

O palhaço silencioso, melancólico ***Somewhere, perplexidades:*** o deslugar no cinema contemporâneo

*Sandra Fischer*¹

1 Doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e pós-doutora em cinema pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ). Atualmente, é coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (PPGCom-UTP), programa em que atua como docente/pesquisadora. sandrafischer@uol.com.br.

Resumo

O trabalho explora expressividades poéticas que configuram, nos filmes *O palhaço* (Selton Mello, Brasil, 2011) e *Um lugar qualquer* (*Somewhere*, Sofia Coppola, EUA, 2010), a emergência de um modo subjetivo e objetivo de estar no mundo. Ele se apresenta e se coloca de forma atípica em relação à situação dos lugares convencionalmente estabelecidos na sociedade contemporânea, um modo de o sujeito experimentar o cotidiano acomodado/*desacomodado* em uma dimensão topológica imaginária que se caracteriza como *deslugar*.

Palavras-chave

Cinema contemporâneo, cotidiano, *deslugar*, *O palhaço*, *Um lugar qualquer*.

Abstract

The present essay focuses on poetic aspects of everyday life images presented in the films *O palhaço* (Selton Mello, Brasil, 2011) and *Somewhere* (Sofia Coppola, USA, 2010). It explores issues of the established places, roles and positions settled in the course of quotidian ordinary social relationships while considering the emergency and settlement of a subjective imaginary topological dimension characterized as *dis-place*.

Keywords

Contemporary cinema, daily routine, *dis-place*, *O palhaço*, *Somewhere*.

Os modos de presença e organização estética de filmes que se ocupam da cotidianidade já há tempos têm constituído a plataforma de base e funcionado como a mola propulsora das pesquisas que vimos desenvolvendo. O presente trabalho, assim, integra um conjunto de estudos inserido no âmbito de um projeto de pesquisa no qual temos investigado as mais diversas imagens da trivialidade e da banalidade que se apresentam nas telas do cinema brasileiro contemporâneo. Buscamos identificar, situar e tratar as especificidades que definem os traços estéticos e temáticos que caracterizam, em termos fílmicos e cinematográficos, as obras em que tais imagens acontecem. O propósito é o de estabelecer categorias que viabilizem: 1) a detecção e a identificação das características contextuais de ordem cultural e cronotópica que produzem a emergência de uma multiplicidade de discursos do cotidiano e da intimidade; 2) o entendimento a respeito das articulações desses discursos com a [dita] realidade social em que se alojam.

Este estudo em particular vai um pouco além, na medida em que não se restringe ao cinema brasileiro: além de tratar de *O palhaço* (Selton Mello, Brasil, 2011), ocupa-se do filme norte-americano *Um lugar qualquer* (*Somewhere*, Sofia Coppola, EUA, 2010). O texto em pauta explora e compara algumas das expressividades poéticas de configurações imagéticas que delineiam nas duas obras a emergência de um modo subjetivo e objetivo de estar no mundo que se apresenta e se coloca, cotidianamente, de forma atípica e desconcertante em relação à situação dos lugares² convencionalmente estabelecidos na sociedade contemporânea. Trata-se de um modo de o sujeito estar no mundo acomodado – *desacomodado* – em uma dimensão topológica que defino e denomino como

2 Para aprofundamentos a respeito da ideia de lugar, em que se baseia a discussão aqui proposta, atentar à noção de Marc Augé sobre lugar antropológico: "(...) construção concreta e simbólica do espaço que não poderia dar conta, somente por ela, das vicissitudes e contradições da vida social, mas à qual se referem todos aqueles a quem ela designa um lugar (...) o lugar antropológico, é simultaneamente princípio de sentido para aqueles que o habitam e princípio de inteligibilidade para quem o observa. (...) Esses lugares têm pelo menos três características comuns. Eles se pretendem (pretendem-nos) identitários, relacionais e históricos" (AUGÉ, 2010, p. 51-52).

