UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE ARTES
COLEGIADO DOS CURSOS DE CINEMA

RUBENS FABRICIO ANZOLIN

A IMPREVISIBILIDADE DO NARRADOR EM *MUTIRÃO: O FILME*, DE LINCOLN PÉRICLES

Pelotas/RS
2022

RUBENS FABRICIO ANZOLIN

A IMPREVISIBILIDADE DO NARRADOR EM MUTIRÃO: O FILME, DE LINCOLN PÉRICLES

Artigo científico apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Ribeiro Miranda Cotta

Pelotas

2022

RUBENS FABRICIO ANZOLIN

A IMPREVISIBILIDADE DO NARRADOR EM MUTIRÃO: O FILME, DE LINCOLN PÉRICLES

Artigo científico apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Aprovada em (data da banca por extenso).

Banca Examinadora:

_____

Prof. Dr. Roberto Ribeiro Miranda Cotta

_____

Profª. Drª. Ivonete Medianeira Pinto

_____

Prof. Dr. Michael Abrantes Kerr

RESUMO

Este artigo analisa a figura do narrador no cinema de Lincoln Péricles, considerando suas principais características, os momentos em que se faz presente e de que maneira é possível que este narrador contribua para a construção do sistema estético de sua obra. Sendo assim, analisa-se o curta-metragem *Mutirão: O Filme*, com enfoque na imprevisibilidade presente em sua narração. Para tanto, a base teórica é composta por estudos de Xavier (1996) e Cardoso (2003), entre outros autores, acerca do narrador cinematográfico.

PALAVRAS-CHAVE: Lincoln Péricles; narrador; imprevisibilidade; Mutirão: o filme.

ABSTRACT

This article analyzes the figure of the narrator in Lincoln Pericles' cinema, considering its main characteristics, the moments in which it is present and in what way it is possible that this narrator contributes to the construction of the aesthetic system of his work. Therefore, the short film Mutirão: The Movie is analyzed, focusing on the unpredictability present in its narration. Therefore, the theoretical basis is composed of studies by Xavier (1997) and Cardoso (2003), among other authors, about the cinematographic narrator.

KEYWORDS: Lincoln Péricles; narrator; unpredictability; Mutirão: The Movie.

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1 – O helicóptero que se desfaz em vermelho sangue através do *fade out* em *Outro Dia* (2013). Página 13

Fig. 2 – A cartela inicial de *Filme dos outros* (2013). Página 14

Fig. 3 – A narração subvertida em *Aluguel: o filme* (2015). Página 15

Fig. 4 – A célebre frase do personagem Seu Madruga, que produz uma ironia semântica com o filme. Página 15

Fig. 5 – O discurso de Lincoln Péricles, evidente através das fotografias registradas por Adriano Araújo em *Ruim é ter que trabalhar* (2015). Página 21

Fig. 6 – A mensagem de Péricles, que o torna participante do filme. Página 23

Fig. 7 – Tia e Avó da narradora de *Mutirão: o filme*. A imagem iniciática. Página 25

Fig. 8 – As crianças presentes no mutirão original, recordado por Duda. Página 27

SUMÁRIO

1. Introdução 9
2. Fiel à infidelidade: o cinema de Lincoln Péricles 11
3. A questão da narração 17
3.1. Transparência e opacidade: o narrador homodiegético de *Ruim é ter que trabalhar* 20
3.2. *Enquadro* e as multivozes 22
4. *Mutirão: o filme* e a voz do imprevisível 24
5. Considerações finais 28
6. Referências Bibliográficas 30

E o pior de tudo é que está entardecendo, e sei que, quando a noite cair, minha vida não vai valer nada, não é? Vou estar, como se diz, à mercê das forças da natureza. É terrível esse sonho.

Roberto Bolaño

Se o experimental no cinema brasileiro (ou não) foi uma questão fundamentalmente de estética e será basicamente uma questão de estética, então é uma questão essencialmente de estética.

Jairo Ferreira

Se eu não pensar o cinema, o cinema me engole.

Lincoln Péricles

1. Introdução

Ao longo da última década, Lincoln Péricles estabeleceu-se como um dos principais nomes do cenário cinematográfico brasileiro, tendo realizado diversos curtas-metragens e um longa (*Filme de aborto*, 2016), cujo elemento da imprevisibilidade estética é recorrente na concepção das obras. Neste período, seus filmes apresentaram uma ótica particular de realização frente aos modelos vigentes no campo independente do cinema brasileiro, que tem sido marcado por obras com características comuns entre si: a presença de não-atores, os comentários sociais mais evidenciados, uma linha tênue entre documentário e ficção e, sobretudo, uma fome urgente pelo *real*.

Grande parte dos principais filmes deste período, como *Estrada Para Ythaca* (2010), *A Cidade É Uma Só?* (2011), *A Vizinhança do Tigre* (2014) e *Baronesa* (2017), todos vencedores da Mostra de Tiradentes, um dos principais festivais de cinema independente no país, são frutos de uma era em que as políticas públicas do audiovisual dispunham de regularidade, habilitando seus realizadores a fazerem longas-metragens de baixo orçamento. Na contramão deste campo delimitado de investigações cinematográficas, está o cinema de Lincoln Péricles. Muitas vezes mal compreendido ou colocado de lado, mas com um traço autoral distinto da massa homogênea da produção brasileira. E que, após tanto tempo, tem alcançado a devida atenção.

Este artigo, portanto, procura dar continuidade a uma investigação acerca das principais características estéticas desse cinema, isto é, os elementos fundamentais que tem feito com que a obra do realizador seja cada vez mais reconhecida no Brasil e no mundo afora. Em especial, a intenção é a investigação de um fator pouco comentado nas obras de Péricles, que são as figuras do narrador. Não raro, seus filmes trazem um *voz off* que trança a narrativa com imagens variadas. O choque recorrente na obra é oriundo de uma relação, muitas vezes invisível, em que os personagens escutados – com vivências duras e abruptas – produzem ao serem conectados à imagens da realidade do Bairro Capão Redondo, onde vive o cineasta. Neste trabalho, serão analisados não apenas os elementos estéticos que contribuem para a fundamentação desta obra, como também uma relação entre narração e imagens, e de que modo este descolamento entre uma e outra concede um efeito de imprevisão, ou seja, de surpresa e espanto em relação ao espectador.

Em especial, analisa-se como exemplo derradeiro o mais recente curta-metragem do cineasta, *Mutirão: O Filme* (2022). Neste caso, encontra-se um modelo de narrador distinto

dos anteriores apresentados por Péricles em obras como *Carta de interesse* (2015), *Ruim é ter que trabalhar* (2014) e *Enquadro* (2016). Desta vez, não apenas o narrador é outro – no caso, agora, uma criança, do sexo feminino – como também está em sintonia com a imagem revelada pelo cineasta, fabricando uma memória falseada, de um tempo não vivido.

Além do mais, cabe também recordar que os apontamentos deste trabalho são frutos de pesquisas anteriores produzidos pelo discente, caso do artigo publicado pelo mesmo na 3ª Edição da Revista Mnemocine, chamado "*Atrações que vêm do lixo ou (eu não devo nada à ninguém): os curtas-metragens de Lincoln Péricles*" e também da Mostra "Toda Propriedade É Um Roubo: O Cinema de Lincoln Péricles", promovida pelo Zero4 Cineclube[1] em novembro de 2020, com participação do próprio cineasta.[1] Tais acontecimentos provocaram reflexões fundamentais acerca do cinema do realizador paulistano, ressaltando o ponto de partida deste artigo, justamente o elemento do imprevisível na narração da personagem Maria Eduarda Isaú (Duda) em *Mutirão: o filme*.

