



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

PATRÍCIA RODRIGUES CUSTÓDIO

Lugar, não lugar e as relações sociais presentes em Terra à Vista

Pelotas/RS

2016

PATRÍCIA RODRIGUES CUSTÓDIO

Lugar, não lugar e as relações sociais presentes em Terra à Vista

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. Guilherme Carvalho da Rosa

Pelotas

2016

Lugar, não lugar e as relações sociais presentes em Terra à Vista

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 ____ / ____ / ____

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Guilherme Carvalho da Rosa (orientador)

Profa. Dra. Ivonete Medianeira Pinto

Prof. Dr. Michael Abrantes Kerr

RESUMO

A pesquisa tem como objeto de estudo o filme de conclusão de curso *Terra à Vista* (2016) e seu processo de realização tendo em vista, de maneira específica, seu desenvolvimento em relação às motivações para a realização do projeto que decorrem de noções teóricas centradas na ideia de não lugar (AUGÉ, 2012), classe social (BOURDIEU, 2007) e, num segundo plano, mediações (MARTÍN-BARBERO, 2006). A ideia de criar um filme partindo de noções teóricas traz um certo ineditismo aos trabalhos realizados na UFPEL. Para cumprir esta proposta observa-se a necessidade de dois momentos de abordagem na investigação. O primeiro deles analisará o processo de construção filmica, desde a escrita do roteiro até a etapa de montagem, de maneira mais descritiva fazendo um relato da vivência prática. O segundo analisará um *Terra à Vista* em seu formato final como texto fílmico enquanto resultado de opções de montagem, e como o objeto pode estar relacionado com o proposto pelos autores utilizados na pesquisa.

Palavras-chave: Não Lugares; Classe Social; Realização Audiovisual; Mediações

ABSTRACT

This research has as object of study the short film *Terra à Vista* (2016) and its realization process, regarding its specific motivations that come from certain theories, such as Non-places (AUGÉ, 2012), social classes (BOURDIEU, 2007) and mediations (MARTÍN BARBERO, 2006). The idea of creating a movie from theoretical studies brings somehow innovation to the works made at UFPel. In order to fulfill this proposal, two approaches of investigation were needed. The first one analyses the film creating process, from the script writing to the editing, through a report about its practical experience. The second one will analyse *Terra à Vista* in its final format , a filmic text, as result of the editing process, and also how the film could be related to the theories proposed by the authors used on this research.

Keywords: Non-Places; Social class; Audiovisual Realization; Mediations

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Personagem vendendo loterias no centro da cidade	21
Figura 2	Personagem trabalhando na rodoviária.	24
Figura 3	Guichês na rodoviária	25
Figura 4	Personagem passando as compras no caixa do supermercado	26
Figura 5	Personagem assistindo TV no quarto enquanto come	28
Figura 6	Personagem bebendo no bar	29
Figura 7	Personagem assiste TV sentado na cozinha	30

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	7
2. NÃO LUGARES, CLASSE SOCIAL E MEDIAÇÕES	10
2.1 Não-Lugares	11
2.2 Classe Social	12
2.3 Mediações	14
3. DA TEORIA AO FILME	16
4. DO FILME À TEORIA	22
4.1 Não-Lugares	23
4.2 Classe Social	28
4.3 Mediações	30
5. CONCLUSÃO	32
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	35
ANEXO	36

1. Introdução

A presente investigação tem como objeto de estudo o filme *Terra à Vista* (2016) e seu processo de realização, tendo em vista, de maneira específica, seu desenvolvimento em relação às motivações para a construção do projeto que decorrem de noções teóricas centradas na ideia de não-lugar (AUGÉ, 2012) e classe social (BOURDIEU, 2007).

