



RENASCER A PARTIR DO RESTO QUE SE PRESERVOU

por Ilana Feldman

Longa-metragem de estreia de Allan Ribeiro, *Esse amor que nos consome* vem dar continuidade à marca principal dos curtas-metragens realizados anteriormente pelo jovem cineasta: o privilégio do espaço. Isto é, o privilégio dos corpos (em geral das classes médias ou medianamente adequadas) nos espaços e dos espaços no corpo da cidade (sempre a do Rio de Janeiro). Esse é o universo concreto em torno do qual gravitam os curtas *Depois das nove* (2008), *Com vista para o céu* (2011), *Ensaio de cinema* (2009) e *A dama do Peixoto* (2011), mas é *Ensaio de cinema* que, explicitamente, serve de ensaio e de semente para o desenvolvimento de *Esse amor que nos consome*, finalizado em 2012.

Acompanhando a rotina de ensaios da companhia de dança de Gatto Larsen e Rubens Barbot, a partir do momento em que esses dois estrangeiros (Gatto tem forte sotaque hispânico e Barbot traz um acento gaúcho) se instalam em um casarão abandonado no Centro do Rio de Janeiro, *Esse amor que nos consome* faz parte de um momento extremamente instigante e potente do cinema brasileiro recente. Nem ficção propriamente dita, nem documentário, no sentido consensual do termo, o filme de Allan Ribeiro é um híbrido de ficção documental, ou documentário cênico, mais próximo à noção de filme ensaio: “gênero” sempre inadequado e indeterminado, desprovido de substancialidade normativa, lugar de transição, espaço de crise e de criação.

Na obra, três camadas narrativas se articulam: o acompanhamento da instalação de Gatto e Barbot no casarão, que aos poucos vai sendo habitado, e a rotina de ensaios nesse espaço; a encenação das coreografias no espaço fechado da casa e em espaços públicos da cidade; e momentos de deriva dos corpos dos dois protagonistas no espaço da cidade, por meio da narração em *off* de Gatto (cujo texto é belamente inspirado no *Poema sujo*, de Ferreira Gullar) ou pelas saborosas conversas de Barbot com assíduos frequentadores (moradores?) de uma praça – tudo isso em meio a um cenário de especulação imobiliária da cidade. O abandonado casarão da *Belle Époque* carioca em questão, cedido à companhia para que ela possa lá ensaiar, em realidade estava à venda por irreal um milhão de reais.



Em *Esse amor que nos consome*, espécie de psicogeografia existencial de uma cidade por meio de seus personagens, a performance, esse conceito tão em voga e em moda, não precisa ser esfregada no rosto do espectador. Se grande parte das situações são performadas para a câmera, todas as passagens entre uma camada narrativa e outra, entre uma velocidade e outra, são sutis, delicadas. Os ensaios são interrompidos por visitas de um corretor imobiliário que mostra o casarão a futuros investidores, como uma possível dona de casa noturna com seu marido gringo ou um marqueteiro à procura de uma nova sede para um partido político. Uma das coreografias, inspirada em Shakespeare, assim como uma música operística, são entrelaçadas ao universo afro-brasileiro das sonoridades e das danças dos orixás. Otelo é Ogum. Handel é cercado por batuques. E um bailarino, depois de precisar abandonar a companhia (então sem patrocínio) para um trabalho temporário como operador de telemarketing, chega ao ensaio já cansado da viagem no trem abarrotado.

Nessa dramaturgia do limiar, cuja câmera é quase sempre estável e sóbria, sem fetichizar uma excessiva duração dos planos nem promover sínteses sociais na fragmentação da experiência, tudo é passagem entre as distintas velocidades que movem a cidade e as vidas. “Cidade que me escolheu para viver / É impossível saber em quantas velocidades ela se move / Ferreira Gullar já dizia: há muitas velocidades num só dia”, narra a voz de Gatto Larsen sobre imagens documentais do Centro do Rio, nas quais a heterogeneidade da arquitetura, dos tempos, dos ruídos e dos silêncios se acumulam. Se tais imagens abrigam camadas diversas de tempos e sentidos, e não apenas um conjunto de informações sobre determinada realidade, é porque, junto com o filósofo Georges Didi-Huberman, podemos dizer que a imagem é sempre fruto de uma extraordinária montagem de temporalidades e velocidades heterogêneas.