Ao longo dos estudos promovidos pela obra deste realizador, diversas vezes destacou-se um elemento incomum no corpo dos filmes, uma ideia de disparidade. Comumente, os curtas-metragens de Péricles trazem situações cotidianas do bairro Capão Redondo, quase sempre retiradas do dia a dia de personagens reais e, posteriormente, fabuladas em forma de cinema. É o esquema que se apresenta em curtas-metragens como *O Trabalho Enobrece o Homem* (2013), *Ruim é ter que trabalhar* (2014), *Aluguel: O Filme* (2015), *Enquadro* (2016) e tantas outras. Porém, muito mais do que fazer do seu mundo — uma das grandes comunidades periféricas de todo o Brasil, situada em São Paulo/SP — um mundo de cinema, Lincoln encontra nos ruídos e em uma estética direta e abrupta a sua linguagem formal.

Algumas das características principais de suas obras encontram-se na manipulação de imagens de arquivo (ou, até, imagens "roubadas"[2]), no descolamento das camadas sonoras e imagéticas, na ausência de relação entre voz e imagem e, acima de tudo, numa construção artesanal[3], muitas vezes caseira, em que o interesse basilar é na mensagem da própria obra. Em seus filmes, Péricles tem preservado as cartelas pretas com fontes brancas, gritantes, para

[1] Projeto de Extensão dos Cursos de Cinema da Universidade Federal de Pelotas. Na data em questão, o cineclube apresentava sessões virtuais com pesquisadores e realizadores do cinema brasileiro. A equipe da época era composta pelo Coordenador Prof. Dr. Roberto Cotta e pelos alunos André Berzagui, Lauren Mattiazzi Dilli e Rubens Fabricio Anzolin.

[2] No início de *Filme dos Outros* (2013), o realizador informa ao público, através de uma cartela, que as imagens de arquivo que constavam no filme eram provenientes de materiais de filmagens roubados.

[3] Quanto ao termo artesanal, diz-se respeito a um cinema mais barato que o produzido no campo independente. Sem apoio de editais, Lincoln filma, edita, atua, escreve e capta o som de quase todos os seus filmes. Quando não o faz, conta com a ajuda de moradores de seu bairro, tornando a produção das obras algo caseiro, muito pouco instrumentalizado ou hierarquizado.

que não haja uma beleza que se sobreponha ao que se quer dito com os filmes. Destacando, assim, uma ideia de cinema com objetivo – por vezes de denúncia, em outros momentos mais solar –, mas sempre na tentativa de alterar e instigar o pensamento em relação à realidade que o cerceia.

Este trabalho, assim sendo, procura entender, em um primeiro momento, quem é este cineasta e qual o seu sistema estético padrão; quem são seus principais narradores e quais efeitos eles produzem no cinema de Péricles. Além de, enfim, buscar analisar qual o impacto da narradora infantil no curta-metragem *Mutirão: O Filme*, e de que modo a imprevisibilidade de sua narração – as surpresas que ele impõe ao espectador, o encanto em relação à imagem descolada – acarretam em um efeito distinto ao causado pelos outros narradores de sua obra. Por fim, é importante mencionar que o impacto dos narradores na obra do cineasta, a serem considerados para este trabalho, se dão também por conta de seus formatos – isto é, os curtas-metragens, de menor duração – o que permite que os efeitos dos narradores se ofereçam de modo mais acentuado e marcante, porque apresentam-se em um registro conciso de cinema.

2. Fiel à infidelidade: o cinema de Lincoln Péricles

Lincoln Péricles é filho de imigrantes mineiros e baianos. Nascido e criado nas periferias de São Paulo/SP, mais especificamente no bairro Capão Redondo, o cineasta passou a chamar a atenção do cinema brasileiro através de curtas-metragens disruptivos, que comentavam a realidade do seu bairro em uma estrutura dramática não-convencional. Sua produção costuma ser compreendida como um cinema de quebrada, mesmo que o uso do termo diga respeito muito menos ao local em que é feito e muito mais a um processo coletivo de construção artística. Quando não assina os filmes de modo solitário (como fotógrafo, montador, diretor e roteirista, tudo ao mesmo tempo), Péricles costuma contar com o auxílio dos próprios companheiros de localidade para realizar seu cinema. Nomes como Adriano Araújo, Felipe Terra, Talita Araújo e Maria Eduarda Esaú são frequentes nos créditos de seus filmes, tornando-se quase figuras indissociáveis aos feitos do cineasta.

Mais do que isso, o cinema de Péricles é uma espécie de conjunto anárquico, que chama a atenção justamente pela profusão de sentidos incutidos em cada um de seus filmes. Com normalidade, suas obras possuem três camadas básicas, quase sempre distintas entre si: a imagem, o som e a narração. Por fim, há o discurso, característica seminal que interliga estas

três instâncias em uma só. Ou seja, trata-se de um cinema com um fim bastante declarado, com uma mensagem que, no arremedo do todo, se quer clara e perceptível.

Conforme o próprio cineasta escreve, em seu texto “Por um cinema pedreiro”:

> Falta ao cinema brasileiro um cinema pedreiro. Daqueles que na quebrada ajuda a levantar a casa do vizinho e a sua própria. Daquele que sabe ser peça, sabe ser tijolo, consciente de tudo o que circunda essa função. Cinema que saiba ser função. O pedreiro sabe como levantar uma casa, seu aprendizado vem do corpo inteiro, o que quer dizer que é da mente também, do intelecto. O pedreiro sabe em todos seus poros ser arquiteto e engenheiro, não como condição de uma classe opressora, mas como uma necessidade bruta de levantar um espaço, um lugar, uma coisa. Um cinema pedreiro significa revoltar-se de corpo inteiro contra uma opressão clara, opressão estética-política, opressão ideológica. (PÉRICLES, 2015, online).

Outro dia (2013), um dos primeiros curtas realizados pelo cineasta, é um exemplo disso. Começamos o filme dentro de uma casa, assistindo a uma tela de televisão, sem entender muito bem o contexto ao nosso redor. O programa ao qual assistimos é uma reportagem investigativa, protótipo de programa policial chocante que não mede esforços em demonizar quaisquer que sejam os infratores em questão. Logo após, com a câmera na mão, o cineasta nos leva até à rua, demarcando com clareza o deslocamento entre um ambiente e outro. Aos poucos, percebemos que o local em que estamos é justamente a cercania dos bairros de Lincoln, locais presentes em seu cotidiano. Em um pequeno golpe de vista, o cineasta move a câmera para cima, apontando para o céu, onde é possível perceber a colossal presença de um helicóptero pairando pelo ar. A imagem congela, manipulada livremente pelo cineasta, e se desfaz em um *fade-out* vermelho, promovendo a ideia de que há algo violento em todos esses gestos. Nos créditos, uma ironia, o agradecimento ao então governador Geraldo Alckmin e à Brigada Militar, pelo “apoio” na feitura da obra.

