

PERSONAGEM 1

Jessica tem 17 anos, uma filha de berço e um avô doente. Não tem pais. Para pôr comida em casa, vende o corpo, inclusive para um detento, a quem se afeiçoa. Seu maior problema é o risco de perder a guarda de sua filha para a mãe do pai da menina. Depois de muito trabalhar com o corpo, vai para trás de um balcão e projeta um futuro em família.

PERSONAGEM 2

Diane tem 14 para 15 anos, mora com a tia e o marido dela, por quem é bolinada. Seu pai sequer admite a certeza de ser seu pai, embora ela o procure insistentemente. Para se sentir dona de seu nariz, decide vender o corpo, apesar da virgindade. Uma dona de salão ensina a menina a lidar com cabelos. Ela termina denunciando o tio e levantando a cabeça.

PERSONAGEM 3

Sabrina tem em torno de 18 anos. Prostitui-se para encher o frigobar da casa onde está "de favor" (emprestada e mantida por um figurão do tráfico, por quem ela está apaixonada). Fica grávida e é abandonada. Termina como prostituta.

Jessica, Diane e Sabrina não são protagonistas de três filmes, mas personagens centrais de *Sonhos roubados*, de Sandra Werneck, que tem creditados como roteiristas mais de um time de futebol de salão. Há uma conexão inicial entre as personagens: todas moram em uma mesma comunidade no Rio e vivem a adolescência em uma contingência hostil para meninas-moças, que as leva a naturalizar essa hostilidade e a se prostituir sem nenhum drama.

As três já se conhecem e são amigas quando o filme começa. Cada uma delas segue sua própria história e nada da história de uma age diretamente sobre as das outras. As três moças estão juntas e separadas nessa mesma narrativa. Estamos diante de uma organização narrativa e dramática de um *multiplot*, que, embora pareça acompanhar a autonomia de cada personagem central, serve principalmente à formulação de um painel de estado de coisas entre adolescentes das favelas.

É uma das estratégias do *multiplot*. Na soma das partes, chega-se a uma noção do conjunto. Cada elemento dramático de cada personagem pode atender menos à individualização da personagem e mais ao projeto de se somar evidências do espaço social dramatizado ou compor um espírito do tempo de uma contemporaneidade. Expandir os dados da realidade e dos sentimentos de mais de uma pessoa não deixa de ser uma forma de não acumular demais em uma apenas.

O *multiplot* tem parte com a literatura panorâmica do século 19. Também é derivação de uma expansão do empenho dos diretores em estabelecer encadeamento de núcleos distintos e ações simultâneas no primeiro tempo da elaboração da narrativa cinematográfica nos anos 10 do século 20. Há implicações dramáticas nisso. Com a multiplicação dos personagens, há menos tempo para cada um em cena e, com isso, eles precisam ser caracterizados com alguma ênfase e terem um ou dois tipos de problema apenas, de modo a se distinguirem dos demais em pouco tempo de aparição.

NARRATIVA CENTRO

“A vida dos personagens em filmes *multiplots* é limitada, parcial; em contrapartida essa estrutura nos proporciona um grande painel, um olho panóptico, uma onisciência”, escreve Rossana Foglia no artigo *Multiplotting: sentido entre histórias*, publicado no livro da Socine 2001. Vidas limitadas, parciais, mas associativas. É uma questão de ampliar o olhar em vez de concentrá-lo. Menos momentos de mais vidas. E algum nível de performance organizadora. O *multiplot* é uma linha de passes, não sem dribles e exibicionismos. No cinema brasileiro recente, o *multiplot* se acentuou como opção, com suas variações.

A frequência maior das narrativas panorâmicas coincide com uma tendência forte entre muitos críticos de valorizar enfoques fechados em poucos personagens e de atacar uma suposta totalização nos enfoques. É como se colocar partes em relação umas com outras, com maior ou menor evidência de uma lógica geral, fosse em si uma proclamação de verdades absolutas e universais. Menos!

Podemos encontrar o caminho do múltiplo centro em filmes recentes e muito distantes entre si por suas particularidades, como *Sonhos roubados* (Sandra Werneck), *Insolação* (Daniela Thomas e Felipe Hirsch), *Quanto dura o amor?* (Roberto Moreira), *No meu lugar* (Eduardo Valente), *O signo da cidade* (Carlos Alberto Ricceli), *Salve geral* (Sergio Rezende) e *Chega de saudade* (Laís Bodanzky). Se na maioria deles impera um painel de desencantos, infelicidades e violências generalizadas, em *Chega de saudade* predomina o senso de sobrevivência e de renovação, não sem crises.