O filme é um curta-metragem de ficção que foi dirigido pela autora deste texto, conjuntamente com o estudante Douglas Ostruca, como trabalho prático de conclusão do curso de cinema e audiovisual da Universidade Federal de Pelotas. Trata-se de uma reflexão sobre a prática que pretende observar como as referências teóricas, que foram ponto de partida para a realização do filme, estiveram em relação com o produto audiovisual. O curta-metragem teve sua narrativa construída a partir da motivação lançada por duas noções teóricas conhecidas ao longo das disciplinas da graduação. A primeira delas foi centrada nas questões levantadas pelo antropólogo Marc Augé (2012) a respeito da ideia de não-lugares. A partir desta reflexão, surgiu a segunda motivação para o projeto oriunda da noção de classe social em um viés proposto por Pierre Bourdieu (2007) através da categoria *habitus* e seus desdobramentos.

Inicialmente, é possível destacar que o roteiro de *Terra à Vista* passou por várias revisões até se tornar um filme com contornos ficcionais. Uma das perguntas recorrentes neste processo foi como demonstrar em imagens o que os diretores haviam explanado em motivações críticas ao longo do período de pré-produção e pesquisa. Essa foi uma das questões que levaram à decisão de escrever sobre este filme. O relato do processo de criação de um produto audiovisual a partir de questões teóricas não é muito recorrente no contexto dos trabalhos de conclusão do curso de cinema e audiovisual da UFPEL e acredita-se que seu empreendimento justifica-se por abrir esta possibilidade para pesquisas futuras. Também cabe observar que se assume aqui os riscos decorrentes desta proposição e pretende-se iniciar um debate acadêmico em torno desta possibilidade de diálogo teórico-prático que se estende à realização audiovisual feita no curso.

Outro ponto a ser observado são as relações sociais e ações desenvolvidas pelo personagem. Com uma rotina de trabalho baseada em ganhar um pouco mais de dinheiro para ajudar a família, o sujeito representado “esquece” de cuidar de si mesmo e, aos poucos, desenvolve uma depressão da qual não toma o devido cuidado, chegando a tentar o suicídio. O personagem vive como muitos outros brasileiros: sai de uma cidade pequena em busca de sustento para sua família e oportunidades. Nem sempre isso ocorre com êxito. Os sujeitos sociais são rodeados por inúmeras outras situações que podem contribuir, ou não, para que eles tenham sucesso nesse tipo de tentativa.

Tendo chegado a tais observações e questionamentos, surgiu a motivação de analisar *Terra à Vista* mais a fundo. Com o filme sendo construído em torno do pensamento crítico motivado pelos textos teóricos, não havia certeza se seria possível representar tais questionamentos com uma narrativa em moldes ficcionais e com poucos diálogos. Seria viável essa relação entre noções teóricas do campo das ciências sociais e a prática da realização do audiovisual? Como ocorreriam e quais as complexidades que envolveriam tal relação?

Diversos filmes discutem a relação de uma pessoa com o meio que a cerca. É possível citar, em proximidade ao projeto, os filmes *O Homem das Multidões* (Cao Guimarães e Marcelo Gomes, 2012) e *Cão Sem dono* (Beto Brant e Renato Ciasca, 2007) que trazem a figura de um personagem solitário que, por vezes, sofre com a estrutura social. Porém, a pretensão não era construir um produto demonstrando uma narrativa complexa, com avanço dramático em torno de um personagem. O roteiro, inicialmente, trazia ideias de um “vazio na tela”, de poucos móveis e da não apropriação do espaço pelo sujeito a ser observado. Os enquadramentos teriam um caráter observativo, com planos abertos e mais característicos do que é utilizado em certa produção documental, como por exemplo em *Avenida Brasília Formosa* (Gabriel Mascaro, 2010). Os diálogos não passariam de curtas conversas no celular ou de trocas de palavras necessárias para uma convivência em sociedade. O filme não trabalhou um recorte temporal da vida pregressa do personagem, apenas do espaço de tempo relatado naquele momento: alguns dias da rotina do sujeito em questão.