*deslugar*³. São examinados, nos referidos universos fílmicos, os *deslugares* instalados nas brechas que perfazem teias de relacionamentos articulados em cotidianidades contextualizadas em diferentes espaços geográficos e estratos sociais. O intuito principal é verificar: 1) a caracterização e os desdobramentos destes tais *deslugares*; 2) as atualizações de posicionamentos subjetivos e perspectivos determinadas pela situação do sujeito semiótico que se encontra em *deslugar*; 3) as consequentes implicações e determinações em termos da construção de uma estética cinematográfica que passeia por entre silêncios e em que convivem, equilibristas, as telas da melancolia e as da perplexidade.

Cinema contemporâneo e (des)lugar

Tomando a noção de *cotidiano* enquanto o espaço em que se manifesta a banalidade e a repetição – ou aquilo que é considerado como tal – temos procurado detectar as camadas do despercebido, do estranho, do invisível nas imagens do dia a dia. Elas pontuam diversas das produções que acontecem a partir dos anos 2000, tanto no cinema brasileiro, com o qual venho trabalhando de maneira particular e sistemática, como no de outros países, recorte ao qual tenho me dedicado de maneira algo errante e aleatória. Busco também, nos filmes selecionados, os vestígios daquilo que, alojado nas brechas que se instalam por entre silêncios e lacunas, resiste, resta como semente e pode germinar em imagens potência.

Ocupo-me, principalmente, de filmes que abordam, no contexto do que ainda hoje remanesce da família nuclear freudiana, facetas da rotina verificável em recortes específicos da história de vida de personagens ali inseridas. Concentro-me em uma dimensão das imagens do cotidiano atrelada ao que denomino *deslugar*, assumindo que a partir dessa perspectiva se delineia uma poética e uma estética do *deslugar* no cinema que enfatiza a temática do cotidiano e naquele que apenas tangencia aspectos relacionados ao corriqueiro.

3 Trata-se da criação/desenvolvimento de um conceito em que venho trabalhando. Diz respeito à peculiar condição de personagens que se situam e se deslocam no espaço fílmico em *deslugar*, colocadas e configuradas – diegética e esteticamente – em condição de *deslugar*. Todos os textos de minha autoria aqui referenciados estão relacionados a essa discussão.

É importante ressaltar, a julgar pelos trabalhos que tenho apresentado, por repetitivo que possa parecer: encontro-me *ainda* tratando dos processos de circunscrição e descrição do que entendo como *deslugar*, ainda às voltas com a complexa empreitada de estruturar um esboço de conceituação. Portanto, tal como já se deu em artigos anteriores (FISCHER, 2011; 2010; 2009), em certa extensão também aqui a temática *continua sendo* abordada enquanto experimentação e aplicação daquilo que até o presente momento tenho logrado especificar e precisar, visando a intensificar a discussão de aspectos da proposição que venho formulando. Já observei e apontei que a estruturação, configuração e tipologia do *deslugar* mostram-se diversas daquelas que dizem respeito às noções de *entre-lugar* e *não lugar*⁴. Enquanto esses dois termos se referem a instâncias topológicas que se apresentam como características da contemporaneidade, detentoras de natureza física ou virtual, e *passíveis* de serem transportadas para o âmbito psíquico-intelecto-emocional das relações humanas em seus desdobramentos sócio-afetivo-amorosos, o *deslugar* é atemporal e revela natureza *exclusivamente* psíquico-intelecto-emocional.

Basicamente definido pelo *nem/nem*, o *deslugar* é uma situação, uma posição psíquica e emocional tingida pelos matizes do indeterminado, do indizível e do inominável, “enunciada” pelo simultâneo *não estar dentro* e *não estar fora*. Isso implica, em termos da relação entre um dado espaço situacional e seu ocupante, *des-acerto*, *des-encaixe*. Tal desajuste é o motor de um movimento desestabilizador, concomitante alojamento/desalojamento, que constitui um sujeito permanentemente assolado pelo desconforto e perturbado pelo estranhamento⁵. É alguém que *não está dentro*, *não está fora*, *não está entre dentro e fora*, que *não*

4 Observe-se que a ideia de entre-lugar, nos termos aqui colocados, vincula-se a Foucault, e a Deleuze e Guattari; a de entre-lugar na cultura, especificamente, a Bhabha; e a do entre-lugar, no âmbito da imagem cinematográfica, relacionada à dimensão atinente ao entre-imagens, a Bellour. A noção de não lugar, por seu turno, é a noção de Augé: “(...) um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não lugar. (...) a supermodernidade é produtora de não lugares, isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos (...)” (2010, p. 73).