Em meio a essas velocidades se encontra uma casa. Casa fixada pelo tempo, prestes à ruína e ao desmoronamento – apesar de ostentar permanentemente uma placa de “Vende-se” –, mas que resiste junto a seus novos moradores. Nesse sentido, de um modo muito particular, *Esse amor que nos consome* faz parte de uma constelação de filmes brasileiros contemporâneos atravessados, de maneiras distintas, pela ausência, pela iminência da ruína e pelo “fracasso”, seja do próprio filme, das relações com o outro filmado ou do movimento da história, como vemos em *Santiago* (João Moreira Salles, 2007), *Moscou* (Eduardo Coutinho, 2009), *A falta que me faz* (Marília Rocha, 2009), *Diário de uma busca* (Flávia Castro, 2010), *O céu sobre os ombros* (Sergio Borges, 2010), *Os dias com ele* (Maria Clara Escobar, 2013) e *Avanti Popolo* (Michael Wahrmann, 2013), esses dois últimos, um documentário autobiográfico e uma ficção “alterbiográfica”, ainda inéditos em circuito comercial.



Isso porque na contramão da permanente demanda por sucesso e otimização da performance que pautam nossas vidas, o fracasso no cinema pode também operar como um exitoso modo de criação e produção. Se essa espécie de negatividade constitutiva – já que a linguagem, assim como a imagem, é sempre testemunho de sua própria ausência – possui uma dimensão produtiva, é porque as obras em questão fazem de seus limites, ruínas, desabamentos e impotências a condição de possibilidade de suas vigorosas existências. Para esses filmes, “poder fracassar” significa se abrir ao erro, ao desconhecimento, ao desencontro, ao não entendimento. Significa a possibilidade de abrigar, em sua própria escritura, a potência de ser e de não ser, isto é, a potência de poder a própria impotência, tal como nos versos da poetisa Wislawa Szymborska, no poema *Autofomia*: “Morrer a penas o estritamente necessário, sem ultrapassar a medida / Renascer o tanto preciso a partir do resto que se preservou”.

Escrever, filmar, dançar, em suma, criar, é sempre procurar por uma casa. Se em *Esse amor que nos consome* não há propriamente um “êxito do fracasso”, apesar de o filme, como seus contemporâneos, também lidar com a iminência da falta, da desapropriação e da ruína, é porque, para os personagens de Gatto e Barbot, a casa primeira é a própria crença encarnada – afinal, como está lá na primeira sequência do filme, os búzios sentenciaram positivamente. A casa é o próprio corpo. Já para o cinema, a casa são as imagens. Em *Esse amor que nos consome*, para além do corpo, para além das imagens, a casa é também um umbral, borda ou fronteira que, ao aparentemente separar o dentro e o fora, o privado e o público, a identidade e a alteridade, o poético e político, torna-se a condição mesma de toda relação. A casa, aqui porosa, fissurada, com telhas e janelas quebradas, ou seja, atravessada pelo lado de fora, é a crença, o corpo, as imagens e, sobretudo, o espaço da cidade.

“A gente tem o que a gente tem, até o dia em que não tem mais. Mas aí, nesse dia, a gente já terá outra coisa”, diz Gatto Larsen a um amigo, em uma conversa pelo computador. A casa vive. Morre apenas o estritamente necessário, sem ultrapassar a medida. Renasce o tanto preciso, a partir do resto que se preservou. De suas ruínas e de seu abandono a arte se apropria, e então algo se transforma, se cria. Ao final, após refazer gestos de Penélope de ébano, em uma coreografia coletiva, a companhia de dança sai às janelas e encobre a placa de “Vende-se” com metros e mais metros de retalhos de panos coloridos costurados por Barbot e seus bailarinos. Eles já não precisam mais esperar. Eles já não precisam mais esperar ter. ■

Ilana Feldman é doutora em Cinema pela Escola de Comunicações e Artes da USP, pós-doutoranda em Teoria Literária no Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP e coordenadora do curso de Documentário da Academia Internacional de Cinema de São Paulo.