ROSTO FALSÁRIO

Sexo e morte realizam fermentação de sentidos como produção de vida. Assim, o rosto falsário de Boca de Ouro novamente é ativado por Ogum, produzindo guerra e afronta ao fechamento moral de Leleco. Ou seja, desorganiza aquilo que dá algum sentido ao fato de o marido de Celeste ter ido à casa do bicheiro. Boca de Ouro oferece sua arma ao marido vilipendiado e ordena que o mate. O rapaz é desestabilizado pelo rosto falsário de Boca de Ouro, ou seja, os cem mil cruzeiros, a aposta no bilhar, a televisão da mulher e o funeral da sogra perdem o sentido de normatização dos desejos. Desse modo, na figura 19, o rosto do personagem cria uma nova falsificação. A morte aparece, contudo, enquanto produção de vida.

³⁹ A morte como parte da elaboração político-afetiva do personagem é compreendida na perspectiva da “ética do sujeito” em Badiou (2004b, p.12). Nesse sentido, por meio de Boca de Ouro entende-se a morte como “imortalidade”, uma vez que ela é ativadora de transformações que não condicionam a subjetividade a um arranjo ético que sugere a morte como mal em função primeira. Com isso, percebe-se que a morte não enquadra o sujeito como função biológica da vida em oposição à morte.

Figura 19 – O rosto falsário e a morte como produção de vida



Fonte: *Boca de Ouro* (1962). Sequência 25, tempo 00:37

A bala não é disparada, não entra no peito de Boca de Ouro. A mobilidade do tambor do revólver ou a mão de Leleco ao promover a ação do gatilho seria assumir a morte como função estabilizadora do sentido da presença de Leleco na casa do bicheiro. Com isso, o que o rosto falsário produz é negar um fechamento moral da vida. Ora, a bala de revólver enquanto função tornaria nula a produção de vida do personagem; ele mata, mas tem o corpo fechado, conhece a morte e não vive por oposição a ela e sim por desordenação ou afrontamento à redução da morte como certeza última. Nesse sentido, Boca de Ouro mostra a morte diferentemente da negação à vida, ou seja, a morte como a própria vida. É isso que se faz ver no mosaico de Ogum ao fundo, o refletir do rosto falsário como natureza insubordinada à morte ou à revelação do bicheiro como semideus pagão.

Reflete-se a falsificação de sentidos em relação à morte produzida pelo rosto do personagem na leitura proposta por Deleuze (2007) sobre Nietzsche. Compreende-se que, quando Boca de Ouro provoca Leleco quanto a sua morte pelo disparo do revólver, a morte como negação da vida assume-se numa afirmação de vida. Assim, o bicheiro produz com a morte agressividade afirmativa que desestabiliza a sujeição da vida pela morte. Nesse caso, o rosto falsário joga com os sentidos da morte para produzir ativação de vida em Leleco. Ou seja, faz ver a contradição do rapaz, que chama Celeste à casa do bicheiro e, em frente à esposa, coloca-se como vilipendiado diante da eminência do sexo entre Boca de Ouro e a mulher. Leleco, que chamou Celeste a casa em função do dinheiro, do jogo, da televisão, do funeral e de Grace Kelly, vê esses sentidos dissolverem-se na imagem de vida produzida pelo rosto falsário de Boca de Ouro.

A morte como composição político-afetiva do personagem Boca de Ouro é a abertura da vida como reconhecimento das pequenas mortes pela moralidade que define a vida de Leleco e Celeste. Dessa maneira, quando Boca de Ouro mata, não é a vida que sucumbe à morte, é a própria força da vida que aparece pelo rosto do bicheiro.

A narradora Guigui volta a aparecer e conclui a primeira versão sobre Boca de Ouro, descrevendo o desfecho do assassinato de Leleco ao repórter. Este se recorda do corpo encontrado na floresta da Tijuca, crime em que a culpa da morte fora colocada nos comunistas. Ao saber que seu ex-amante está morto, dona Guigui

sucumbe à paixão pelo “Drácula de Madureira”⁴⁰ (SANTOS, 1962) e retrata Boca de Ouro com uma nova história para o jornal do dia seguinte.

4.2.4 MOVIMENTOS DO ROSTO: ENTRE A VONTADE DE EMANCIPAÇÃO MORAL DO CORPO E AS SUJEIÇÕES DE GÊNERO

Leleco, o marido sonso, passa a ser o oportunista. Celeste, de uma senhorinha pouco expressiva, torna-se uma mulher dissimulada, capaz de seduzir Boca de Ouro. O marido, que esperava na rua, a havia seguido até Copacabana e descobrira o seu caso com outro homem. Ele comunica que a sogra está morta, supõe que o amante é rico e diz que largou o emprego. Não trabalhará mais, o plano é tirar dinheiro do amante. Celeste já não tem mais o caso, seu sonho de ser levada à Europa para ver Grace Kelly naufragou com o término naquela tarde. Leleco apostou no milhar do jogo do bicho o número do quarto em que a mulher esteve horas antes com o amante. O carro de Boca de Ouro passa, e o marido tem a ideia: será o bicheiro que o financiará. Celeste deve seduzi-lo, e o pretexto da aproximação é o dinheiro para o enterro da mãe.

Na porta da casa de Boca de Ouro, está Celeste entre moradores do bairro, um padre, mulheres da alta sociedade, engravatados, uma multidão que, como em peregrinação, diariamente faz vigília em frente à casa do banqueiro, do padrinho, do líder espiritual. O Preto Velho que foi chamado por Boca de Ouro para contar a história de sua mãe e do seu nascimento numa pia de gafeira, está de saída. Já na porta, o pedido do Preto para Boca de Ouro é de, quando morrer, que seja enterrado nu como santo. A figura 20 mostrará na gargalhada de Boca de Ouro a nudez do cadáver do Preto Velho não como morte, mas como produção de vida que desestabiliza o condicionamento moral do corpo.

⁴⁰ Texto do filme.

Figura 20 – O rosto falsário conecta morte e vida para emancipação do corpo



Fonte: *Boca de Ouro* (1962). Sequência 30, tempo 00:53

O rosto falsário da figura 20 conecta-se às figuras 19 e 17, que envolvem a composição do rosto por Ogum, o ostensório e a morte. A gargalhada de Boca de Ouro produz falsificação de sentidos quanto à nudez e à morte do Preto Velho. Isso quer dizer que Boca de Ouro como semideus pagão, composto por Ogum e pelo ostensório cristão, transforma o corpo nu do Preto Velho em afronta moral ao corpo morto de Cristo envolto pelo santo sudário. Ao sepultar o Preto Velho nu, o bicheiro o enterra como santo, ainda que deslocando essa condição para um universo afetivo em que ser santo não significa ocultar o sexo do corpo. Assim, morte e sexo revelam afetos de Boca de Ouro quanto à ativação de vida junto aos personagens que convivem com ele na Zona Norte do Rio de Janeiro.

Celeste entra na casa. Logo a mulher está seduzida pela abertura de vida que o bicheiro produz. Quando criança, Celeste viu de sua janela Boca de Ouro matar um homem. A morte aparecerá novamente em sua frente na comitiva de “grã-finas”⁴¹ (SANTOS, 1962) que o bicheiro recebe. A narrativa diz que o motivo de as mulheres estarem na sala de Boca de Ouro são recursos para caridade. No entanto, o rosto falsário mostra que não é apenas isso, o que elas buscam é a experiência de libertação moral que Boca de Ouro ativa. Ou seja, por meio do jogo de sedução do bicheiro, cuja falsificação do rosto o transforma em um semideus pagão como Ogum, emancipam-se as paixões dessas mulheres que desejam subverter a normatização de suas vidas.