5 “Estranho” e “estranhamento” nos termos em que o tema é tratado na obra de Freud, na qual o estranho é entendido como “aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar”, como proveniente de “algo familiar que foi reprimido” (FREUD, 1996).

pertence pertencendo e que pertence sem pertencer. Alguém que é mas não é. O sujeito pode, preenche todas as condições que lhe facultam ocupar determinada posição, mas a ela não se acomoda. É o ser sem ser.

No tecido social constitutivo das relações familiares tal como se apresentava no passado, e particularmente da forma como se configura hoje, não é difícil identificar pontos articuladores dessa permanente tensão resultante do atrito entre linhas de força que se alternam em correntes de impossibilidade/possibilidade/despossibilidade. O advento do *deslugar* não é exclusividade da contemporaneidade, seguramente. Mas é certo que tem lugar privilegiado neste nosso tempo, cujo ritmo acelerado está constantemente deslocando e redefinindo topologias, produzindo espaços cambiantes de complexificação e/ou criação de papéis. Não é, tampouco, exclusividade do âmbito familiar, mas uma de suas fontes de origem é a família. É nesse contexto que, ao que tudo indica, o *deslugar* tende a instalar-se preferencialmente.

Não é por acaso que tem proliferado, no cinema contemporâneo, a presença de obras em que surge, com maior ou menor ênfase e intensidade, a questão do *deslugar*. Isso se verifica particularmente naqueles que abordam aspectos da cotidianidade na esfera familiar. No contexto brasileiro, considerável número de filmes⁶ vem colocando em tela múltiplos, desdobrados e cambiantes aspectos do comum e do banal, perfazendo um cinema cujas imagens acolhem e desvelam *uma diversidade de cotidianos* atinente a diferentes grupos e estratos sociais. O mesmo vem se manifestando significativamente, temos notado, também em determinados nichos de outros cinemas que não o brasileiro – caso do filme de Sofia Coppola, aqui enfocado.

Muitas dessas imagens que tratam da mesmice multifacetada, contaminante e contaminada, incerta e desestabilizadora, discutem a problemática do lugar

6 Dentre tais filmes figuram, entre outros, *Durval discos* (Anna Muylaert, 2002), *Uma vida em segredo* (Suzana Amaral, 2002), *Santiago* (João Moreira Salles, 2005), *O céu de Suely* (Karim Ainouz, 2006), *O ano em que meus pais saíram de férias* (Cao Hamburger, 2006), *A casa de Alice* (Chico Teixeira, 2007), *Não por acaso* (Philippe Barcinski, 2007), *Era uma vez...* (Breno Silveira, 2008), *Meu nome não é Johnny* (Mauro Lima, 2008), *Nome próprio* (Murilo Salles, 2008), *Bruna Surfistinha* (Marcus Baldini, 2011), *O palhaço* (Selton Mello, 2011).

– e algumas delas apresentam a dimensão do *deslugar*. Em todos os casos, a família, seja como sombra e pano de fundo ou como foco principal, aparece enquanto preenchimento e presença, ou como lacuna e ausência. Esse cinema se volta, simultaneamente, para o interior e para o exterior, revestido de um caráter marcado pela afirmação e/ou reconfiguração de valores que permeiam as camadas da intimidade e da interioridade, tanto no âmbito do social quanto naquilo que tange à esfera do pessoal/individual. Paradoxalmente, articula-se entre interioridades que, por vezes, revelam-se como espaços de devassamento e exterioridades que se mostram, eventualmente, acolhedoras e aconchegantes.

Os aspectos dos filmes *O palhaço* e *Um lugar qualquer*, que aqui me proponho a abordar, permitem observar, por meio do estabelecimento de relações e intercorrelações, a temática da topologia em contextos sociais radical e flagrantemente distintos. São aspectos que configuram e revelam, esteticamente, traços peculiares e específicos da instância do *deslugar*.