Fig. 1 – O helicóptero que se desfaz em vermelho sangue através do *fade out* em *Outro Dia* (2013).

Este é apenas um dos exemplos de como o discurso é parte fundante dos filmes de Péricles, bem como é por conta deste mesmo discurso que muitas vezes suas obras surpreendem o espectador – num sentido direto de imprevisão, de surpresa frente àquilo que se imaginava estar assistindo. Algo comum a isso também se dá em *Filme dos outros* (2014), uma das obras de Péricles mais citadas por críticos e pesquisadores. É o caso de um cinema de impacto: *Filme dos outros* se inicia com cenas de arquivo em linguagem indefinida, no que parece ser um campo de guerra em que alguns soldados carregam um corpo enquanto correm de um possível tiroteio. No letreiro, o cineasta informa: "Esse filme foi realizado a partir de imagens retiradas de cartões de memória que estavam em equipamentos de filmagens roubados". Rapidamente, esta frase já promove um primeiro choque, que diz respeito à autoria das imagens e a sua respectiva origem. Aos poucos, observamos uma colagem entre vários eventos e situações vivenciados por moradores das classes médias de São Paulo.

Entre um corte e outro, Péricles informa a região em que o suposto material teria sido furtado. Daí em diante entra-se em um fluxo contínuo – primeiro, mostra-se o local do furto e o tipo de suporte de câmera; após, um trecho de vídeo de cada um desses materiais. Os bairros em que os furtos ocorreram são todos de classes nobres: Jardins, Morumbi, Higienópolis etc. Já as imagens escolhidas pelo realizador para comporem o filme fazem parte de um cotidiano quase sempre feliz: observa-se um ensaio fotográfico no estádio do Corinthians, um jogo de futebol da Seleção Brasileira filmado da arquibancada (cujo custo do ingresso seria certamente altíssimo) ou até mesmo duas meninas de uma escola privada pulando em uma cama-elástica. São cenas de um cotidiano que recusa preocupações, ou, até mesmo, que se

diferencia e muito da realidade do sujeito que vive sob os olhos de um helicóptero da Polícia Militar – como já nos mostrava *Outro dia* (2013).

Fig. 2 – A cartela inicial de *Filme dos Outros* (2013).

Outra obra que também ressalta de forma exemplar algumas das características estéticas mais marcantes do cinema de Péricles é o curta-metragem *Aluguel: o filme* (2015). Nele, acompanhamos um amigo próximo do cineasta, morador do Capão Redondo, que está passando aperto para pagar suas contas. As imagens fabricadas por Péricles ao longo do filme dão conta de fornecer ao espectador metáforas do cotidiano do rapaz: uma pia cheia de louça, uma privada entupida, a busca incessante por um trabalho. Junto a isso, observa-se também a geografia particular do espaço, os edifícios do Conjunto Habitacional, as goteiras que jorram pela casa.

Ainda que estes planos centrais concedam ao espectador uma ideia do cinema de Péricles, no que diz respeito à maneira de enquadrar e de observar o mundo à sua volta, são os elementos textuais, bem como as imagens de arquivo presentes em tela, que ajudam a demarcar o conjunto estético do cineasta. No começo do filme, uma frase aparece junto à imagem: "A reunificação pacífica do Vietnã não acontecerá". Ao fundo, as ruas do Capão Redondo. Logo após, percebemos que a voz que dita as frases que a legenda traduz é uma voz em francês, que descobriremos depois ter sido tirada do filme *Longe do Vietnã* (1967), realizado pelo Grupo Dziga Vertov. Enquanto a fala soa na camada sonora, acompanhada de imagens de câmera na mão das redondezas do bairro, Péricles traduz as sentenças ao seu modo particular: "Tá todo mundo de saco cheio de alguma coisa, essa merda de busão lotado todo dia".

É esta estrutura ruidosa, evidenciada pelos exemplos aqui postos, composta pelo descolamento direto entre camada imagética, camada sonora e camada textual do filme, que proporciona uma averiguação precisa do que compõe o sistema estético do realizador. Ademais, é essencial observar que o epílogo de *Aluguel: o filme* não se encerra neste gesto de subversão de materiais audiovisuais nobres (a narração do filme francês), mas vai um pouco além. No corte seguinte, Péricles apresenta uma famosa citação de Seu Madruga, célebre personagem do seriado televisivo mexicano *Chaves* (1971–1980), em que diz: "Não tem trabalho ruim. Ruim é ter que trabalhar". Na sequência, uma cena específica de um dos episódios, em que na Vila cujo seriado ocorre, a falta de água acomete os moradores.

Fig. 3 - A narração subvertida em *Aluguel: o filme* (2015).

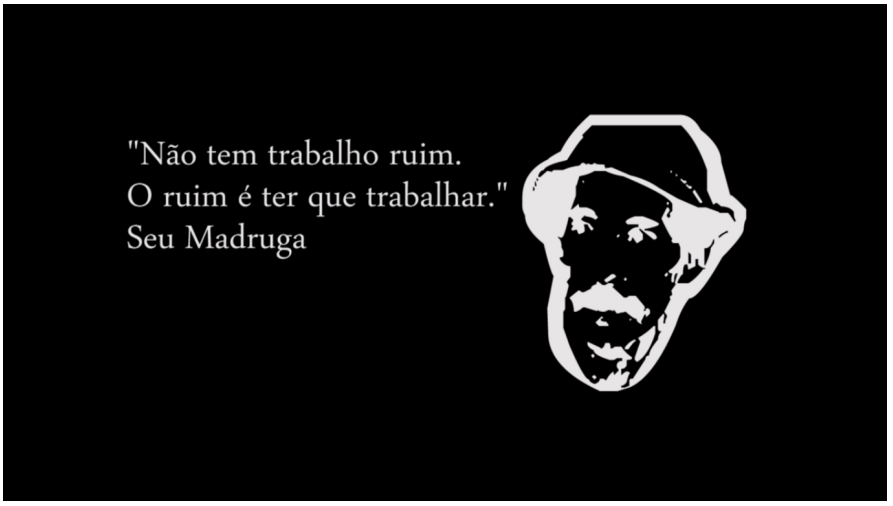

Fig. 4 – A célebre frase do personagem Seu Madruga, que produz uma ironia semântica com o filme.

São gestos ligeiramente simples os que Péricles promove ao longo do epílogo (e do próprio filme), mas que permitem ampliar a compreensão de sua estilística. Truques e operações cinematográficas similares acontecem também em seus outros filmes, incluindo os

curtas-metragens *Carta de interesse* (2013), *Ruim é ter que trabalhar* (2014) e *Enquadro* (2016), os quais serão analisados com mais detalhamento a partir da figura de seus narradores.

Ainda antes, é preciso então que, a partir dos filmes citados, delimite-se com clareza os elementos principais que compõem a estilística de Lincoln Péricles. Primeiro, a ideia de descolamento entre som e imagem, isto é, a criação de um ruído – e um posterior espanto – por conta de uma desconexão que as camadas geralmente produzem entre si. Segundo, o conceito de *impropriedade*, ou seja, a ideia de que as imagens (sejam elas televisivas, cinematográficas, virtuais e de arquivo) pertencem ao mundo, e também estão disponíveis para livre utilização do cineasta – uma ideia de cinema anárquico, de dar ordem às coisas justamente a partir da desordem. Em terceiro lugar, apenas para elencar os pontos principais, a presença de um discurso claro: seja através das telas pretas que contém letras garrafais, sempre nas mesmas fontes, ou do comum uso de legendas estampando imagens e cenas, como também a construção com imagens de arquivo, Lincoln Péricles está sempre buscando algo a dizer ao seu espectador. O seu discurso é o que pode ser chamado de "papo reto". E a sua intenção, conforme o próprio cineasta diz, é justamente de "avacalhar" com a forma, de produzir um desmoronamento naquilo que se compreende como o código comum do cinema.