Dentro desta investigação, inicialmente, pretendia-se seguir um caminho semelhante a algumas pesquisas anteriores dentro dos cursos de Cinema da UFPEL, as quais utilizaram o filme realizado no trabalho de conclusão de curso prático como objeto de pesquisa para a investigação final¹. Porém, ao ler e analisar tais trabalhos, percebeu-se uma diferença no objeto em termos do gênero dos filmes, identificados com uma estética documental, e também do foco destes trabalhos na relação de alteridade estabelecida com os atores sociais. Em vista disso, uma das questões que interpelam esta proposta é como fazer uma reflexão sobre a prática tendo como objeto de estudo um filme ficcional. Para cumprir esta proposta observou-se a necessidade de dois momentos de abordagem na investigação. O primeiro deles analisará o processo de construção fílmica, desde a escrita do roteiro até a etapa de montagem. O segundo analisará um *Terra à Vista* em seu formato final como texto fílmico enquanto resultado de opções de montagem.

Inicialmente o objeto da pesquisa será abordado de maneira mais descritiva, como relato da vivência prática, desde a escrita do argumento até o processo de montagem. Isso servirá para apresentar como as questões teóricas propostas pelos realizadores foram pensadas durante o processo criativo. Neste momento também será possível observar a importância da pesquisa teórica para a construção do universo fílmico do personagem, porém focando no processo de produção de *Terra à Vista* e não no produto final. Num segundo momento, ocorrerá a análise do filme como produto final. Dentro disso, pretende-se analisar as relações entre o processo e o produto: se as pretensões críticas iniciais foram alcançadas e demonstradas no filme e como isso ocorreu. Este será o momento em que a abordagem teórica se mostrará mais presente.

Quando foi tomado contato com as noções teóricas, percebeu-se que estas levavam a outros tantos questionamentos não previstos no processo de construção do filme. Neste caminho, uma das descobertas mais presentes foi a presença da TV e o fato de ela ter se tornado um “personagem” dentro da narrativa fílmica.

¹ Um exemplo são os trabalhos de Jaqueline Almeida (2015): “A alteridade infantil no documentário *Lilás*”, e Guilherme da Luz (2012): “Os limites da sugestão e da consciência cênica entre autor e sujeito: uma investigação sobre as relações de alteridade na prática documental.”

Inicialmente colocada como um objeto de cena, o aparelho de televisão ganhou relevância ao “preencher” uma relação de espaço e de tempo na história. Depois de certo período observando *Terra à Vista*, surgiu a necessidade de estudos mais profundos que levassem ao entendimento dos fatores sociais que emergiram desta relação. A atividade profissional na vida do personagem também é um fator importante a ser observado. O sujeito possui dois empregos característicos de um “batalhador brasileiro” (SOUZA, 2010) e dificilmente tem horários e jornadas de trabalho bem definidas. Isso dificulta, quando não anula, seu tempo de descanso e seu convívio social. Conseqüentemente esta vida reverte em sua saúde física e mental.

A seguir, o texto apresenta-se em duas partes. Uma primeira será constituída de uma revisão teórica a partir de autores que são centrais para compreensão no contexto da investigação. Começa-se pela noção de não-lugar e, após, adentra-se na noção de classe social. Por fim, constitui interesse da pesquisa a noção de mediações aplicada ao fluxo televisivo. A segunda parte será constituída da análise do objeto nos dois momentos já descritos: um relato acerca da experiência de realização e uma observação do produto fílmico.