No circo e em Hollywood: melancolia e silêncio, deslocamento e poesia

O palhaço, dirigido e protagonizado pelo cineasta brasileiro Selton Mello, apresenta recortes do dia a dia do jovem Benjamim. Ele trabalha ao lado de seu pai, Valdemar, proprietário do humilde e depauperado Circo Esperança, no qual os dois formam a dupla de palhaços Pangaré & Puro Sangue. Órfão de mãe, Benjamim não tem documentos e nem endereço fixo. Nômade, portando apenas uma certidão de nascimento em frangalhos e nenhuma carteira de identidade, vive com sua “família” circense (a mulher que cospe fogo; o ilusionista e sua filha, Lola; a dançarina namorada do pai; os irmãos músicos; o casal de acrobatas; a pequena Guilhermina) perambulando por entre estradas marginais e cidadezinhas interioranas. Enquanto todos os componentes da trupe parecem estar em harmonia, adaptados a um cotidiano em que as máscaras de atores escondem em cena as histórias banais e repetitivas que protagonizam fora de cena, Benjamim se mostra deslocado, melancólico, imerso em silenciosa crise existencial. Às voltas com algo que o incomoda permanentemente, ele não

“se sabe” direito. Benjamim ou Pangaré, Benjamim e Pangaré, nem Benjamim nem Pangaré? Deveria deixar o picadeiro, ganhar o mundo, sair em busca de sua identidade (inclusive do documento)? Ou permanecer ali mesmo onde se encontra, Pangaré parado no movimento do circo que se desloca de cidade em cidade? Enquanto não se resolve, concentra-se obstinada e obsessivamente em duas necessidades que se lhe apresentam como urgentes: comprar um ventilador para aplacar o calor, principalmente o calor da companheira do pai, a qual se situa de forma ambígua, confusamente eroticizada, entre o palhaço-pai e o palhaço-filho; e conseguir um sutiã gigante para os seios imensos e caídos ostentados por uma das artistas integrantes do Esperança.

Imerso em um clima quase onírico, o filme é pontuado pela melancolia que toma conta de Benjamim e não o abandona nem quando está em cena, interpretando o palhaço Pangaré. No picadeiro ou fora dele, o protagonista se comporta como se estivesse em transe, encarcerado em uma espécie de autismo que, se não chega a impedir, entrava e emperra suas relações com as demais personagens – pai e plateia entre elas. O olhar, perdido e distante, tem sempre algo de triste e vazio. A postura é rigidamente ereta, quase sempre estática e desprovida de flexibilidade. A fala é lenta, voz baixa e entrecortada. Enquadrado no centro da tela, em tomadas que reforçam a ideia de isolamento e solitude, Benjamim vive momentos de transe/devaneio exibidos em ritmo lento, planos longos, cores suaves tingindo a fotografia bem cuidada. Contrastam, alternadamente, com a iluminação viva, cores acesas e ritmo acelerado conferidos às cenas que mostram Pangaré no picadeiro, atuando.

Em determinado momento da trama, Benjamim decide deixar o grupo e seguir rumo à cidade de Passos, em busca de uma carteira de identidade, de uma namorada, de um ventilador. No caminho em que procura sustentação para seu desajuste e sossego para sua inquietação, vai contracenando com uma diversidade de tipos bizarros: o delegado chamado Justo, o funcionário público na prefeitura, a potencial mulher amada. A ideia da representação e da máscara é enfatizada por meio de enquadramentos predominantemente

geométricos, de figuras simétrica ou assimetricamente posicionadas na tela tal como se estivessem colocadas em um palco. Visualmente, a diegese estabelece, entre Benjamim e as personagens com quem contracena, a dinâmica picadeiro e plateia, que ele vive sob a lona em seu cotidiano de ator. Fica evidente que o universo encontrado fora do circo revela-se muito semelhante ao mundo em que vive dentro do circo. De posse da cédula de identidade e carregando um ventilador recém-adquirido, Benjamim retorna ao ponto de onde partira. Ao chegar, constata que a namorada do pai não faz mais parte da trupe, e que Guilhermina, a menina promissora, vai assumir no picadeiro lugar que ela deixara vago. Reunidos, Benjamim/Pangaré e Valdemar/Puro Sangue se abraçam. E o espetáculo do Circo Esperança continua.