Em *Insolação* as conexões entre personagens se dão, sobretudo, a partir de um personagem provocador e pensador das situações expostas, centradas em tipos com algum tipo de angústia, de subjetividade enferma. Já em *Salve geral* a narrativa desdobra-se apenas em três linhas, a de uma mãe música, de seu jovem filho preso e dos membros de uma organização criminosa, dentro e fora da cadeia, para tecer um mundo ficcional onde o cerco se fecha quase completamente.

Quanto dura o amor?, de Roberto Moreira, também desdobra-se em três. Um escritor anônimo apaixonado por uma prostituta, uma atriz do interior paulista apaixonada por uma roqueira bissexual casada e uma transexual apaixonada por um colega de trabalho. Quando se encontram no prédio onde moram, nenhuma das partes interfere na vida da outra. Todos os núcleos de personagens, porém, lidam com o lado duro do amor. Isso – as separações, as solidões – os une. No entanto, eles estão separados entre si também.

A diferença substancial entre um filme de personagem central e outro com mais de um personagem principal está na relação estabelecida entre os personagens e o mundo onde vivem. Quando se condensa o enfoque em um personagem, potencializa-se a noção de um indivíduo em um mundo, no qual age e ao qual reage. Também são mais evidentes as marcas da enunciação, do roteiro e da montagem, porque há sempre um manipulador





Insolação



Sonhos roubados

de marionetes por ali. O desafio é fazer essas marionetes pulsarem, respirarem e virem à vida, sem permanecerem com suas funções exclusivas de parte de um esquema.

O *multiplot* esteve em alta nos anos 1990, sobretudo a partir de *Short cuts*, de Robert Altman. Nos anos 2000, apesar do Oscar para *Crash*, os astros do *multiplot* foram Guillermo Ariaga e Alejandro González Iñárritu, roteirista e diretor de *Amores brutos* (*Amores perros*), *21 gramas* e *Babel*, filmes divididos em segmentos distintos, em tempos dramáticos não lineares, conectados por acidentes traumáticos. Acidentes e casualidades são palavras-chaves. O *multiplot* tem em suas práticas mais expressivas e célebres uma valorização dos pontos de contato entre os *plots* a partir de acidentes ou coincidências.

Não deixa de ser uma das questões centrais de *O signo da cidade*, de Carlos Alberto Ricelli, que tem como eixo central uma radialista-astróloga. Ela atende a todos, vive problemas terceirizados, ao passo que os seus problemas residem no passado e na porta em frente. Serão as ocorrências do filme, como essa do pecado ao lado, frutos de destinos ou de ações humanas?

Sim ou não, pouco importa, porque, no fundo, o painel humano, apesar de fragmentado em excesso, é diverso. Personagens perdem e ganham, amores morrem e renascem em outros corpos. Se um se mata e outros matam outros, se há doença no presente e traumas do passado, no final crianças nascem, amores surgem no horizonte. A cidade (São Paulo) sofre, na maior parte dos casos, de solidão e carência, mas também há encontros, quase sempre inesperados, gestados pelos astros.

Em *No meu lugar*, cujo elo entre os personagens é a cidade do Rio, também há ação de um núcleo sobre outros, mas não há convivência entre eles e, no único momento no qual ela é viabilizada, a tela preta responde com a inviabilização (de uma imagem de contato entre os segmentos).

Não se trata ali apenas de segmentos dramáticos, mas segmentos sociais do Rio (o patrão, o namorado da empregada, o policial), postos em contato na linha de fogo, com mortos ou feridos para todos os lados. Cada segmento dramático situa-se em um tempo dramático em *No meu lugar*. Não há uma das linhas mestras do *multiplot*: a simultaneidade de acontecimentos encadeados de modo a se construir, com menor ou maior evidência, uma lógica qualquer para esse encadeamento. Se a tela preta une os segmentos, todo o restante os isola, porque cada um é cada um.

Alguns dos filmes de maior público nos anos recentes tiveram narrativas apenas com aparência de *multiplots*, porque são centralizadas em personagens narradores. As relações estabelecidas entre os núcleos de personagens são transferidas nesses casos para vozes internas da ficção. São os casos de Buscapé em *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles, do “doutor” em *Carandiru*, de Hector Babenco, e do capitão Nascimento em *Tropa de elite*, de José Padilha. Nos dois primeiros casos, a voz interna tem distintas funções.