2. Não-lugares, Classe Social e Mediações

Nesta parte são revisadas algumas noções dos autores utilizados na pesquisa, especificamente a temática não-lugares, presente no pensamento de Marc Augé (2012), e classe social, partindo da teoria de Pierre Bourdieu (2011). Tratam-se de teorias centrais para a proposta, uma vez que estiveram presentes em todo o processo de realização do filme. Além destas, no decorrer do desenvolvimento do projeto, tornou-se relevante como interesse de pesquisa uma relação do personagem com a televisão, conforme representada na narrativa. Portanto, neste momento, faz-se necessária a inclusão de um terceiro interesse teórico que dê conta desta relação entre o sujeito e a mídia televisiva de maneira não distante das escolhas teóricas anteriores. Dentro deste quadro, apresenta-se como itinerário da revisão a proposta das mediações de Jesús Martín-Barbero (2006). A seguir, são

apresentadas as três noções.

2.1 Não-lugares

Ao usar o termo lugar, normalmente, não lhe é acrescido qualquer questionamento sobre seu significado no cotidiano. Isso porque a palavra é utilizada de maneira quase automática no vocabulário. No caso desta pesquisa, mais do que o significado etimológico, interessa o significado social e antropológico do termo.

Em vista disso, é possível apresentar o antropólogo Marc Augé e a ideia de não-lugar como oposição direta a lugar. Para o autor, os lugares definem-se por duas características complementares: “(...) espaços constituídos em relação a certos fins (transporte, trânsito, comércio, lazer) e a relação que os indivíduos mantêm com esses espaços.” (2011, p.87). Esta noção decorre do campo antropológico e, por consequência, é definida partindo-se do que ele chama de lugar antropológico. Este lugar, segundo o autor, é identificado a partir de três características. A primeira é chamada de identitária e tem relação com a identificação dos sujeitos e a dimensão simbólica que os lugares possuem nesta dinâmica. A segunda é a relacional e refere-se à potência do lugar em atribuir especificidades simbólicas às relações sociais, podendo também ocorrer de maneira inversa quando o indivíduo, ou grupo de indivíduos, reconhece ou relaciona determinadas simbologias ao lugar. E, por fim, a terceira característica é a capacidade histórica dos lugares de fornecer atributos simbólicos relacionados com uma lembrança ou experiência pessoal dos sujeitos e dos grupos sociais.

Segundo Augé, “se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar.” (2011, p.73). Da mesma forma fluída que “os lugares antropológicos criam um social orgânico, os não-lugares criam tensão solitária” (idem, p. 87). Em certa medida, em diferença a Michel de Certeau (2007) que discorre sobre o espaço compreendendo-o como “prática” do lugar, Augé apresenta conceitos de lugar e não-lugar sob um olhar antropológico específico, exemplificando sua fala com ações da vida social. Por isso, quando um não-lugar é

citado, consegue-se imaginar exemplos específicos. São espaços onde não se criam vínculos duradouros ou, geralmente, não se mantêm uma conversa muito longa e profunda, como num supermercado por exemplo. Apesar disso, não se pode afirmar que um lugar estará sempre nessa condição; da mesma forma que um não-lugar não será intitulado desta forma por todos que passarem por ele. As definições mudam conforme a prática social, no caso de um ou mais sujeitos inseridos naquele espaço. Num supermercado por exemplo, a relação que um trabalhador do caixa e um cliente tem com o espaço, não são as mesmas. Neste sentido, Augé observa que a definição de um lugar é atravessada por “polaridades fugidias” (op. cit., 2011, p. 74), ou seja, depende do uso social definido e praticado pelos sujeitos.

Enquanto o espaço ocorre com a presença de uma “prática”, esta é definida por uma determinada informação presente que atribui exatamente o que deve ser feito ou para onde se deve ir quando se pratica o lugar. Nesta perspectiva, pode haver um estado de “excesso informacional” onde há, segundo Augé, a negação das três características do lugar. O que define o não-lugar é precisamente este excesso informacional.

Sendo assim, volta-se ao enlace de que lugares e não-lugares são fugidios e nunca se completam por inteiro. Dependendo do ponto de vista a ser observado, o mesmo espaço pode ser um lugar ou um não-lugar, eles se misturam e interpretam-se. Segundo Augé, “a possibilidade do não-lugar nunca está ausente de qualquer lugar que seja. A volta ao lugar é o recurso de quem frequenta os não-lugares” (idem, p.98). Isso será melhor explicado e devidamente aprofundado mais à frente dentro desta pesquisa.