Os desejos de libertação moral que as levam até a casa de Boca de Ouro são as histórias sobre sua vida que permeiam o imaginário da cidade onde vivem. Quando indagado pelas “grã-finas” (SANTOS, 1962) sobre os assassinatos que comete, o bicheiro fala: “Eu sou apenas aquilo que dizem os jornais”⁴² (SANTOS, 1962). Nota-se que Boca de Ouro age politicamente produzindo ficções sobre si por meio dos outros personagens. Nesse sentido, as ficções sobre Boca de Ouro são, em certa medida, mitos da cidade. Também por isso, o repórter Caveirinha vai até a casa de dona Guigui, ex-amante do bicheiro e narradora do filme, atrás de uma grande manchete de jornal sobre a vida do “Drácula de Madureira” (SANTOS, 1962).

As três “grã-finas” (SANTOS, 1962) são oriundas de um polo de significação da cidade do Rio de Janeiro diferente do de Boca de Ouro. São mulheres que pela sofisticação de suas vestes, joias, penteados e movimentos suaves do corpo ao

⁴¹ Texto do filme.

⁴² Texto do filme.

andar distinguem-se de Celeste e Guigui. A segunda, além de ser narradora do filme, vive com o bicheiro e aparece nas sequências da casa de Boca de Ouro quando anuncia uma nova visita. A mulher fala com Boca de Ouro aos gritos; os movimentos de seu corpo são rápidos e fortes – talvez pelo fato de não se submeter a uma força masculina que Boca de Ouro tenta impor às outras personagens.

A presença das “grã-finhas” (SANTOS, 1962) na casa do bicheiro permite analisar as oscilações produzidas entre o rosto falsário e o rosto delirante. Na figura 21, percebe-se a formação do rosto falsário por meio do enquadramento que novamente insere Ogum em relação direta com Boca de Ouro. Da mesma forma, os diálogos são falsificações entre o que é dito pelo personagem e o que seu rosto mostra. O trio se interessa por ouvir sobre os assassinatos de mulheres; quando Boca de Ouro diz que não conhecia uma determinada vítima, as linhas do rosto se movem, produzindo sentido de negação e afirmação. Ou seja, primeiro ele contrai-se para negar e mostrar inocência; logo, expande-se num sorriso que denuncia sua familiaridade com a mulher assassinada. A voz diz que não matou; o rosto denuncia a possibilidade do assassinato. Assim, não há uma verdade única sobre essa morte, ou seja, o que há é a abertura de sentidos própria à falsificação como multiplicidade da vida. É isto que essas mulheres procuram em Boca de Ouro: a transfiguração de sentidos da morte, possibilitando-a como experiência político-afetiva no sentido de inventividade. Isto é, o não determinismo das mortes produzidas pelo bicheiro enquanto uma violação da vida inscrita numa perspectiva político-social.

Figura 21 – O rosto falsário produz afirmação por meio da negação



Fonte: *Boca de Ouro* (1962). Sequência 33, tempo 00:55

A presença de Ogum, ao fundo à esquerda do plano, na formação do rosto falsário, inscreve-se no interesse das “grã-finas” (SANTOS, 1962) quanto à composição afetiva de Boca de Ouro como um semideus pagão. Reflete-se por meio de Nietzsche (2012) quanto ao paganismo e à multiplicidade que possibilita a não conformação da vida. Para o autor, os indivíduos que criavam para si direitos em oposição às normas coletivas sofriam a acusação moral da autorreferência como oposição a unicidade coletiva. O deus por meio de si surgiu então como justificativa para libertação do indivíduo, de modo que não é mais o eu e sim ele, o deus que me toma. Percebe-se com isso que o interesse dessas mulheres em Boca de Ouro considera os assassinatos como transferência de seus desejos de morte. Assim, por meio do rosto falsário que Ogum compõe, Boca de Ouro realiza a vontade de morte das “grã-finas” (SANTOS, 1962) como ativação de experiência. Pelo rosto do bicheiro, a morte torna-se afirmação político-afetiva da vida.

Compreende-se a morte que o grupo de senhoras encontra no rosto falsário não como assassinatos de mulheres cometidos por Boca de Ouro. O que o rosto do personagem desvela por meio da falsificação de sentidos são as pequenas mortes cotidianas que a normatização da vida provoca. No entanto, Boca de Ouro torna-se vítima de si mesmo quando seu rosto delirante aparece durante um concurso de seios proposto por ele às “grã-finas” (SANTOS, 1962). O personagem tira da gaveta um colar de diamantes e o oferece como prêmio à mulher que tiver os seios mais bonitos.

A ação do filme mostra um alvoroço entre as três mulheres, que se encantam com a joia. O colar poderia ser mais uma arma do rosto falsário para, por meio da sedução, defrontá-las com a nudez, despindo-as de uma possível moral quanto aos seus corpos. Contudo, conforme a figura 22 mostra, o rosto delirante de Boca de Ouro forma-se e desativa a potência do rosto falsário. Novamente, a perspectiva de análise levantada na figura 18 aparece, ou seja, nota-se que o bicheiro possui um olhar moral sobre as mulheres. Primeiro sua face assume uma feição de distanciamento e superioridade; em seguida, imobiliza-se pelo próprio desejo, ou seja, encanta-se com a beleza dos seios nus, mas, quase que no mesmo instante, seu rosto forma uma expressão de desprezo que as rechaça.

Figura 22 – O rosto delirante mostra a conformação moral e a contradição



Fonte: *Boca de Ouro* (1962). Sequência 33, tempo 00:59

As três “grã-finas” (SANTOS, 1962) entram no jogo do concurso de seios, e Boca de Ouro depara-se com sua própria contradição. Nesse sentido, essas mulheres oriundas de outro polo de significação da cidade parecem não estar presas ao conservadorismo quanto à nudez de seu gênero. Talvez por isso elas também estejam dispostas a estar em comitiva na casa de Boca de Ouro para ouvir suas histórias que envolvem crimes e mulheres. A conexão do olhar do bicheiro com os seios nus enreda-o numa perspectiva político-social de gênero na qual essas mulheres parecem não se condicionar. Assim, elas vão até Boca de Ouro dispostas a se encontrar com a ativação de vida que o rosto falsário produz; no entanto, deparam-se também com o rosto delirante do bicheiro.

Nesta segunda versão sobre a vida de Boca de Ouro, compreende-se que o personagem perde força de transformação quando entra em contato com a nudez dos seios da comitiva de mulheres. Dessa maneira, revelam-se três comportamentos diferentes do personagem quanto ao gênero feminino.

Na relação entre o bicheiro e Guigui, mesmo ela sendo uma personagem composta por elementos de vaidade comumente encontrados no gênero feminino, masculiniza-se nos enfrentamentos com Boca de Ouro. Já Celeste seduz o bicheiro ao dissimular certa ingenuidade no olhar e na articulação da voz. Contudo, de outra forma, ela também precisa ser impositiva diante de Boca de Ouro.

A mulher de Leleco realiza uma visita ao bicheiro em acordo com o marido para dar um golpe e conseguir dinheiro. No final do concurso de seios, Celeste, que inicialmente não participava da seleção proposta por Boca de Ouro, despe-se e conquista a joia. O bicheiro reluta em aceitar a ação da mulher, condicionando-a em uma questão de gênero; no entanto, é seduzido por Celeste. Talvez isso ocorra porque esta mulher, ao estar inicialmente excluída do concurso, impõe-se para mostrar os seios. Nesse sentido, Celeste assume uma posição afirmativa sobre Boca de Ouro, assim como Guigui. Elas são mulheres que fazem parte do mesmo lugar em que Boca de Ouro vive e, para conviver com os afetos machistas do personagem, precisam afrontá-lo, cada uma a sua maneira. Celeste forma uma expressão forte no rosto delicado, franze a testa, fala alto e mostra os seios. Já Guigui é sempre firme, fala aos gritos, com a mão na cintura em posição de afronta.