A de Buscapé organiza em várias frentes e *fronts* o histórico e o funcionamento de sua “comunidade”, marcada pela violência e pelo tráfico de drogas, para o qual presta serviço e do qual se serve para arrumar emprego. É uma voz de dentro, com um pé lá e outro cá, vacinada contra contaminações. Voz de testemunha imparcial.

Tropa de elite



DAVID PRICHARD

A voz do “doutor” em *Carandiru* é menos uma voz e mais um ouvinte, a quem são narradas histórias de traição e crime, nas quais os narradores-detentos são autoinocentados. É uma voz silenciosa e um ouvido passivo. Está fora, mas por dentro, sem estar dentro. Voz de coletor de confissões.

Nos dois casos, ainda, lidam-se com passado e com um organismo social. Uma favela, um presídio. O *multiplot* parece servir apenas como forma de somar dados necessários para se estabelecer uma visão sobre esses mundos. Seus segmentos podem parecer específicos, mas servem para compor um conjunto, sem jamais serem narrativas com alguma autonomia, que vivam para além da funcionalidade dentro do todo sistêmico.

Essa transformação de *plots* em dados e de personagens em ilustrações é assumida sem os disfarces pela voz-diagnóstico de Nascimento em *Tropa de elite*. O narrador não é ouvinte, tampouco testemunha. É a voz de um protagonista que reflete sobre seu mundo: a polícia e as ramificações do tráfico no Rio. Nascimento não apenas relata, nem apenas escuta, ele pensa sobre o crime. Para tecer sua constatação com ares de tese sobre a metástase gerada pelo tumor do tráfico, o policial do BOPE elabora (com o filme) um acompanhamento crítico de alguns personagens, em especial dois candidatos a sua vaga.

O antecessor mais recente dessa voz de diagnóstico de Nascimento é o narrador e pensador de *Cronicamente inviolável*, de Sergio Bianchi, que observa criticamente várias regiões e formações culturais do Brasil, expondo as contradições e os estereótipos identitários de cada uma delas, de modo a se demonstrar e desenvolver as tensões da falsa cordialidade. Esse narrador-pensamento, se comparado a Nascimento, é mais analítico e menos dramático.

Isso porque o filme é menos uma narrativa dramatizada e mais uma cadeia de fragmentos tratados com distanciamento, como parte de um discurso sobre o país e sobre o pensamento produzido por e para ele. Não se pode, porém, falar em *plot*. O que existem, em cada um dos núcleos, são símbolos. Ou tipos-sintomas. No filme seguinte, *Quanto vale ou é por quilo?*, a estratégia é a mesma. Painel com espírito de tese (outra vez). Bianchi já havia recorrido a uma variedade de núcleos em *Romance*, mas nesse filme existe uma preocupação com a dramatização de personagens e fatos, não com a demonstração e esquematização de conceitos sociais e históricos.

Por compartilhar essas características, *Amarelo manga*, de Claudio Assis, é um continuador de *Romance*, de Bianchi, mas fortemente sediado em Recife, endereço fundamental para os vários segmentos dramáticos. Na soma das vivências dos vários personagens, predominam os excessos em geral e diferentes aberrações, mostrando uma possível associação entre a atmosfera de enfermidade moral e os índices de estrato social. Como em vários dos filmes panorâmicos brasileiros, predominam a dor e o mal-estar, embora, no final, surja uma luz na tinta de cabelo amarelo manga.

No filme seguinte, *Baixio das bestas*, novamente com roteiro de Hilton Lacerda, Assis troca a capital pela zona da mata de Pernambuco, mas insiste na expansão dos núcleos, acompanhando jovens perturbados da elite local, um velho e sua neta (unidos em atividade bestial) e prostitutas de sorriso no rosto e dentes quebrados a pancada. O mundo se torna mais cão (em relação a *Amarelo manga*). As situações são dramatizadas, há preocupação em se construir cenas, mas, na soma das partes, procura-se retratar algo pela soma dos segmentos. Ampliam-se os focos para se ter mais dados do mundo acusado. Para se espalhar o mal-estar. Talvez o *multiplot* seja o modelo narrativo ideal para expandir angústias e violências.



Cronicamente inviolável



No meu lugar