Alguns importantes críticos, em variados textos acerca da obra do realizador, também trazem impressões sobre a forma estética com que Lincoln Péricles forja seus filmes. Ao escrever sobre o único longa-metragem do cineasta lançado até então, chamado *Filme de aborto* (2016), Juliano Gomes aponta características da obra que dizem respeito justamente às ideias de imprevisibilidade e impropriedade presentes tanto neste quanto em parte significativa dos outros filmes do diretor:

> É criado um regime de permanentes traições, onde as coisas começam de um jeito e terminam de outro. Em determinado momento, o drama central é interrompido por uma canção de Kurt Weil e Bertolt Brecht que fala de relações de classes (é cantada em alemão, portanto as legendas podem não coincidir com o original), e uma cartela, mais adiante diz: a propriedade é um roubo (diante de um intertítulo de um filme mudo, em inglês, que diz outra coisa). O que se cria é uma espécie de sistema de impropriedade como motor conceitual. Em lugar da exploração aniquiladora do capitalismo avançado, o filme opta por uma espécie de regime de roubos estéticos como política, impossibilitando a ideia de qualquer pureza no registro. (GOMES, 2016, online)

Ao utilizar o termo traição, o pesquisador dá nome a este descolamento entre imagem e som que a obra de Lincoln Péricles produz: é justamente este movimento em que nada termina da maneira que começou. Além disso, o crítico ressalta o termo impropriedade, qualificando-a como uma espécie de furtos estéticos, realizados de modo político, que, por

sua vez, tornariam a matéria fílmica algo impuro, isto é, algo já manipulado, em uma hierarquia equânime em relação à outras imagens capturas.

Sobre a unidade estética do cinema de Lincoln Péricles, o pesquisador Roberto Cotta também afirma: “Os filmes de Lincoln Péricles pertencem a quem tem vontade de acreditar em alguma forma de expressão potencializada pela forma e pelo confronto permanente entre som, imagem e discurso” (2015, online), ressaltando que estas três unidades (som, imagem e discurso) estão justamente interligadas no seio de seu cinema.

3. A questão da narração

Tendo sido apresentados os elementos que compõem a gramática dos filmes de Lincoln Péricles, adentra-se em um cenário mais específico de sua obra – a parte da narração. Não são poucos os filmes fundamentais de sua produção que contam com a presença de um narrador – comumente em *voice over* – compondo a camada sonora das películas. Estes narradores (ora personagens principais dos filmes, ora ausentes da camada imagética) oferecem uma nova dimensão ao discurso do cineasta, tornando ainda mais complexos os desafios narrativos das obras em questão. Dentre as produções de Lincoln Péricles que possuem esse caráter, destacam-se três de modo mais essencial – *Carta de interesse* (2013), *Ruim é ter que trabalhar* (2015) e *Enquadro* (2016), além, é claro, do objeto final deste artigo, o curta-metragem *Mutirão: o filme* (2022). Entretanto, mais que usufruir de um elemento cinematográfico comum à literatura (neste caso, a narração), Péricles desloca a figura de seus narradores para um campo extra-imagético, produzindo, assim, um efeito de perturbação formal.

Antes de mais nada, é preciso justamente que sejam esclarecidas algumas questões sobre a narração cinematográfica, para que então se possa compreender com mais clareza a análise dos próprios narradores de Péricles. No entanto, há de se ter em mente um importante fato, que é a indefinição, por parte de teóricos do campo cinematográfico, a despeito do que se caracteriza como parâmetro para análise das narrações no cinema. Os estudos acerca das composições dos narradores, muitas vezes, confundem-se com os estudos acerca do narrador literário, mas torna-se incapaz, por questões de suporte e de matéria artística, que as análises da literatura sirvam de modo exemplar para as análises cinematográficas. Ao investigar, *São Bernardo* (1972), de Leon Hirszman, inspirada no romance homônimo de Graciliano Ramos, o crítico e pesquisador Ismail Xavier comenta sobre as inconsistências presentes em ambos os campos:

> Embora haja consistência neste campo comum de uma teoria geral da narrativa, o próprio intercâmbio de noções têm demonstrado que muitos termos que qualificam a figura do narrador na literatura não dão conta de certos processos no cinema, pois o meio específico em que se dá um relato oferece recursos muitas vezes exclusivos para sua construção, exigindo, por sua vez, um cuidado especial na caracterização das instâncias narrativas que atuam no campo das imagens, das palavras ou outro qualquer. (XAVIER, 1996, p. 127)

Assim sendo, por mais que haja dificuldades iminentes na diferenciação entre narração cinematográfica e narração literária, é preciso que se estabeleça um parâmetro ligeiramente mais simples para que se possa examinar as figuras do narrador em Lincoln Péricles. Especialmente, se compreendermos, desse mesmo modo, que a arte cinematográfica multiplica as questões do ponto de vista – também chamado de focalização nas análises literárias – em relação ao que se observa na linguagem escrita. O cinema é uma arte composicional, isto é, muito além da presença ou não de um narrador, ela contempla um ponto de vista anterior, que é o da câmera, assim como abarca outros elementos imagéticos e sonoros que transpõem as atividades da escrita, embaralhando os conceitos que na literatura, pode-se dizer, são vistos de maneira mais objetiva. Referente a isso, Xavier (1996) também aponta:

> De modo geral, no cinema, o olhar da câmera e a organização do décor e da mise-en-scène, emoldurados pelos agenciamentos de imagem e som feitos na montagem, são recursos que definem uma diversidade de focos que complica o aspecto técnico da análise. E tal pluralidade de canais se faz particularmente interessante quando temos a presença de uma locução – voz de um narrador extra-diegético ou de uma personagem – que se sobrepõe às imagens, sem sincronismo, para narrar, dramatizar ou comentar certos episódios. (XAVIER, 1996, p. 128)

Em relação ao que Xavier dispõe acerca da encruzilhada do narrador literário e do narrador cinematográfico, cabe ainda ressaltar uma passagem do teórico e psicólogo Hugo Munsterberg. O pesquisador polonês foi um dos primeiros estudiosos da psicologia na arte cinematográfica, e, nesse sentido, produziu apontamentos que ressaltam a importância da atenção como meio para a experiência sensorial do cinema, como também auxilia na reflexão das diferenças vocais e sonoras entre cinema e outras artes.

> Daqui [cinema] se descortina a experiência dos sonhos fantásticos que a câmera pode fixar. Sempre que no teatro se introduz um cenário imaginário – com nuvens envolvendo o personagem adormecido e anjos espalhados pelo palco – a beleza dos versos deve compensar as falhas do apelo visual. A arte cinematográfica tem aí um importante trunfo. Até mesmo efeitos vulgares são atenuados pela cenografia. [...] É um espetáculo tolerável porque tudo se mistura nas imagens irreais. Ou, se passarmos

> para o outro extremo, podemos ter diante dos olhos, em toda a sua dimensão espiritual, visões colossais da humanidade arrasada pela guerra e depois abençoada pelo anjo da paz. (MUNSTERBERG, 1983, pp.40-41).