As três “grã-finas” (SANTOS, 1962) que inicialmente estavam seduzidas pelas histórias que apareciam por meio do rosto falsário, despem-se pela joia. No entanto, ao fazê-lo, se deparam como o rosto delirante de Boca de Ouro. Essas

mulheres são tomadas de surpresa pela contradição do bicheiro, já que, momentos antes, o poder que ele apresentava era o da falsificação, com o qual, por intermédio do rosto, dissimulava e desestabilizava a função da morte relacionando-a ao sexo. O grupo de senhoras estava ao encontro das aberturas morais sobre a vida; contudo, elas veem a potência do bicheiro esvaziar-se mediante o rosto delirante. Nesse sentido, a força que ele produz causa um efeito perverso de estabilização e normatização dos afetos, ou seja, ele tenta reproduzir um condicionamento político-social das mulheres por meio da questão de gênero.

Boca de Ouro expulsa a comitiva de “grã-finas” (SANTOS, 1962) de sua casa e fica a sós com Celeste. Como na versão anterior sobre a vida do bicheiro, a mulher fala de sonhos como ir à Europa ver Grace Kelly e não andar mais de lotação. Diferentemente da primeira versão, Celeste está disposta a largar o marido e viver com Boca de Ouro.

Leleco irá à casa de Boca de Ouro em busca de Celeste. O marido arrepende-se da proposta de prostituir a esposa para conseguir dinheiro por meio do bicheiro. O homem entra na casa e tenta dissuadir Celeste de viver com Boca de Ouro. Assim como se identificou na figura 19, a figura 23 mostrará o rosto falsário em composição com Ogum. Nesta figura, o bicheiro aparecerá burlando a morte.

Boca de Ouro acompanha a conversa do casal como se estivesse distraído apontando um lápis com o punhal; às vezes, olha para os dois e esboça um leve sorriso. O rosto compõe-se entre essa ação, que comunica uma vidência do que acontecerá em seguida, e Ogum. O bicheiro sabe que a morte acompanha o marido que tenta resgatar a mulher. O rapaz está armado com um revólver encoberto pelo casaco.

Celeste é irredutível quanto a voltar para casa com Leleco. Boca de Ouro interferirá na conversa do casal e será afrontado com o revólver pelo marido. A falsificação do rosto na figura 23 compõe-se pelo pouco caso que Boca de Ouro faz da presença da morte por meio de Leleco. O bicheiro não se precaveu empunhando seu revólver nem deixou capangas fazendo guarda. Ele apenas manipula o punhal como um brinquedo e olha para Leleco com desdém. Inicialmente uma estatueta de Ogum está enquadrada sobre a mesa onde está Boca de Ouro; quando a câmera muda a posição do registro pelo caminhar do bicheiro na sala, o orixá novamente estará presente em quadro. Desta vez, representado por um mosaico na parede, com nova mudança no movimento da câmera, Ogum aparece no oratório ao fundo e

atrás de Boca de Ouro.

Figura 23 – O rosto falsário burla a iminência do assassinato



Fonte: *Boca de Ouro* (1962). Sequência 35, tempo 01:05

Boca de Ouro desdenha da ameaça de morte do marido vilipendiado, ele sabe ter o corpo fechado. Só morrerá quando o caixão de ouro que está construindo estiver pronto. Leleco diz ao bicheiro que largue o punhal, e ele o faz. O bicheiro ri alto, dá gargalhadas do marido, que deseja matá-lo com o revólver em punho. Celeste apanha o punhal que está no chão e esfaqueia Leleco pelas costas.

O rosto que ri da morte e a mulher que apunhala o marido mostram que os afetos de Boca de Ouro mobilizam-se na medida em que a morte cumpre função afirmativa, isto é, produz emancipação dos afetos diante de uma perspectiva político-social na qual o assassinato do homem não assume uma significação social de violência.

Na medida em que o rosto falsário do bicheiro elaborou-se na figura 23, a conformação perversa de Boca de Ouro, que tenta reduzir Celeste unicamente a um enquadramento político-social machista, dissipa-se. O impedimento da participação da mulher no concurso de seios, como condicionamento político-social de gênero, é transformado por meio do assassinato de Leleco pela esposa. Assim, percebe-se que a morte no universo de Boca de Ouro apresenta-se como resistência ao rosto delirante do personagem. Tal rosto é aquele que conforma, estabiliza relações num estado de coisas e contradiz a potência de vida que o personagem pode criar em suas relações político-afetivas.

A narradora Guigui volta a aparecer, desta vez em conflito com seu marido, que se sente humilhado pela paixão que a mulher mostra por Boca de Ouro. Surge em seguida a terceira e última versão da narrativa sobre a vida do bicheiro: “O caso da grã-fina”⁴³ (SANTOS, 1962).

4.2.5 A FALSIFICAÇÃO DA MORTE É EMANCIPAÇÃO POLÍTICO-AFETIVA DA VIDA PARA BOCA DE OURO

Leleco está em uma lotação quando o veículo para no trânsito de uma das ruas de Madureira. Através da janela, ele avista Celeste beijando outro homem no carro ao lado. Então, o marido anota o número da placa e cobra satisfações da mulher em casa. O rapaz é violento com a esposa, ameaça-a com uma arma, forçando a confissão da identidade do amante. Celeste dissimula, mas é obrigada a

⁴³ Texto do filme.

confessar o nome de Boca de Ouro. Assim, o plano de Leleco é fazer com que a mulher garanta, por meio de seu caso com o banqueiro do jogo do bicho, que o número da placa do carro seja o jogo no milhar premiado nesse dia.

Celeste vai ao encontro de Boca de Ouro e conta ao amante sobre a descoberta de Leleco. O rosto falsário do bicheiro novamente aparece compondo-se pela presença de Ogum, e ainda, mais uma vez, a negação surge como estratégia de afirmação político-afetiva do personagem. Na figura 24, sentado à mesa junto à imagem do orixá guerreiro, Boca de Ouro explica a Celeste que a repetição da negação é procedimento eficaz em caso de infidelidade descoberta. A relação que se produz entre o que o personagem diz e a composição do rosto vista na figura 24 conecta-se com as figuras 21 e 14. Ou seja, Boca de Ouro diz uma coisa e, no entanto, seu rosto mostra outra. Isso acontece por movimentos de contração da face que denotam um efeito de distanciamento dos fatos e sorrisos que denunciam familiaridade com o acontecido.

Figura 24 – A negação do adultério é afirmação da liberdade de Celeste



Fonte: *Boca de Ouro* (1962). Sequência 43, tempo 01:21

Ao negar a Leleco repetidas vezes o caso com Celeste, Boca de Ouro produz afirmação que é ativada por meio do aparecimento da morte. No entanto, se fosse a sua morte, ela estaria condicionada a uma função de verdade quanto à traição. Por isso, quem morre é Leleco, o marido traído, e pelas mãos da própria esposa.

Enquanto a mulher reserva-se da presença do marido escondida no quarto, Leleco entra na sala do andar superior da casa. O homem inicialmente dissimula perguntando a Boca de Ouro como vai o andamento do caixão que esse está construindo com as alianças das mulheres casadas que corrompe. Então, Leleco chega ao ponto que o levou à casa do bicheiro. Dessa forma, propõe a troca da vida de Boca de Ouro pela sequência de números do prêmio do jogo do bicho que anotou durante o flagrante dos amantes desde a janela do ônibus.

Celeste sai do quarto, ao chamar pelo nome do marido o distrai, e Boca de Ouro o ataca com uma coronhada de revólver. O bicheiro derruba Leleco, que fica convalescente no chão. Então, Boca de Ouro propõe à mulher que mate o marido a golpes de punhal. Celeste o fará; no entanto, condiciona-se ao dinheiro que Leleco tentou extorquir do bicheiro. No último primeiro plano de Boca de Ouro que compõe a figura 24, vê-se um suave sorriso que consente o pedido de Celeste. A mulher mata; no entanto, quem endossou o assassinato foi o rosto falsário. Desse modo, por meio da morte, Celeste liberta-se do condicionamento a Leleco. Contudo, no desfecho da sequência, ela também será emancipada de uma sujeição que a move durante as três versões sobre a vida do bicheiro, ou seja, o desejo de não andar mais de lotação e ir a Europa ver Grace Kelly.