Em *Um lugar qualquer*, dirigido pela cineasta americana Sofia Coppola, o espetáculo é constituído por recortes do dia a dia do jovem Johnny Marco, astro do cinema hollywoodiano. A maior parte do filme se passa na cidade de Los Angeles, mais especificamente nas dependências do lendário hotel Chateau Marmont, notório por contar com estrelas entre seus hóspedes, que ali estabelecem residência temporária ou quase fixa. Famoso, endinheirado, fisicamente atraente e dono de uma carreira de sucesso, Johnny leva a vida dividindo-se por entre as dependências do hotel e os compromissos de seu trabalho: entrevistas, ensaios fotográficos, filmagens, lançamentos de filmes. Belas mulheres e animadas festas fazem parte do cotidiano do ator. A movimentação, entretanto, contrasta com a figura *blasé* e algo melancólica de Johnny, que parece ser uma espécie de personagem na própria vida. Sob os holofotes ou longe do alcance de suas luzes, o protagonista se mostra deslocado, quase triste, como que envolto pela membrana de uma espécie de autismo mal disfarçado. O olhar, se não chega a ser perdido e distante, carrega uma opacidade, um vazio. Imerso, talvez, em silenciosa crise existencial? Em sua primeira aparição, surge deitado sozinho na cama, assistindo a um *show* erótico ao vivo, protagonizado por duas dançarinas. O ator cai no sono durante a apresentação. Mais tarde, por ocasião de uma de suas muitas coletivas de imprensa, quando um jornalista dirige-lhe a pergunta

“*Quem é Johnny Marco?*”, a resposta não sai da garganta. Constrangido, às voltas com algo que parece incomodar-lhe permanente, Johnny não “se sabe” direito. Comporta-se como se vivesse desencontrado e desencaixado, na labilidade do dentro e fora de um contexto que lhe é estranho justamente por ser o seu.

Subitamente, em determinado momento da trama o astro é avisado de que a filha Cléo, uma menina de onze anos de idade, vai passar alguns dias com ele antes de seguir para o acampamento de férias. Declarando necessitar de um tempo para si, a mãe da garota decidira deixá-la aos cuidados do pai. A partir daí, o cotidiano de Johnny é entrelaçado ao cotidiano de Cléo. A menina, além de acompanhar o pai na maior parte dos eventos e atividades que fazem parte de seus compromissos profissionais, preenche os dias preparando refeições, jogando *videogame*, nadando em piscinas, estirando-se ao sol, passeando de automóvel. Estabelece-se entre ambos uma cumplicidade sem alarde, amistosa e desprovida de excessos e demonstrações de afeto explícito. Escassas palavras, raros diálogos, olhares discretos, expressões faciais significativas. Aparente há sossego, poucos acontecimentos, algumas brincadeiras, sorvetes saboreados no meio da noite, passatempos lúdicos e diversão em frente à televisão. Idas e vindas por corredores onde portas se abrem e se fecham sem dar tempo para que se divise o que se passa dentro de quartos ocupados sabe-se lá por quem. Constantes perambulações por entre ambientes luxuosos, mais ou menos sofisticados, mais ou menos impessoais. Temporariamente, os dois dividem momentos em que a banalidade se instala por entre saguões de hotéis e interiores de limusines, iluminada por refletores e assediada por microfones e câmeras, e invadida, eventualmente, pela presença passageira e anônima das muitas mulheres que assediam o astro.

Imerso em um clima em que constantemente se equilibram estaticidade e movimento, apatia e perplexidade, crítica silenciosa e contemplação ativa, o filme apresenta o comum e o trivial (ou aquilo que em seu universo se constitui como tal) por meio de uma narrativa desprovida de didatismos ou clichês. Nunca a afetação, a pieguice. Sempre a lacuna, o estranho, o inconcluso. Tudo