Em resumo, o apontamento de Müstenberg recorda ao leitor um sentido claro ao cinema, isto é, que ele se trata de uma arte essencialmente visual, cujo uso das vozes, poemas e leituras, em função de sua distinção de formato frente à literatura e ao teatro, não se faz estritamente necessária. Tal apontamento torna-se útil para compreender uma ideia básica deste trabalho: a de que se o cineasta (no caso, Lincoln Péricles) utiliza um procedimento estético onde evidencia-se a importância da voz (narração) e das palavras (cartelas) é porque ambas constroem um sentido formal essencial e intencional.

Apesar de tais apontamentos, e na tentativa de proporcionar um ponto de vista mais uníssono para as análises do narrador, toma-se de empréstimo as investigações proporcionadas pelo professor Luís Miguel Cardoso, em seu artigo de 2003 publicado na revista Lumina. No texto, Cardoso procura dar conta das problemáticas entre narrador cinematográfico e literário, ajudando a estabelecer um ponto de vista a partir dos estudos seminais de Gérard Genette ao redor da figura do narrador. Segundo o autor, a definição de narrador distingue-se da definição de autor, o que cabe de forma exemplar ao analisarmos os filmes de Péricles, narrados costumeiramente por terceiros:

> O narrador é considerado como o agente, integrado no texto, que é responsável pela narração dos acontecimentos do mundo ficcional, sendo, por este motivo, distinto do autor empírico e mesmo das personagens desse mundo ficcional, pela amplitude narrativa. (CARDOSO, 2003, p. 57).

Cardoso (2003) também auxilia na simplificação das classificações dos narradores, as quais serão utilizadas para caracterizar a narração no cinema de Péricles. De acordo com o autor, partindo das variações de nomenclatura abordadas por outros teóricos, mas, especialmente, por Genette, pode-se chegar às seguintes nomenclaturas:

> De acordo com o modelo proposto por Genette, Stam/Burgoyne/Flitterman-Lewis distinguem dois tipos de narrador. Por um lado, encontramos o Narrador intradiegético. Trata-se de um narrador que é simultaneamente personagem, no mundo ficcional. Se é personagem e narrador da sua própria história, é um narrador homodiegético, como acontece com os narradores em Citizen Kane. Se a personagem-narrador não pertence à história que está a narrar, será um narrador heterodiegético. Por outro lado, existe o Narrador extradiegético. Será o narrador externo, que regula registros visuais e sonoros e se manifesta através de códigos cinematográficos e distintos canais de expressão e não através de um discurso verbal. (CARDOSO, 2003, p. 58)

Desta feita, serão as definições aplicadas por Cardoso (2003), a partir de seus estudos, que permitirão uma classificação mais clara dos narradores de Lincoln Péricles, auxiliando na compreensão de suas semelhanças e diferenças, e possibilitando, assim, observar como suas presenças interferem no discurso estético do realizador. Nesse caso, é preciso alçar o olhar a dois filmes singulares na filmografia do cineasta, no que diz respeito aos seus narradores – *Ruim é ter que trabalhar* (2014) e *Enquadro* (2016) antes de atentar-se à análise de *Mutirão: o filme*.

3.1. Transparência e opacidade: o narrador homodiegético de *Ruim é ter que trabalhar*

Ruim é ter que trabalhar (2014), um dos mais celebrados filmes de Lincoln Péricles, conta com a presença do narrador homodiegético, interpretado por Adriano Araújo, colaborador constante do cineasta. No curta-metragem, acompanhamos a experiência vivenciada por Adriano enquanto operário dos estádios de futebol que estavam a ser reformados para a Copa do Mundo do Brasil, ocorrida em 2014. Neste contexto, o sujeito/personagem assume a posição de relatar sua própria vivência, enquanto o realizador esboça seu discurso a partir de um uso aguçado da montagem. É importante notar como *Ruim é ter que trabalhar* alcança a narração por meio de uma memória anterior, ou seja: a narração que ouvimos no filme é colocada de um modo informal, como se Adriano contasse sua história de eletricista para um amigo, um igual. As imagens que ilustram a fala de Araújo são imagens sujas, de locais apertados, muitas vezes vistas com uma espacialidade muito pouco definida.

Quando se fala na ideia de som e imagens descoladas como característica fulminante no cinema de Péricles, *Ruim é ter que trabalhar* aporta como um exemplo bastante prodigioso em sua gramática. Trata-se não apenas de um discurso que, à primeira vista, é muito cru, reto, mas que também tem em sua origem uma ideia de objetividade, isto é, de construir um ruído na forma cinematográfica, de alcançar um nível de brutalidade tamanho justamente por sua capacidade tanto de opacidade quanto de transparência. E é nesse ponto que se decifram os códigos do cineasta, sobretudo pelo contraste que o narrador homodiegético oferece – enquanto um campo (imagético) repele o espectador, não oferecendo uma clareza espacial, um ambiente convidativo, o outro campo (sonoro) relata da forma mais humana (no sentido estrito do diálogo, de conversar com um companheiro) possível a realidade de quem está a ser filmado. É um conflito permanente, um cinema que, como levantado por Gomes (2016), estampa em sua essência a ideia de fidelidade à infidelidade.

Em resumo, *Ruim é ter que trabalhar* funciona em algumas frentes fundamentais: a primeira é a da imagem, que ativa a memória àquilo que Araújo narra como conversa informal para Lincoln; a segunda frente é a própria narração de Adriano, cuja indignação na voz, ao falar sobre suas condições de classe e de trabalho, oferecem uma transparência fundamental; e a última é o discurso do cineasta, que, por meio da mistura entre imagens de arquivo (o curta começa com uma imagem cuja autoria não é deflagrada, de um senhor de idade como goleiro de futebol) e cenas do personagem, constrói uma ideia acerca do que se deseja ser dito, e de quais classes trabalham para que as outras possam desfrutar de seus luxos.

Fig. 5 – O discurso de Lincoln Péricles, evidente através das fotografias registradas por Adriano Araújo em *Ruim é ter que trabalhar* (2015).

Sobre o gesto de Péricles, e suas fundamentações no que diz questão às frentes em que atua no curta-metragem *Ruim é ter que trabalhar*, a crítica Ana Júlia Silvino também oferece uma visão à respeito do tema, conectando estes gestos de montagem entre narrador, campo musical e imagem e relacionando-os a uma prática comum ao cineasta, que é a produção de batidas para músicas do estilo *hip-hop*. Conforme a crítica:

> Em Ruim é ter que trabalhar (Lincoln Péricles, 2014), a estratégia de manipulação de arquivos segmentados de som e imagem é muito expressiva e opera nas variações de ritmo. Pelo rap, Lincoln desloca as imagens de arquivo de sua posição original e introduz o cotidiano de um morador de quebrada. A música "A lei do opressor (500 anos)" do grupo DMN também funciona como uma espécie de ruído semântico, uma vez que desloca a imagem de arquivo de seu sentido original. Ao filmar o trajeto de volta para casa no transporte público, Lincoln usa a música para estabelecer a ponte que liga o arquivo de uma cena de lazer da classe alta ao relato do trabalhador. (SILVINO, 2021, online).