Boca de Ouro chama seus capangas para encaminhar o ocultamento do cadáver na floresta da Tijuca. A mulher e ele lavam-se do sangue de Leleco e, em seguida, ouvem-se batidas à porta. Trata-se de Maria Luiza, uma das mulheres que compõem a comitiva de “grã-finas” (SANTOS, 1962) da segunda versão sobre a vida do bicheiro narrada por Guigui.

Celeste fica incomodada com a presença de Maria Luiza, o que se deve ao fato de a “grã-fina” (SANTOS, 1962) ter humilhado a mulher de Leleco nos tempos de colégio; no entanto, trata-se também da disputa por Boca de Ouro. Sobre esse ponto, é interessante notar como as personagens Celeste e Guigui se aproximam. Elas não sentem ciúmes uma da outra, não há conflito entre elas por causa do bicheiro. No entanto, ambas procuram condicionar Maria Luiza numa perspectiva

moral em vista de sua posição como mulher casada e a visita que faz a Boca de Ouro. A contradição de Guigui e Celeste é que ambas relacionam-se com o bicheiro independentemente de serem casadas. Enredadas dentro de uma perspectiva político-social quanto ao julgamento de Maria Luiza, as duas mulheres possuem universos simbólicos próximos entre si e distintos da “grã-fina” (SANTOS, 1962). As duas mulheres são de Madureira, enquanto Maria Luiza é oriunda de outro polo de significação da cidade: seu marido trabalha na ONU⁴⁴. E, ainda, há outra distinção importante que marca o distanciamento de Maria Luiza quanto a Celeste e Guigui. A “grã-fina” (SANTOS, 1962) está prestes a entrar para uma ordem religiosa católica e deseja batizar Boca de Ouro. Talvez por isso a dupla de mulheres reforce posição contrária à aproximação de Maria Luiza e Boca de Ouro. Para elas, Boca de Ouro não ser mais pagão representa um fechamento da potência do bicheiro quanto à multiplicidade de afetos que o permite viver sendo amante das duas.

Nota-se, por meio dos movimentos do rosto falsário composto na figura 25, que o interesse de Boca de Ouro em Maria Luiza e sua ordem religiosa integra um jogo de sedução entre o bicheiro e a mulher. Boca de Ouro a ouve e mostra-se interessado pela ideia do batizado, não por uma vontade de fechamento; antes disso, o que interessa ao bicheiro é a falsificação quanto aos sentidos do Deus uno da religião de Maria Luiza.

O rosto falsário como composição político-afetiva de Boca de Ouro revela um personagem que usa a sedução para afrontar a conformação moral da “grã-fina”. Compreende-se Boca de Ouro como uma reação à tentativa de suspensão do humano no sistema de crenças no qual Dona Maria Luiza se inscreve. O político-afetivo do personagem aparece como refluxo dessa tentativa de aprisionamento da mulher por meio da ordem religiosa. Maria Luiza fala em seus pecados como resposta a Boca de Ouro, que a vê como uma santa; o bicheiro falsifica essa noção da mulher afirmando-a como santa. Ou seja, ela é uma santa como o orixá Ogum, que na mitologia afro-brasileira possui características humanas tais como a cupidez e o desejo de morte.

Maria Luiza fala que dizem mentiras sobre Boca de Ouro e que ele nunca matou ninguém, visto que o homem nega os assassinatos que cometeu. Enquanto a fala do personagem nega, conforme mostra a figura 25, percebe-se a composição

⁴⁴ Organização das Nações Unidas.

do rosto falsário que produz afirmação. A face se move entre a contração que forja distanciamento dos fatos e o leve sorriso que dissimula a familiaridade com os crimes.

Figura 25 – O rosto falsário mata para produzir ativação de vida



Fonte: *Boca de Ouro* (1962). Sequência 46, tempo 01:32

Mais uma vez Ogum contracenava com Boca de Ouro e mostra o rosto falsário como ativação de vida. A imagem do orixá sobre a mesa do escritório, junto ao rosto do bicheiro, forma um testemunho sobre os afetos do personagem e diz como ele relaciona-se com o universo representado no filme. O rosto falsário mostra que as mortes provocadas pelo bicheiro não suscitam uma vilania em relação à ideia de vida como sentido maior da existência. Como Ogum, Boca de Ouro é um guerreiro; o orixá não é como um santo católico, não há uma instância divina superior, eles são iguais. A força de Boca de Ouro está na guerra suja, na mentira, na degradação moral como afronta de uma realidade que é apresentada a ele por Maria Luiza. Ao querer batizá-lo, a mulher tenta inscrever o bicheiro numa unidade de sentido quanto ao que é fazer o bem. Trata-se do bem que Maria Luiza deseja produzir a partir da visão que teve Cristo, por isso sua vontade de evangelizar Boca de Ouro.

Diferentemente de Maria Luiza, o personagem Boca de Ouro se movimenta por meio da multiplicidade de forças de seu orixá. Estas, inclusive, possuem sentido de negação, ou seja, o bicheiro mata para fazer viver. Isto é, ele traz à tona uma perspectiva político-afetiva em que não se sujeita à moral de Maria Luiza, quanto, por exemplo, ao que é ser santo. Boca de Ouro mente, trapaceia, mata, seduz mulheres casadas e está construindo um caixão de ouro com as alianças das esposas que corrompe. Maria Luiza diz ao bicheiro que ele é um santo, e ele é um santo, só que falsificado como Ogum. Este orixá, conforme a imagem utilizada na representação do filme, é uma falsificação de sentidos que a cultura afro-brasileira⁴⁵ faz do São Jorge da Igreja Católica. Ogum, como outros na mitologia dos orixás, possui características próprias à natureza humana e, portanto, também relacionadas ao sexo, à guerra, à morte e à vilania.

Boca de Ouro fala a Celeste que confirme a Maria Luiza sobre ele nunca ter matado ninguém. A mulher de Leleco ergue-se sobre o sofá e indica à outra o cadáver do marido. O bicheiro levanta-se da mesa e diz a Celeste para que feche as portas, pois terá que matar alguém. Com a navalha em punho, Boca de Ouro segura Maria Luiza e diz: “Beija teu assassino”⁴⁶ (SANTOS, 1962). Ao beijar, a mulher envolve os braços no bicheiro e mostra um beijo para além de quem está sendo obrigada a fazê-lo. Boca de Ouro vira-se repentinamente, e o pescoço que é cortado

⁴⁵ A Umbanda é a religião brasileira de matriz africana que se apropria de imagens de santos católicos em seus cultos.

⁴⁶ Texto do filme.

pela navalha é o de Celeste. Dessa forma, o bicheiro liberta a mulher de Leleco do seu condicionamento de desejar apenas não andar mais de lotação e ir à Europa ver Grace Kelly.

A morte de Celeste produz afirmação de vida, pois liberta a mulher de sua prisão aos desejos que se repetem no decorrer do filme. A repetição indefinida dos mesmos desejos captura a potência de transformação da mulher. Mesmo quando Celeste dissimula para seduzir Boca de Ouro na segunda versão da vida do bicheiro, ela o faz por intermédio de Leleco. Quando no concurso de seios ela mostra os seus, também está enredada como função do marido para conquistar Boca de Ouro e tirar-lhe dinheiro. Nesta ocasião, a joia é apenas uma forma de aproximação do sonho de estar junto a Grace Kelly, de modo que a personagem sempre retorna às mesmas questões. Ainda quando Celeste mata Leleco, na segunda versão narrada por Guigui, seu objetivo está atrelado ao enredamento em Grace Kelly e não andar mais de lotação. Nesse sentido, a produção de diferença na vida de Celeste é ativada por Boca de Ouro com a falsificação da morte de Maria Luiza.