configurado em imagens em que imperam a delicadeza, a suavidade, o ritmo lento, os planos longos. Cenas simples, direção contemplativa, lentes sorrateiras que revelam sempre um pouco mais ou um tanto menos daquilo que efetivamente se coloca em cena. As entrevistas para as quais o entrevistado não tem respostas prontas, o sexo casual e desencantado. O tédio. O desconforto do astro, elegante e charmoso em meio à monotonia de seus afazeres supostamente excitantes e invejáveis, emergindo de sua aparente e bem educada indiferença a tudo e a todos. A solidão experimentada no centro da aglomeração. A trivialidade do luxo óbvio, fácil e algo pasteurizado; a impessoalidade dos ambientes. As mensagens de texto – agressivas? – que assomam à tela iluminada do telefone celular de Johnny. A relação tipo “dois bons amigos” que se instala entre ele e Cléo, em lugar da relação pai e filha. A perplexidade ante as lágrimas – contidas? – da filha a se perguntar sobre a possibilidade de retorno da mãe. As lágrimas – represadas? – do pai ao dirigir, via telefone, débil e inócuo apelo de socorro a um alguém invisível (a mãe de Cléo, ao que tudo indica) que do outro lado da linha responde: “*Não posso*”. A dor?

Ironias sutis, minimalismo na forma e no conteúdo. A doçura terna contracenando com o ridículo puro, o giro no vazio. Após despachar a filha para as férias programadas, Johnny volta ao hotel em que vive e, depois de ter providenciado que seus pertences fossem embalados e armazenados no depósito, despede-se dos empregados e parte em sua Ferrari preta. Para onde, não se sabe.

Na cena que inaugura o filme, a mesma Ferrari aparece rodando em círculos em alta velocidade. Fixa, a câmera não acompanha o movimento do veículo, apenas registra repetidamente a passagem do carro pelo mesmo ponto da estrada. Permanece, fora e dentro do enquadramento, o ronco poderoso, peculiar e inconfundível do motor. Na cena que encerra o filme, novamente a Ferrari, velozmente avançando em linha reta, desta vez. Subitamente, o carro deixa a estrada e estaca no acostamento. Fixa, a câmera revela o piloto solitário que abandona o automóvel e segue pelo asfalto. A pé. Na cena que *abre* o filme, a restrição do *fechamento* repetitivo e reiterativo do círculo. Na cena que *fecha*

o filme, a amplitude da *abertura* incerta: longa estrada toma conta da tela e avança quadro adentro, estendendo-se interminável até o infinito do quadro afora. Em Hollywood, o espetáculo continua.

O palhaço e o astro: em deslugar?

Solitários, enredados nos fios do tecido de uma angústia contida cuja trama é significativamente permeada pela ausência de palavras e pelo desencaixe nem sempre explicitado, Benjamim/Pangaré, em *O palhaço*, e Johnny Marco, em *Um lugar qualquer*, se deslocam muito pouco à vontade no cotidiano de seus respectivos universos fílmicos. Ambos configuram personagens atravessadas pelo desassossego permanente, pela constante sensação de impertinência (ou ex-pertinência). Personagens perambulantes, quietamente alvoroçadas, que deixam entrever, por entre as brumas silenciosas da melancolia que as envolve quase que o tempo todo, a mal disfarçada perplexidade face às situações que se lhes apresentam. São quase todas elas situações, diga-se, com as quais se esperaria que estivessem plenamente à vontade. Entrelaçadas, as malhas do silêncio, da melancolia e da perplexidade parecem dominar, mais e mais, tanto o palhaço interiorano quanto o astro hollywoodiano à medida que deslizam e avançam filme adentro. Cada qual segue a dissolver-se em suas telas e cenas e luzes e sombras particulares. Nada se discorre a respeito de seus estados de espírito, mas o descompasso e o desajuste que se lhes cola à imagem refletem-se no corpo, impregnam-se nos gestos, nas falas – contaminando, do primeiro ao último quadro, a diegese e a estética fílmica.

Benjamim/Pangaré e Johnny Marco encontram-se, em diferentes intensidades e extensões, em estado de *deslugar*.