Silvino (2021) observa as relações musicais estabelecidas por Lincoln Péricles em seus filmes, e a fala da crítica corrobora com a ideia de que, mais do que um simples pano de fundo musical, as escolhas sonoras fazem parte de um campo diegético particular, onde é possível construir não apenas uma fundamentação estética mas também um discurso político. Quando Adriano Araújo não usa sua voz para estampar a situação na qual está inserido, o cineasta a representa através da letra do grupo DMN. Mais do que isso, é Péricles, atuando não como narrador diegético, mas como narrador extradiegético – o autor da matéria sonora e visual – que coloca agora suas impressões na obra.

3.2. *Enquadro* e as multivozes

Outro filme realizado por Lincoln Péricles que se apresenta como essencial para a compreensão das figuras de seus narradores é *Enquadro* (2016), curta-metragem de cerca de 20 minutos filmado entre becos e vielas do bairro Capão Redondo. No filme, a narração chama atenção por apresentar não um, mas sim quatro personagens distintos. Todos eles, segundo a classificação de Cardoso (2003), podem ser encarados como narradores homodiegéticos, ao passo que é possível notar uma diferença bastante particular entre as narrações presentes em *Enquadro* e *Ruim é ter que trabalhar*. Enquanto *Enquadro* apresenta os narradores em forma de entrevista, *Ruim é ter que trabalhar* abole a presença da voz do cineasta e relega a ele apenas o papel de narrador visual. Ou seja, se em todo e qualquer filmes tratamos Péricles como esse narrador extradiegético, isto é, o autor dos filmes em si, regulador das linguagens audiovisuais, aqui ele é também parte incidente na história, interpolando os sujeitos no que se apresenta como uma quase entrevista, fazendo, assim, com que o cineasta assuma, por sua vez, os dois pontos de vista: o do narrador extradiegético e o do narrador homodiegético, participante da história.

Vale também ressaltar que Péricles recusa, enquanto linguagem visual, uma proximidade clara com o gênero documental. O constante uso de imagens impuras, registros de arquivo, de manipulações diretas da *mise-en-scène* desestimulam uma ideia de informação categórica – objetiva – que os documentários do gênero costumeiramente guardam. Não se trata, nesses casos, necessariamente das informações, mas das metáforas que sua visualidade é capaz de criar.

Em *Enquadro*, Péricles intercala os relatos de seus personagens com cenas muito particulares. Em um preto-e-branco completo, o cineasta anda pelas vielas do Capão Redondo

construindo uma imagem de câmera na mão, completamente subjetiva, de ponto de vista, criando uma relação direta com o título do filme: enquadro. A cada passada, a cada esquina e a cada dobra, surge no espectador a ideia de que o perigo está à espreita. Os personagens escutados no filme também ressaltam essa ideia, trazendo relatos de suas vidas de operários, de como são abordados nos bairros de classe alta e, especialmente, de como são vistos pelo que chamam de "outros".

Esse caminho que o cineasta faz com a câmera, sempre à noite, atinge uma sensação de perigo, ofertando, através dos relatos – cada vez mais próximos do real, justamente por sua capacidade informal – uma espécie de temor, de suspensão. Ao início, uma frase indica e ressalta a ideia principal de Lincoln, que é a de trazer, antes de mais nada, um discurso, um propósito que perscruta cada obra: em uma esquina, seus amigos fumam um baseado, na tela, um letreiro vermelho já avisa: Nenhum filme trará os que morreram de volta. Desse modo, não é apenas a presença desses narradores que fortifica uma ideia de transparência em *Enquadro*, mas sobretudo essa presença do cineasta enquanto narrador visual e enquanto participante ativo da camada sonora. Ou seja, estas são vidas verdadeiras, vivências de um mundo ofuscado e cercado pela violência.

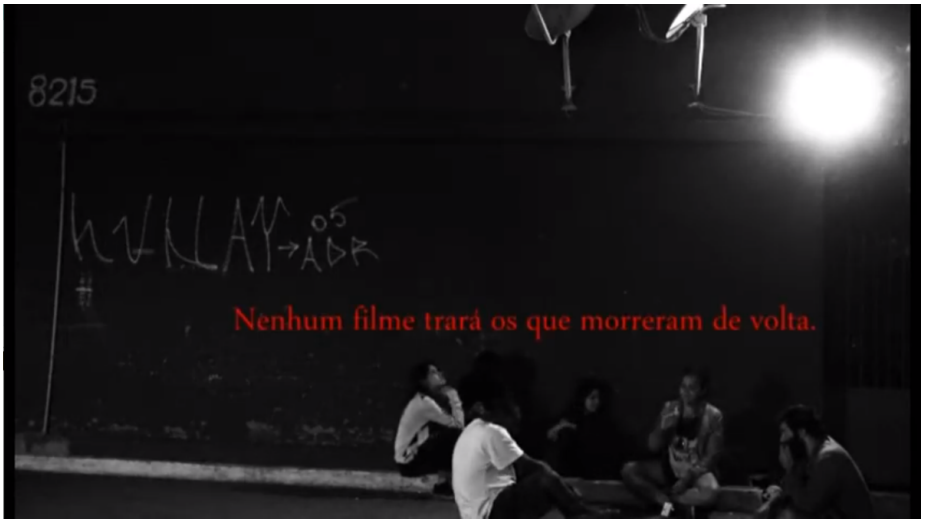

Fig. 6 - A mensagem de Péricles, que o torna participante do filme.

No conjunto de filmes realizados por Lincoln Péricles ao longo dos anos, esse tal gesto de transparência, citado na análise dos filmes anteriores, mostra-se fundamental para que a ideia de imprevisibilidade se realize. Em suma, para que possamos ser "enganados", enquanto espectadores, ou para que o filme possa se caracterizar através do choque entre camadas distintas da matéria, é preciso que, ao menos uma delas, revele algo direto e objetivo,

algo cristalino. A frase de *Enquadro* representa esta ferramenta, e nos coloca sob o viés de um espectador que se apresenta como um interlocutor com o próprio cineasta.

4. *Mutirão: o filme* e a voz do imprevisível

Em *Mutirão: o filme*, realizado em 2021 e exibido pela primeira vez em 2022, na 25ª Mostra de Cinema de Tiradentes, esse gesto da transparência alcança outro contorno no sistema estético do cineasta, já que, antes de mais nada, ele não apenas apresenta-nos a narradora do filme (sua sobrinha, Maria Eduarda Esaú), como também indica que sua narração dará conta de uma memória falseada, coloquial, fundamentada diretamente entre realizador e personagem da obra.

Inicialmente, percebe-se que *Mutirão: o filme* possui um lugar distinto na obra do cineasta, por tratar-se de algo que o próprio diretor chamaria posteriormente de "cinema de cura"[4]. Isto é, diferentemente de filmes como *Outro dia*, *Ruim é ter que trabalhar*, *Filme de aborto* e *Enquadro*, *Mutirão: o filme* transmite um olhar mais lúdico e contemplativo, uma visão de mundo bem mais otimista que os filmes anteriores de seu realizador. Isso se dá, confessa Péricles, por uma necessidade de olhar para sua própria comunidade e utilizar o cinema, antes de tudo, como possibilidade e compromisso, como ferramenta para sobreviver e para conquistar uma determinada independência.