O bicheiro promove formas de emancipação na medida em que falsifica os sentidos da morte. No entanto, o personagem também é preso por seus delírios de poder, como se notou nas análises das figuras 15, 18 e 22. Após a morte de Celeste, novamente o rosto delirante aparecerá. De acordo com a figura 26, os movimentos do rosto de Boca de Ouro estabilizam-se em um olhar distante após deixar o corpo de Celeste no assoalho da sala. Esse olhar revela um autoendeusamento do personagem, que acontece quando ele sucumbe ao próprio poder, fechando-se em si mesmo e perdendo sentido de transformação. O bicheiro vai até Maria Luiza e, ao ser rechaçado pela mulher como assassino, seu rosto explode numa força que se desativa enquanto dissimulação do poder. Ou seja, o personagem é cooptado pela própria força e se enreda num delírio sem poder de falsificação. Isso quer dizer que sua força é exposta sem a dissimulação de falsário, e o rosto torna-se delirante ao não produzir nada além da força em si mesma, de modo que ela própria se anula. Assim, já não há multiplicidade própria ao rosto falsário.

Figura 26 – O rosto delirante é força em si mesma que desativa a transformação



Fonte: *Boca de Ouro* (1962). Sequência 46, tempo 01:34

O rosto delirante também mostra Boca de Ouro inscrito num condicionamento político-social. A força que ele tem bloqueia a produção de diferença que o rosto falsário promove e condiciona o personagem a uma espécie de psicopatia. Desse modo, as mortes viram crimes porque não produzem sentidos para além de uma exaltação do poder sobre a vida das vítimas. De outra forma, a questão de gênero também aparece. Ou seja, o personagem exercita-se enquanto sujeição das mulheres a sua força masculina. Na figura 26, isso ocorre quando o bicheiro, aos gritos, expulsa Maria Luiza de sua casa por ela não se submeter ao seu apelo sexual.

Numa análise político-afetiva de Boca de Ouro, as duas categorias de análise fornecem pistas sobre as transformações e os condicionamentos que os afetos do personagem produzem no lugar em que vive. Se o rosto delirante mostra as contradições das “lógicas de emancipação” (BADIOU, 2004a) do personagem, não é o suficiente para firmar totalizações que estabilizam os afetos num estado de coisas imutável. Quando o rosto delirante manifesta-se na figura 26 e tenta sujeitar Maria Luiza a acatar a ordem de retirar-se, a mulher caminha em direção ao quarto e senta-se na cama.

A narradora Guigui volta a aparecer junto ao marido e o repórter Caveirinha. Eles chegam ao necrotério, onde há uma multidão mobilizada pela morte de Boca de Ouro: trata-se de um momento histórico nessa comunidade, há uma agitação como a da morte de líder político. Ao falar com o radialista que narra para a cidade do Rio de Janeiro a morte do “Drácula de Madureira”, do “homem paradoxal que mata com uma mão e dá com a outra”⁴⁷ (SANTOS, 1962), Caveirinha informa-se que Boca de Ouro foi assassinado por uma mulher que tem “nome de flor” – trata-se de Maria Luiza.

A morte do bicheiro pelas mãos da “grã-fina” (SANTOS, 1962) em sua própria cama revela que, mesmo com as tentativas de condicionamento do rosto delirante, o rosto falsário produziu transformações em Maria Luiza. Talvez, ao deparar-se com a navalha de Boca de Ouro em seu pescoço, o beijo que a “grã-fina” (SANTOS, 1962) dedica ao bicheiro seja sua estratégia de emancipação moral do Deus uno e, ainda, tática de sedução para que a mulher assassinada seja Celeste e não ela.

⁴⁷ Texto do filme.

Maria Luiza tem a oportunidade de ir embora e vai para a cama de Boca de Ouro, onde o mata com vinte e nove golpes de punhal. Compreende-se com isso que a personagem está transformada, ou seja, ela também falsifica e revela a potência de vida dos afetos de Boca de Ouro.

4.3 ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE AS EXPERIÊNCIAS POLÍTICO-AFETIVAS DE ESPÍRITO E BOCA DE OURO

As análises dos protagonistas de *Rio, Zona Norte* (1957) e *Boca de Ouro* (1962) permitem notar universos socioafetivos que reservam algumas aproximações e diferenças. Inicialmente, procura-se refletir sobre os personagens de forma relacional para, então, pontuar sobre seus distanciamentos.

Nas interseções das análises de Espírito e Boca de Ouro, nota-se o orixá Ogum e a morte como ativação político-afetiva de forma a produzir resistências quanto aos conflitos político-sociais apresentados pelas narrativas.

Como elaboração do rosto povoado de Espírito, Ogum aparece em duas situações. A primeira ocorre quando o sambista, por meio da rádio, sabe que a autoria de seu samba foi fraudada por Maurício (figura 06). Em outro momento, o orixá é visto numa discussão entre Espírito e Adelaide sobre o acolhimento de Norival após o assalto a Seu Figueiredo (figura 07).

Percebe-se que, nas duas situações de *Rio, Zona Norte* (1957) em que Ogum é mostrado, os enquadramentos o relacionam com o rosto do personagem. Trata-se de situações em que se identifica a emancipação de Espírito às tentativas de captura de seus afetos, separando-o seja do filho, seja da autoria de seu samba.

Nota-se que tanto no caso do samba quanto no do filho, há tentativas de sujeição do personagem a um enquadramento político-social. Quando Maurício exclui Espírito do samba, o faz em seu favor e do “grande Alaor da Costa”⁴⁸ (SANTOS, 1957). O sambista é um desconhecido no universo social da rádio, mora em um morro da Zona Norte do Rio de Janeiro e, para Maurício, possivelmente, não está enquadrado dentro do que se deseja como uma estrela de rádio. Os personagens que transitam pela emissora não são negros como o sambista. Alaor da Costa é o único; ainda sim, quando este personagem aparece, é representado

⁴⁸ Texto do filme.

por elementos que o relacionam com os demais integrantes da rádio. Ou seja, ele é visto sendo barbeado e vestindo ternos como os dos outros homens que ali estão e com o qual a simplicidade de Espírito destoa.

O sambista cria suas músicas a partir de experiências no lugar em que vive; suas composições são ritmadas com uma caixa de fósforos. Na rádio, onde as músicas são produzidas para serem interpretadas com acompanhamento de uma orquestra, Espírito encontra-se distante do universo político-social dos personagens que por lá transitam.

Nesse sentido, Ogum compõe o rosto povoado de Espírito na medida em que o sambista responde ao roubo de sua autoria reinterpretando a canção que ele e seus amigos acabaram de ouvir na voz de Alaor da Costa (figura 06). Quando Espírito canta para o grupo, não se trata mais da mesma música. Pois, quando Ogum aparece junto ao seu rosto, este se povoa por meio dos afetos de resistência. As relações afetivas que originaram a composição do sambista seguem presentes; contudo, ao relacionarem-se à imagem do orixá guerreiro, trata-se do mesmo, que, no entanto, também é novo. Isto quer dizer, a produção de subjetividade, própria às estratégias de resistência e não resignação do personagem.

Quanto à separação do filho, Norival, por intermédio de Adelaide, mais uma vez há uma tentativa do condicionamento político-social de Espírito, já que, para a mulher, a presença do jovem na casa pode gerar problemas com a polícia. Na ocasião em que Espírito resiste ao apelo de Adelaide para separá-lo do filho, Ogum está enquadrado sobre a cama do personagem (figura 07). O orixá é visto no contexto da tentativa da mulher para condicionar a relação pai e filho a uma marginalidade de Norival. Forma-se, então, um campo de disputa entre resistência e a sujeição dos afetos; o sambista resiste, mas perde força diante da ação de Adelaide. O filho foge pela porta e, na noite seguinte, será assassinado em frente ao pai.