O palhaço, embora recupere o clássico e batido mote do palhaço alegre por fora – rindo e fazendo rir –, e triste por dentro – amargurado, chorando sozinho –, já desde as primeiras cenas mostra que o jogo de forças contraditórias e paradoxais em meio ao qual se debate o protagonista vai muito além do chavão. Ele se abre, diegética e esteticamente, a ambiguidades topológicas de

toda ordem. *Um lugar qualquer*, à primeira vista apenas e tão somente uma crítica delicada e silenciosa aos esquemas de produção e divulgação do cinema hollywoodiano, já desde as cenas iniciais revela que vai pelo mesmo caminho. Pai e filho num, pai e filha noutro. A mãe é figura ausente em ambos os filmes. Benjamim e Johnny avançam para *um lugar qualquer* ou para lugar nenhum. Retornarão ambos sempre ao mesmo ponto?

Bem olhado, tanto o obscuro (e miserável?) Benjamim/Pangaré quanto o famoso (e abonado?) Johnny Marco, chegam ao ponto final de seus respectivos filmes revelando/camuflando/entreabrindo a mesma inquietação contida que marca o começo, o mesmo pertencimento/despertencimento do ponto de partida. Note-se que a própria ambientação cênica já topicaliza e concretiza esse tal desacerto na medida em que tanto o mundo do circo quanto o universo hollywoodiano, na contemporaneidade, padecem coincidente conforto/desconforto. Por mais que se mostre ainda um sobrevivente atuante, bucólica e singelamente acomodado entre mastros e lonas, o picadeiro está, sem dúvida, deslocado em tempos hipermegatecnológicos saturados de efeitos especiais, salas de cinema para filmes em 3D, TV digital, computadores de altíssima potência e *internet* vertiginosa.

Na tela, os atores do Circo Esperança desdobram-se em improvisações para impressionar e conquistar atenções e simpatias do poder local, enquanto os figurinos precários que exibem no tablado e os carros sucateados com que transitam pelas estradas denunciam as dificuldades financeiras. Fora das telas, ainda que acolhedora e maternal na redondeza de suas formas, a pobre lona colorida/desbotada é uma imagem que evoca saudosismo, nostalgia, passado. No que tange ao "circo" de Hollywood, se é fato que o apelo das lendárias superproduções de seus filmes e o *glamour* de seus decantados astros e estrelas megafamosos ainda empolgam e contentam multidões, longe vai o tempo em que tal sistema imperava soberano e confiante. Na tela, o astro de *Um lugar qualquer* não consegue esconder o tédio que sente e a decadência rarefeita da maior parte dos ambientes hollywoodianos em que circula. Fora das telas, fenômenos diversos

– tais como, entre outros, a frenética indústria de *videogames* espetaculares, as recorrentes crises financeiras, a “concorrência” irônica de Bollywood, e ainda as super redes de televisão com suas celebridades que se fazem e desfazem instantaneamente – indicam claramente que o monopólio acabou.

Ao aludir à questão da desconexão entre o que se exhibe no exterior e o que se vive na interioridade, ambos os filmes colocam no centro da tela a problematização das determinações estruturais que regem a ocupação/não-ocupação dos lugares socialmente estabelecidos e a fixidez dos papéis a eles atribuídos. Ambos os filmes apresentam, principalmente, a ausência de significante, a dificuldade ou a *impossibilidade* de nomear tanto a situação daqueles que se encontram em modalidades de simultâneo encaixe/desencaixe, dentro e fora e nem dentro nem fora (em *deslugar?*), quanto a conseqüente sensação de desconforto e inadequação, o estado de quase-*evanescência* que experimentam e vivenciam cotidianamente.

Trata-se, tanto na obra de Selton Mello, quanto na de Sofia Coppola, do *deslugar*. *Deslugar* como sintoma e sintoma como *deslugar*, posto que o sintoma, emergência do Real (LACAN, 2007), sinaliza que há algo fora do campo simbólico, “fora de lugar”. *Deslugar* como presença da falta, estranhamento e ambigüidade que se articula entre a objetivação da falta interior que faz furo na realidade cotidiana e o deslocamento do conseqüente desconforto a instâncias outras.

Metaforicamente, a partir dos lugares que nos filmes se estabelecem, vertical e horizontalmente, *deslugares* surgem nas brechas que perfazem as teias dos relacionamentos sociais que se articulam no dia a dia das personagens e instalam-se, transversalmente, no bojo dos nós que regulam essas redes. Apresentam-se, formalmente, por meio de lacunas e descontinuidades, da visibilidade conferida ao deslocamento e ao silêncio. *Deslugares* que se definem tanto como espaços de desacerto e estranhamento, instabilidade e provisoriedade em oposição à permanência tranquila e segura dos lugares pré-dimensionados, quanto como instâncias germinais de movimento e abertura em contraposição à esterilidade da estagnação e da clausura.