> Mano, essa porra é compromisso. Eu não posso morrer. Meu amigo não pode morrer, minha irmã não pode morrer. Minha sobrinha não pode morrer, nós não pode morrer. E aí eu acho que hoje nós tá produzindo um cinema, filmando os nossos territórios, fazendo uns bagulho que, de alguma forma, vai mantendo nós vivo. Vai manter nós vivos daqui pra frente e tá mantendo vivo os nossos antepassados. (PÉRICLES apud ZERO CINECLUBE, 2020)

A fala de Lincoln, somada às diversas entrevistas que o cineasta concedeu nestes últimos dois anos – em que se destaca uma conversa com Adirley Queirós, no próprio canal do YouTube do realizador, além da conversa no podcast Cinema em Transe – dão conta de que, após um período denominado por Péricles como obscuro, era necessário fazer filmes que também olhassem para frente. É o cenário que se apresenta ao analisarmos suas últimas obras, *Filme de domingo* (2020) e *Mutirão: o filme*. Por conseguinte, a chave solar do realizador

[4] Lincoln Péricles usa a expressão "cinema de cura" ao dizer que, se continuasse a fazer filmes como *Enquadro* (2016), estaria flertando com a morte. Suas obras seguintes dão conta de tornar seu entorno mais lúdico. A fala foi concedida em uma *live* realizada com o cineasta no Zero4 Cineclube, em 2020.

também opera uma mudança no estilo de narração de seus filmes, em que cabe uma análise detalhada dos procedimentos de *Mutirão*.

A trama de *Mutirão: o filme* concentra-se na fala de uma garota em idade infantil, Maria Eduarda Esaú, que, juntamente com sua tia, Edna, conta a história da construção do local onde vivem. No entanto, há uma diferença substancial em relação aos outros narradores de Péricles, pois, desta vez, Duda – como é chamada pelo realizador –, visivelmente relata uma experiência não vivida por si própria, já que se trata de uma criança. É um caso diferente dos multi narradores de *Enquadro* e da experiência trabalhista de Adriano Araújo em *Ruim é ter que trabalhar*. Enquanto os outros narradores comentavam de maneira mais real com o cineasta acerca de suas vivências, Duda vai procurando adivinhar cada uma das situações oferecidas pelas fotos que o cineasta mostra.

Na primeira imagem, a fala da narradora já demonstra tal condição: "Hoje eu vou apresentar aqui essa foto, e eu acho que ela é de São Paulo, muito tempo atrás". Depois, surge uma espécie de imprevisto sugerido pela voz da menina. Ao ver uma criança, numa parte escondida da foto, a menina questiona: "como você acha que ela vai ajudar, então?". Ou seja, em poucos momentos, o espectador pode perceber que as situações comentadas por Maria Eduarda Esaú tratam de uma espécie de invenção da memória. Aos poucos, o que poderia soar como um relato histórico vai dando lugar a uma própria invenção da narrativa através da memória.

Fig. 7 – Tia e Avó da narradora de *Mutirão: o filme*. A imagem iniciática.

Conforme Cardoso (2003) classifica, a narradora interpretada por Maria Eduarda Esaú em *Mutirão* poderia ser considerada como uma narradora heterodiegética, ou seja, que não narra uma história em que participa. No entanto, há também uma outra classificação cabível, que faz com que Péricles compartilhe a autoria das imagens e procedimentos do filme com sua sobrinha, tornando, por vezes, Maria Eduarda Esaú uma narradora extradiegética. Em determinado momento, Duda diz ao cineasta: "Lincoln, dá um zoom nessa imagem", oferecendo ao espectador um ponto de vista particular seu, e indicando ao diretor o procedimento estético a ser operado.

Essa correlação que se estabelece entre realizador e narradora também garante que o filme tome outros caminhos e habilite outras narrativas a serem seguidas, narrativas que, talvez, não fizessem parte de uma abordagem inicial oferecida pelo próprio Péricles. Nas imagens a seguir, Duda começa a perceber uma quantidade surpreendente de crianças presentes nas construções do mutirão paulistano, e sua atenção – como uma igual – volta-se muito mais a elas do que à própria narrativa das construções em si. "Um monte de marmanjo assistindo e ninguém prestou atenção nas crianças", diz a menina em determinado momento.

É aí que surgem dois momentos fundamentais para que se possa compreender com mais contundência a participação de Duda como narradora de *Mutirão*. Um primeiro é quando a própria menina desloca a narração de si mesma para uma outra personagem, sua tia Edna, dizendo ao cineasta "Por que a gente não pergunta para a Tia Edna o que é um mutirão?". Edna, então, adentra a história, estabelecendo uma explicação didática, objetiva e, agora, menos lúdica e mais contundente do que se passava nas fotos. Ainda assim, a nova narradora assume um papel, segundo Cardoso (2003), distinto do que a narradora infantil assumia. Edna, por ser uma participante das fotografias, isto é, personagem da história que se narra, torna-se não uma narradora heterodiegética, caso de Duda, mas sim uma narradora intradiegética.

Um segundo momento que denota a condição imprevisível da personagem de Duda no filme de Lincoln Péricles é quando ela mesma diz ao cineasta para que ele mostre um vídeo de arquivo, da própria construção do mutirão, feito à época. Mais que isso, a lembrança do vídeo surge como uma espécie de dispositivo, ativado na própria criança, que recorda da presença de outros meninos e meninas na imagem, e escolhe sugeri-lo ao diretor justamente por ter em mente a presença da garotada muito mais do que a ideia de um sentido objetivo de explicar o que se passava na situação fílmica.

Fig. 8 – As crianças presentes no mutirão original, recordado por Duda.

Ao falar sobre imprevisão, isto é, sobre uma espécie de quebra de expectativas que a narração de Maria Eduarda Esaú oferece ao filme de Lincoln, o que se busca observar é justamente como, diferentemente dos outros filmes do cineasta, é a própria criança que guia a história, atingindo um papel de narradora que vai além das classificações ocupadas por Cardoso (2003). No caso de *Mutirão: o filme*, o cineasta abre espaço para que sua personagem nos convide para uma dança, para um caminho subjetivo que sua própria interpretação de cada uma das fotografias vai oferecendo.

Flávia Cesarino Costa, autora do livro "O primeiro cinema: Espetáculo, narração, domesticação", quando estudava os primeiros filmes realizados na história da sétima arte, detectou um papel de comentador, espécie de conferencista que ajudava os espectadores a entenderem o que se passava nas imagens mudas, muitas vezes em contextos não tão corriqueiros, como as lutas de boxe da época. Esse papel de comentador de imagens poderia também ser atribuído à narração de Duda no contexto de *Mutirão: o filme*. Alguém que comenta para uma platéia o que está a ser visto.