Com Norival, a morte aparecerá na forma de uma tragédia na vida de Espírito. No entanto, o personagem resiste e cria um novo samba. Ao reconhecer a composição do rosto sensível por meio de conexões que transbordam a moldura dos enquadramentos em primeiro plano, é percebido que Ogum se relaciona com o acontecimento da morte.

Mediante a noção de “rostidade” em Deleuze (1985), entende-se que os primeiros planos analisados compõem-se por meio dos movimentos incessantes das

imagens, ou seja, a formação do rosto do personagem por matérias-afeto que elaboram a representação fílmica. Nesse sentido, o orixá que estava presente na disputa que se formou entre Espírito e Adelaide, quanto aos afetos do pai pelo filho, torna-se relacional ao rosto do sambista quando este cria uma nova música a partir da experiência da morte de Norival.

Desse modo, da mesma forma que Ogum conectou-se com o rosto povoado quando o personagem reinterpreto a canção roubada por Maurício, ele integra o rosto de Espírito quando o compositor ressignifica a morte do filho por meio de um novo samba que será cantado por Ângela Maria (figuras 10 e 11).

No caso de Boca de Ouro, Ogum aparecerá pela primeira vez na figura 16, na qual acontece a composição do semideus pelo rosto falsário. Ela ocorre a partir da afronta que o bicheiro faz a Leleco oferecendo-lhe uma arma para que este o mate. O marido de Celeste a levou para a casa de Boca de Ouro, sendo condescendente quanto a sexo entre o bicheiro e sua mulher. Quando, ao resistir, Celeste diz que o marido dará um tiro em Boca de Ouro, este estabelece um jogo no qual, por meio da morte, objetiva desmoralizar Leleco diante da esposa. A conexão de Ogum ao rosto do bicheiro falsifica a ideia de morte em vista da desconstrução moral do marido, uma vez que a produção de sentidos que o orixá evoca por meio da mitologia afro-brasileira é associada às batalhas e à cupidez.

A partir de então, torna-se recorrente a relação do orixá na formação do rosto falsário de Boca de Ouro em vista da perspectiva teórica da “rostidade” em Deleuze (1985). Ou seja, Ogum é enquadrado em primeiro plano, conectando-se a Boca de Ouro pelo movimento das imagens, que são compreendidas por sua materialidade afetiva. Nesse sentido, Ogum torna-se onipresente e uma espécie de cúmplice do personagem, uma vez que se relaciona com o rosto do bicheiro quando este subverte sentidos morais em suas relações com os outros personagens da narrativa.

Para Boca de Ouro, Ogum está relacionado à morte. Como, por exemplo, na figura 25, em que, enquadrado junto ao bicheiro, o orixá compõe seu rosto quando Boca de Ouro diz a Maria Luiza nunca ter matado ninguém. Por sua vez, o rosto falsário revela o oposto. Contudo, destaca-se que na vida de Boca de Ouro, se Ogum é conexo à morte, esta relaciona-se com as questões morais implicadas ao sexo. Ou seja, tais questões inscrevem-se dentro de uma perspectiva político-social de disputa quanto à validade dos sentidos morais.

Percebe-se assim que a relação estabelecida entre os personagens Boca de Ouro e Espírito, quanto a Ogum e à morte, inscreve-se na presença do orixá como ativação de resistência dos afetos em vista da determinação político-social da morte. Na medida em que as narrativas dos filmes demandam questões sociais implicadas no cotidiano dos personagens, percebe-se que as imagens em primeiro plano são movimentos entre o afetivo e o social. Assim, com base no refletido mediante Rancière (2012), as significações imagéticas amplificam os sentidos narrativos dos filmes num exercício de “regulagem” entre o que é narrado e a potência das imagens. Em vista disso, as questões sociais dos personagens são transformadas nas análises por meio dos afetos mobilizados pelas imagens.

As duas narrativas mostram personagens que vivem na Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro. Contudo, Espírito é morador do morro, ele ocupa um espaço à margem da cidade urbanizada. Já Boca de Ouro habita Madureira, um bairro relativamente integrado à cidade.

Os movimentos do sambista visam ocupar um espaço de que Boca de Ouro já dispõe; isto quer dizer que as músicas de Espírito ligam a cidade e seus afetos, ou seja, suas experiências da vida no morro são levadas ao Rio de Janeiro por meio do samba. No entanto, para o bicheiro, há um movimento inverso: ele já reserva seu lugar no imaginário da cidade que faz outros personagens, neste caso as “grã-finas” (SANTOS, 1962) e o repórter Caveirinha, buscarem histórias sobre a sua vida em Madureira.

Em comum, os personagens possuem o fato de criarem histórias que desejam ser contadas. Nesse sentido, Espírito as comunica em suas composições musicais, enquanto Boca de Ouro as realiza pelos casos de adultério, corrupção e morte. Sobre si o bicheiro fala: “Eu sou apenas aquilo que dizem os jornais”⁴⁹ (SANTOS, 1962).

Diferentemente do bicheiro, o sambista precisa ir até a rádio; a este lugar ele leva sua música e as experiências produzidas a partir do lugar em que vive. Espírito também cria quando está na rua; compreende-se com Kracauer (2001) que o rosto desse personagem se povoa quando está em contato com a “materialidade sensível” de seu cotidiano, revelada por meio de seus primeiros planos. Nessa mesma perspectiva teórica, o rosto de Boca de Ouro se falsifica pela experiência física que

⁴⁹ Texto do filme.

ele vive dentro de sua casa. As histórias sobre a vida do bicheiro acontecem dentro do lugar onde mora e é para lá que outros personagens peregrinam como que para estarem próximos do semideus.

Considera-se que, nos dois filmes, há distinções que demarcam especificidades político-sociais entre um banqueiro do jogo do bicho morador de Madureira e um sambista que tenta iniciar sua carreira e vive em um morro na Zona Norte da cidade. No entanto, tratando-se de uma perspectiva político-afetiva, Espírito e Boca de Ouro estão vinculados por meio de Ogum e da morte. Pois, assim como o bicheiro no filme *Boca de Ouro* (1962), tendo Ogum como testemunho, o sambista adultera a relação social da morte tratada na narrativa de *Rio, Zona Norte* (1957).

Em vista do refletido com Badiou (2004a), as análises dos primeiros planos trazem à tona vínculos imagético-afetivos que dão a ver as formas de resistência política desses personagens. Nesse sentido, ambos, cada um a sua maneira, ativam formas de não condicionamento de seus afetos por meio de elementos imagéticos em comum.

Com base no ponto de vista teórico-metodológico proposto, as imagens dos personagens são composições afetivas e que não permitem a totalização de suas experiências pelas problematizações político-sociais articuladas pelas narrativas. Assim, notam-se, por meio do universo material e sensível que compõe a representação dos personagens, imaginários que apresentam as formas político-afetivas de Espírito e Boca de Ouro de darem conta das questões político-sociais implicadas em seus cotidianos.

Dentro dessa perspectiva, não se infere sobre um real extradiegético; antes disso, analisaram-se os personagens em vista do movimento paradoxal entre o artifício e a realidade em que o cinema transita e que permite uma abertura para pensar mundos possíveis onde, no estudo desses personagens, se observou significações políticas por meio dos afetos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As análises de *Espírito e Boca de Ouro* permitem notar que suas formas de resistência político-afetivas são produzidas pelas transformações das implicações político-sociais presentes nos filmes. Os rostos dos personagens, junto aos demais elementos visuais enquadrados em primeiro plano, revelam significações afetivas que dão a ver suas formas de não sujeição social na relação entre a narrativa e a materialidade de suas representações cinematográficas.