Nos arranjos estéticos desse cinema, sintomática e poeticamente, o *deslugar* se potencializa na estranha coreografia resultante de jogos imagéticos que alternam o estático e o dinâmico, o silêncio e o grito. Ele estabelece forte contraste com o fluxo ininterrupto de imediatismo e velocidade que caracteriza a contemporaneidade. A emergência lacunar do intervalo e da lentidão, feita de luz e de sombra, desloca-se da cena, ultrapassa a moldura da tela e invade o espaço extradiegético. Descompasso criador de novos sítios, de reconfigurações que se traduzem em inversões – de ritmo, iluminação, direção –, fazem fissuras e viabilizam as brechas propícias ao inusitado, à reinvenção.

Cinema descentrado, perturbador. Configurado em telas que tornam visível o *deslugar* instalado em cotidianos que na diegese se apresentam e se desenvolvem embaçados por hesitações e dúvidas. Cotidianos vivenciados e embaraçados por personagens que circulam em reiterado deslocamento por entre tomadas e cenas e cortes em que a dinamicidade estabelece, paradoxalmente, parceria com a dificuldade de fluxo. Cinema de perplexidades, de lugares em trânsito. *Devires*. E a possibilidade, talvez, de uma sorte outra para aquilo que, dentro e fora da tela, pode *ser* e/ou *vir a ser*. Estilhaços, reflexos. Transreflexões, transtilhaçamentos. *O palhaço* e *Um lugar qualquer*, filmes oriundos de realidades consideravelmente diversas entre si, ambientados em contextos geográfica e socialmente distintos, irmanados pelo *deslugar* se encontram e se relacionam na transversalidade oblíqua do movimento desse cinema. E afirmam-se, sem alarde, na potencial produção de novas subjetividades. Olhares descentrados, paisagens reconfiguradas. *Imagine*.

Referências

AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

AUGÉ, M. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. Campinas: Papyrus, 2010.

BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BALLÓ, J. *Imágenes del silencio: los motivos visuales en el cine*. Barcelona: Anagrama, 2000.

BARTHES, R. *Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BELLOUR, R. *Entre-imagens: foto, cinema, vídeo*. Campinas: Papyrus, 1997.

CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2008.

DELEUZE, G. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

FISCHER, S. "Deslugar e deslocamento em *O palhaço*: imagens de transe e trânsito". *Interin*, v. 12, p. 4. Curitiba: UTP, 2011.

FISCHER, S. "Vidas em *deslugar*: deslocamento e lugares no cinema brasileiro contemporâneo". In: ADAMI, A.; HOHLFELDT, A. [Org.]. *IX Lusocom – lusofonia e interculturalidade*. 1ª ed., v. 01, p. 1193-1211. São Paulo: Editora da INTERCOM, 2012.

FISCHER, S. "Pai e filha, Não por acaso: cotidiano, lugar e *deslugar*". *Significação: revista de cultura audiovisual*, v. 34. São Paulo: Annablume, 2010.

FLOCH, J. M. "Alguns conceitos fundamentais em semiótica geral". *Documentos de estudo do Centro de Pesquisas Sociosemióticas*, 1. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FRANÇA, V.; GUIMARÃES, C. (Orgs.). *Na mídia, na rua: narrativas do cotidiano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

FREUD, S. "O estranho". In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

HELLER, A. *O cotidiano e a história*. Paz e Terra, São Paulo, 2008.

LACAN, J. "O sinthoma". In: *O seminário – livro 23*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

LACAN, J. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LOPES, D. *No coração do mundo: paisagens transculturais*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

ROUDINESCO, E. *A família em desordem*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

SCHILLER, F. *A educação estética do homem*. Trad. Roberto Schwarz; Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2011.

XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

ZIZEK, S. *Lacrimae rerum: ensaios sobre cinema moderno*. São Paulo: Editorial Boitempo, 2011.