> Temos, de um lado, uma tendência à narrativização e, de outro, a propensão para a autonomia do plano [...]. Além disso, nos primeiros filmes, a instância narrativa e a explicação das imagens se originavam fora do filme, seja de um conhecimento prévio da história por parte do espectador, seja da explicação fornecida por um conferencista. (COSTA, 2005, p. 138)

Fica evidente, porém, que, por mais que Duda assuma um papel também de comentadora de imagens, como afirma Costa (2005) em relação às obras do primeiro cinema,

a narradora de Péricles institui uma subversão evidente. Duda não apenas detém um conhecimento mais direto do que se passava, como reage emocionalmente a cada uma das fotografias, indicando caminhos e desvios no próprio corpo da obra. Em suma, trata-se da absorção de seu pensamento pelo próprio sistema estético do realizador, que assume cada um dos percalços de sua narradora e os transfigura em matéria fílmica, tornando Duda participante do contexto do filme, e também fazendo com que as imagens sejam vistas e incorporadas através do contexto oferecido por sua própria narradora, diferentemente do que se via nos filmes anteriores realizados pelo diretor.

Por fim, há um último golpe nestes desvios, quando, quase nos créditos finais, o tipo de registro se altera, e saímos das fotografias estáticas para adentrarmos novamente no campo do vídeo, onde a personagem, em sua última fala, diz: "Lincoln, você fica me pedindo para inventar história, daqui a pouco eu vou inventar tudo. Já inventei que é minha tia e minha avó… Mas, se você pensar bem, pode ser". É aí que se torna clara uma ideia de inconfiabilidade na narração. Isto é, após embarcar em cada uma das fotografias e das memórias ativadas pelo conjunto familiar de Lincoln, sua tia e sua sobrinha, percebe-se que há uma possibilidade de que nada daquilo que fora anteriormente narrado se apresente como verdade absoluta. Mais do que impor desvios, Duda instaura a dúvida, um choque definitivo. Fazendo com que o espectador agora duvide da matéria fílmica apresentada. Enquanto, nos filmes anteriores de Lincoln, por conta de sua transparência nos relatos dos personagens, tal espectador conseguia crer com nitidez no que era contado.

5. Considerações finais

Mutirão: o filme apresenta nuances inéditas na obra de Lincoln Péricles, especialmente a respeito de suas narradoras. É um filme com conduções distintas das apresentadas pelas obras anteriormente analisadas, como *Ruim é ter que trabalhar* e *Enquadro*. Não apenas pela condição de classificação que suas narradoras assumem, mas sobretudo pela interferência estética causada por elas no resultado final da obra. É evidente, por sua vez, que existe um planejamento por trás das falas das personagens, o que pode ser detectado nos momentos em que Duda conversa diretamente com Lincoln, questionando o cineasta sobre como prosseguir na narrativa. No entanto, cada um dos caminhos, dos gestos sonoros e dos lampejos que a personagem ativa, acarreta em influências substanciais no corpo fílmico, fazendo com que o mesmo adquira, assim, um caminho de alternâncias guiado pelo espírito infantil da narradora.

Nesse sentido, um fator também precisa ser levantado quanto ao caráter imprevisível e lúdico do filme. É natural que um filme cuja narradora possui uma faixa etária infantil possa descambar para um caráter lúdico. No entanto, a questão do imprevisível neste filme se dá justamente pela comparação com as outras obras de Péricles. Mais do que isso, é evidente a percepção de que o cineasta incorpora essa construção proposta pela sobrinha no sistema estético da obra, originando um objeto novo, que acaba por desviar dos próprios padrões preestabelecidos do lúdico.

Se o sistema estético de Lincoln Péricles, como analisado antes, é formado justamente pela ideia de descolamento de som e imagem, e sobretudo pela capacidade de ruído que ambas as camadas adquirem quando colocadas de forma conjunta, em *Mutirão: o filme* tal gesto acaba sendo contaminado justamente por uma presença infantil. O espanto que, antes, era proveniente justamente desse conflito que existia entre as duas matérias (fílmica e sonora), agora é oriundo dos descaminhos proporcionados pela narração de Duda e pela transparência evidente da absorção de suas indicações estéticas por parte de Péricles.

Ou seja, o que antes, nas outras obras, poderia-se dizer, era um feitiço escondido que carregava a suspensão do espectador diante da narrativa – visualizar cada esquina noturna vinculada aos relatos de *Enquadro*, as frases adulteradas de *Aluguel: o filme*, as imagens modificadas de *Ruim é ter que trabalhar* –, agora, em *Mutirão: o filme* adquire outra conotação. Trata-se de um feitiço colorido, cristalino, à luz do dia. Uma retumbante transparência, que justamente contorna seu espectador, nos minutos finais, ao descobrir que a história tratava-se de uma invenção, por conta da clareza absoluta com que Lincoln evidenciava ao espectador as indicações de sua narradora.

Jairo Ferreira, seminal crítico brasileiro, descreveu o cinema experimental – muito relacionado ao que pratica Lincoln Péricles nos tempos de hoje, não pelas circunstâncias dos termos, mas sobretudo pela persistência estética no risco e ousadia – da seguinte forma:

> O experimental em nosso cinema se apóia na arte como tradição/tradução/transluciferação. Utiliza-se de todos os recursos existentes e os transfigura em novos signos em alta rotação estética: é um cinema interessado em novas formas para novas idéias, novos processos narrativos para novas percepções que conduzam ao inesperado, explorando novas áreas da consciência, revelando novos horizontes do im/provável. (FERREIRA, 2016, p. 27)

A ideia de alta rotação estética, apontada por Ferreira, identifica o procedimento que Lincoln impõe em seu mais recente filme, e também desvela e caracteriza muitas das situações de seu cinema. A imprevisibilidade de seus narradores fomenta justamente a

formação das novas ideias e processos para o campo do cinema brasileiro, garantindo uma ludicidade e uma prática constante de reinvenção diante do cenário atual. A cada alternância dessas figuras, a cada deformação da forma originária de seu cinema, nasce um novo vórtice do discurso político e estético do realizador.

6. Referências bibliográficas

CARDOSO, Luís Miguel. **A problemática do narrador: da literatura ao cinema.** Juiz de Fora: Revista Lumina, 2003.

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema: Espetáculo, narração e domesticação.** Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

COTTA, Roberto. **Filmar É Trabalho: Filmes de Lincoln Péricles.** Recife: Catálogo III Festival Transterritorial de Cinema Underground do Recife, 2015.

Debate com Lincoln Péricles (Mostra: Os filmes de Lincoln Péricles). **Zero4 Cineclube**. Online. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ran_KqssEWQ&t=636s. Último acesso: 28/09/2022.

FERREIRA, Jairo. **Cinema de Invenção.** São Paulo Max Limonad/Embrafilme, 1986.

GOMES, Juliano. **O diabo, provavelmente.** Revista Cinética, 2016. Disponível em: http://revistacinetica.com.br/home/filme-de-aborto-de-lincoln-pericles-brasil-2016/. Último acesso: 24/04/2022.

MUNSTERBERG, Hugo. A memória e a imaginação. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema.** Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

PÉRICLES, Lincoln. **Por um cinema pedreiro.** Zagaia em Revista, 2015. Disponível em: https://zagaiaemrevista.com.br/article/por-um-cinema-pedreiro/. Último acesso: 28/09/2022.

SILVINO, Ana Julia. **O cine-sample de Lincoln Péricles.** Revista Cinética, 2021. Disponível em: http://revistacinetica.com.br/nova/lincoln-pericles-anajuliasilvino-2021/. Último acesso: 24/04/2022.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a voz: a narração multifocal do cinema e a cifra da história em São Bernardo.** São Paulo: Revista Literatura e Sociedade, 1997.