A primeira questão que balizou o desenvolvimento desta dissertação parte do pressuposto de que os personagens no cinema podem ser pensados, em vista da política, por meio do não condicionamento de suas experiências de vida às circunstâncias político-sociais. Compreendem-se por tais sujeições as estabilizações de seus movimentos afetivos de ressignificação dos contextos político-sociais. Nesse sentido, notou-se que, nos filmes analisados, *Espírito e Boca de Ouro* são fecundos quanto à inter-relação imagem-afeto-narrativa para o encontro de reelaborações político-afetivas das situações político-sociais em que estão inscritos.

Resistir e ressignificar as formas de dominação afetiva, para esses personagens, relaciona-se com a presença do orixá Ogum nos dois filmes. Tal elemento imagético apresenta-se de maneira comum a *Espírito e Boca de Ouro*, produzindo novas significações narrativas. As atuações do orixá estão vinculadas às especificidades das narrações sobre a vida de cada personagem. No entanto, associam-se na medida em que os rostos do sambista e do bicheiro mostram variações quanto à criação de resistência política, em detrimento da determinação de seus afetos a uma dimensão político-social.

No cotidiano de *Espírito e Boca de Ouro*, as questões sociais que suas histórias apresentam envolvem classe, raça, credo e gênero. Nos dois filmes, a morte também se inscreve como elemento da narrativa e é exposta dentro de implicações político-sociais. Isso decorre do fato de o filho do sambista ser assassinado e de o bicheiro, por sua vez, cometer homicídios. Percebeu-se, ao analisá-los, que Ogum produz perspectivas afetivas que elaboram novos sentidos para tais questões, na medida em que se relaciona com a morte ressignificando as implicações político-sociais da violência na vida dos personagens.

Não obstante, consideram-se, com as análises, outros elementos imagéticos que compõem as representações de *Espírito e Boca de Ouro*, e que

resultam em efeitos de significação que dão a ver suas capacidades em reelaborar vínculos socioafetivos. A materialidade do cotidiano dos personagens nos movimentos pelas casas e ruas, assim como seus encontros com os corpos de outros personagens, compõem representações nas quais os rostos de Espírito e Boca de Ouro formam-se por seus envolvimento com a experiência física do espaço. O primeiro plano cinematográfico elencado como instrumento de análise fílmica é o elemento que permite elaborar tais observações.

Junto ao pressuposto do vínculo entre a política e o cinema por meio das formas de emancipação afetiva dos personagens, notou-se preliminarmente que, nas narrativas dos filmes analisados, Espírito e Boca de Ouro são politicamente ativos por suas capacidades de criar ficções sobre si mesmos. Com base na visualidade dos enquadramentos que compõem as figuras de análise, percebe-se que as ficções produzidas pelos personagens são relações entre as narrativas dos filmes e os elementos materiais que formam os enquadramentos em primeiro plano. Espírito cria sambas, Boca de Ouro lendas urbanas; essas criações são notadas em termos narrativos nos dois filmes. Contudo, nesta dissertação, perceber como essas ficções implicam transgressões político-afetivas dos problemas sociais encontrados em *Rio, Zona Norte* (1957) e *Boca de Ouro* (1962) resulta da interação entre a narrativa e as visualidades das representações.

As análises mostram o político-afetivo por meio das transfigurações nas linhas dos rostos desses personagens. Esses movimentos de suas faces são vínculos imagéticos entre os sentidos narrativos e a materialidade que compõe as representações de Espírito e Boca de Ouro. Desse modo, as análises dão a ver que as resistências são ativadas na inter-relação das questões socioafetivas. Isso implicada num envolvimento da narrativa com as imagens, que são consideradas numa perspectiva sensível dos afetos. Assim, a resposta à questão de como eles resistem em suas formas de não condicionamento político-social encontra-se em seus rostos e nos elementos visuais a eles conectados numa relação inalienável com suas histórias de vida narradas nos filmes.

Ao se pressupor que os personagens apresentam-se de forma político-afetiva pelas oposições aos condicionamentos sociais, constitui-se um quadro teórico metodológico que possibilitou analisar os filmes e reconhecer como tais formas de resistência ocorrem. Notou-se que as “lógicas de emancipação” (BADIOU, 2004a) desenvolvem-se por meio da relação material e sensível que Espírito e Boca

de Ouro exercem na inter-relação entre as narrativas e a “fiscalidade” (KRACAUER, 2001) das representações. Esse movimento entre o dizível das narrações e o visível dos afetos também permitiu notar as contradições que os personagens apresentam, de modo que eles estabilizam-se produzindo efeitos de sujeição político-social.

As imagens dos rostos dos personagens coadunam-se com as narrativas dos filmes produzindo sentidos ambivalentes quanto ao pressuposto das formas de resistência. Ora, se existe movimento de resistência, significa que existe princípio de sujeição. Decorre disso que as categorias de análises criadas visaram perceber esse duplo movimento entre a emancipação afetiva e o condicionamento político-social.

Ao relacionar as figuras de análise por meio das categorias, percebeu-se que os movimentos produzidos entre as relações imagético-narrativas resultam em campos de força. Ou seja, ora a imagem revela formas de resistência, e a narrativa, sujeições, ora a narração produz sentidos de resistência e a imagem revela estabilizações nas formas de transformação afetiva dos personagens. Nota-se com isso que as categorias de análise do rosto povoado e rosto despovoado (Espírito), assim como rosto falsário e rosto delirante (Boca de Ouro) remetem-se umas às outras constantemente. Assim, as contradições nas formas de resistência desses personagens estão implicadas na invasão de sentidos das narrativas pelas imagens, do mesmo modo que a narração também força as imagens na produção de novos sentidos que formam as disputas entre sujeições político-sociais e emancipações político-afetivas.

Em que pese a subjetividade como princípio teórico-metodológico desta pesquisa, nota-se a contribuição que essa abordagem traz aos estudos que visam trabalhar as implicações entre o cinema e a política. Ao levar para as análises fílmicas dos personagens tal abordagem, percebe-se que o político forma-se por meio do campo de força entre imagem e narrativa. Reconhece-se que há uma mobilização conjunta entre esses elementos; contudo, ela é criada a partir de movimentos de disputa; nesse sentido, o que se compreende por disputa são as forças – ou agentes de transformação – dos sentidos que conectam imagem e narrativa. Com isso, os personagens transformam-se enquanto produção de resistência ou sujeição político-afetiva porque são elaborados a partir desse campo de forças.

A política inscreve-se no cotidiano de Espírito e Boca de Ouro no movimento

de forças entre as narrações de suas histórias de vida e a materialidade dos afetos que as constituem. Isso implica reter, na perspectiva da subjetividade, que as ficções produzidas pelos personagens sobre si mesmos como princípio de ação política – os sambas de Espírito e as lendas urbanas de Boca de Ouro –, de certa forma, singularizam suas experiências de vida. Contudo, a materialidade que compõe essas ficções elabora um vínculo que torna tais experiências relacionáveis. Desse modo, politicamente há uma ligação afetiva entre os personagens, e tal relação estabelece-se por meio das forças de transformação que, em certa medida, lhes são comuns.

A perspectiva adotada para compreender os personagens em suas características político-afetivas também considera que a análise fílmica, aliada à subjetividade, inscreve o olhar lançado sobre os filmes como um ponto de vista que implica uma partilha simbólica. Dessa forma, as análises fílmicas criadas são regulações dos campos de forças formados pela inter-relação imagem-narrativa-afeto dos filmes.

Os riscos com que essa abordagem teórico-metodológica lida estão relacionados à expectativa de totalizar a compreensão dos objetos de análise. Todavia, na medida em que se notam as contribuições formuladas por um quadro teórico que trata a relação imagem e narrativa partindo do princípio das multiplicidades, percebe-se que as análises fílmicas são apreensões parciais em vista de questões de pesquisa.

Talvez a contribuição que esta dissertação traga para futuros estudos que envolvam imaginários cinematográficos seja a reunião de autores com os quais se percebeu um diálogo fértil entre as implicações da subjetividade com o político e a análise fílmica. Da mesma forma, acredita-se que o conjunto de filmes do diretor brasileiro Nelson Pereira dos Santos permita múltiplas possibilidades de trabalho em vista de questões que expandam a investigação dos personagens junto à política. Nesta pesquisa, apostou-se na potência afetiva das relações imagem-narrativa para (re)apresentar o cotidiano dos personagens Espírito e Boca de Ouro, de modo a compreender as maneiras com que ressignificam suas experiências políticas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jaques; MARIE, Michel. **Análisis del film**. Barcelona: Ediciones Paidós, 1990.

BADIOU, Alain. **El cine como experimentación filosófica**. In: Pensar el cine 1: imagen, ética y filosofía. Gerardo Yoel (Org.). Buenos Aires: Manantial, 2004a.

_____ **La ética**. Cidade do México: Editorial Herder, 2004b.

BOCA de Ouro. Direção e roteiro de Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: 1962. (102 min.). Arq. digital, P&B, son., sem legenda. Idioma português. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=7iUg6nNJB0Q> > Acesso em: 13/11/2014.

CASSETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. **Cómo analizar un film**. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1991.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____ **Nietzsche**. Lisboa: Edições 70, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Feliz. **Mil Platôs – Capitalismo e esquizofrenia**. v.3. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

_____ **O que é a filosofia?** 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

FABRIS, Mariarosamaria. **Nelson Pereira dos Santos um olhar neo-realista?** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

FRIEDRICH, Nietzsche. **A Gaia Ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GARDIES, René. **Compreender o cinema e as imagens**. Lisboa: Edições texto & grafia, 2007.

KRACAUER, Siegfried. **Teoría del Cine**. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2001.

O AMULETO de Ogum. Direção e roteiro de Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: 1974. (117 min.) Arq. digital, Cor, son., sem legenda. Idioma português. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=Xc0B2AL1WYU> > Acesso em: 17/11/2014.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____ **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto 2012.

RIO, 40 Graus. Direção e roteiro de Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: 1955. (97 min.) Arq. digital, P&B, son., sem legenda. Idioma português. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=HwNJn0QMhoU> > Acesso em: 03/08/14.

RIO, Zona Norte. Direção e roteiro de Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: 1957. (86 min.). Arq. digital, P&B, son., sem legenda. Idioma português. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=leh7YlgrSeA> > Acesso em: 10/06/14.

SALEM, Helena. **Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

VASCONCELLOS, Jorge. **Deleuze e o Cinema**. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna, 2006.

REFERÊNCIAS COMPLEMENTARES

BADIOU, Alain. **Imágenes y palabras: escritos sobre cine y teatro**. Gerardo Yoel (Org.). Buenos Aires: Manantial, 2005.

_____ **Compêndio de metapolítica**. Lisboa: Instituto Piaget, 1998.

_____ **Para uma nova teoria do sujeito: conferências brasileiras**. Rio de Janeiro: Relume-Dumaré, 1994.

_____ **Conferências de Alain Badiou no Brasil**. Célio Garcia (Org.). Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

_____ **Pequeno manual de inestética**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BADIOU, Alain; TRUONG, Nicolas. **Elogio ao Amor**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BALÁZS, Béla. **El hombre visible, o la cultura del cine**. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2013.

COSTA, Filipe José. **Uma teoria por um cinema da realidade, uma leitura de Theory of film, the Redemption of Physical Reality, de Siegfried Kracauer**. In: Doc On-line, n.01 Dezembro 2006, p. 211-225, Covillã, PT: Disponível em: <www.doc.ubi.pt> Acesso em 05/01/2014.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____ **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 2013.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs – Capitalismo e esquizofrenia**. v.1. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

FRIEDRICH, Nietzsche. **Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____**Genealogia da Moral: uma polêmica.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PUCHADES, Wenceslao García. **El lugar del cine en el pesamiento filosófico de Alain Badiou.** Tese de doctorado Programa de Pós-graduação da Faculdade de Belas Artes de San Carlos – Universidade Politécnica de Valência. 2012a, 530 p. Disponível em: < <http://riunet.upv.es/handle/10251/14862>> Acesso em: 12/04/2013.

FILMES ANALISADOS

RIO, ZONA NORTE. Direção, argumento e roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Nelson Pereira dos Santos e Ciro Freire Cúri. Intérpretes: Grande Otelo, Malu, Jece Valadão, Maria Pétar, Paulo Goulart, Artur Vargas Jr., Iracema Vitória, Haroldo de Oliveira, Zé Kéti, Ângela Maria, Laurita Santos e outros. Música: Alexandre Gnatalli, Zé Kéti. Distribuição: Lívio Bruni. Realização: 1957. Lançamento: 1957. 86 min., son., P&B, arq. digital.

BOCA DE OURO. Direção e roteiro: Nelson Pereira dos Santos, baseado na peça homônima de Nelson Rodrigues. Produção: Jarbas Barbosa, Gilberto Perrone, Copacabana Filmes Ltda. Produtor associado: Imbracine e Fama Filmes. Intérpretes: Jece Valadão, Odete Lara, Daniel Filho, Maria Lúcia Monteiro, Ivan Cândido, Adriano Lisboa, Maria Pompeu, Geórgia Quental, Sulamith Yaari, Wilson Grey e outros. Som: Jorge dos Santos e Nelson Ribeiro. Distribuição: Herbert Richers Produções Cinematográficas. Realização 1962. Lançamento: 1963. 102 min., son., P&B, arq. digital.

FILMOGRAFIA DA PESQUISA

- RIO, 40 GRAUS.** Realização: 1954, 1955. Lançamento: 1956. 97 min. P&B.
- RIO, ZONA NORTE.** Realização 1957. Lançamento: 1947. 86 min. P&B.
- MANDACARU VERMELHO.** Realização: 1960. Lançamento: 1961. 76 min. P&B.
- BOCA DE OURO.** Realização: 1962. Lançamento: 1963. 102 min. P&B.
- VIDAS SECAS.** Realização: 1962, 1963. Lançamento: 1963. 105 min. P&B.
- EL JUSTICERO.** Realização: 1966. Lançamento: 1967. 80 min. P&B.
- FOME DE AMOR: VOCÊ NUNCA TOMOU BANHO DE SOL INTEIRAMENTE NUA?** Realização: 1967. Lançamento: 1968. 76 min. P&B.
- AZYLLO MUITO LOUCO.** Realização: 1969. Lançamento: 1971. 83 min. P&B.
- COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS.** Realização: 1970. Lançamento: 1972. 83 min. Cor.
- QUEM É BETA? PAS DE VIOLENCE ENTRE NOUS.** Realização: 1972. Lançamento: 1973. 92 min. Cor.
- O AMULETO DE OGUM.** Realização: 1973, 1974. Lançamento: 1975. 117 min. Cor.
- TENDA DOS MILAGRES.** Realização: Realização 1975. Lançamento: 1977. 142 min. Cor.
- ESTRADA DA VIDA: MILIONÁRIO E JOSÉ RICO.** Realização: 1979. Lançamento: 1981. 104 min. Cor.
- MEMÓRIAS DO CÁRCERE:** Realização: 1983. Lançamento: 1984. 197 min. Cor.
- JUBIABÁ.** Realização: 1985. Lançamento: 1987. 107 min. Cor.
- A TERCEIRA MARGEM DO RIO.** Realização: 1993. Lançamento: 1994. 90 min. Cor.
- CINEMA DE LÁGRIMAS.** Realização: 1995. Lançamento: 1995. 92 min. Cor.
- BRASÍLIA 18%.** Realização: 2005. Lançamento: 2006. 102 min. Cor.