2.2 Classe Social

Ao longo dos anos, a convivência em sociedade foi tornando-se mais complexa em vista das relações entre sujeito e estrutura social. Não apenas por conviverem em um mesmo espaço, indivíduos se identificam com as mesmas coisas ou entendem determinadas situações da mesma forma. Como sinalizou Pierre Bourdieu em seu percurso, foram sendo criados “campos” que visam facilitar o

reconhecimento dessas coisas como relacionadas ao simbolismo que as representa. Por exemplo, quando as palavras morango e laranja são citadas, automaticamente são relacionadas ao campo simbólico que as classifica: frutas. Essa mesma “necessidade” de classificação foi sendo construída em relação aos atores sociais que passaram a ser definidos por sua classe social. Como observa García Canclini (2005), a partir do pensamento de Pierre Bourdieu (2007), para que existam discussões acerca da divisão de classes é necessário observar os “vínculos entre produção, circulação e consumo” (GARCÍA CANCLINI, 2005, p.72). Além destes, há uma noção de *habitus* que complementa e explica essa divisão de classes.

Quando um grupo é classificado simbolicamente isto ocorre pelas semelhanças observadas nos indivíduos que o compõem. Quando se fala a respeito de classe social, estas características podem estar relacionadas a um conjunto de diferentes fatores que não apenas de origem econômica, mas, sobretudo, no campo cultural e social. Bourdieu discorre sobre três universos de gostos que estão atrelados à disposição dos sujeitos para escolhas e julgamentos socialmente determinados: o gosto dominante, o gosto médio e o gosto popular (2007, p.21). Para classificá-los, foi necessário que algumas características específicas de cada grupo fossem colocadas em evidência e que a forma como os indivíduos praticam, reconhecem e julgam essas características fosse observada.

(...) o *habitus* é, com efeito, principal gerador de práticas objetivamente classificáveis e, ao mesmo tempo, sistema de classificação (*principium divisionis*) de tais práticas. Na relação entre as duas capacidades que definem o *habitus*, ou seja, capacidade de produzir práticas e obras classificáveis, além da capacidade de diferenciar e de apreciar essas práticas e esses produtos (gosto), é que se constitui o mundo social representado, ou seja o espaço dos estilos de vida (BOURDIEU, 2007, p.162).

García Canclini cita dois elementos como principais para a divisão das classes: “a existência de um capital comum e a luta pela sua apropriação” (2005, p.76). O sistema capitalista, no qual o Brasil está inserido, continua em constante transição, o que “permite” que indivíduos de determinada classe migrem para uma outra, quando a estruturação desta categoria é vista apenas economicamente. A desigualdade no Brasil pode ser observada em larga escala. Mesmo que

determinados indivíduos “ascendam” economicamente e passem a ser reconhecidos na estrutura social como pertencentes à outra classe, esquece-se que muitos outros fatores imateriais também precisam ser observados. Como afirma Jessé Souza (2012, p.23) “ocorre uma cegueira na percepção economicista” e as questões sociais e culturais que envolvem esse processo não são observadas:

mesmo nas classes altas, que monopolizam o poder econômico, os filhos só terão a mesma vida privilegiada dos pais se herdarem também o “estilo de vida”, a “naturalidade” para se comportar em reuniões sociais, o que é aprendido desde tenra idade na própria casa com amigos e visitas dos pais, se aprenderem o que é “de bom tom”, se aprenderem a não serem “over” na demonstração de riqueza como os novos ricos e emergentes, etc. (SOUZA 2012, p.23).

Observando as constantes mudanças ocorridas na economia brasileira na última década, novas classes intermediárias foram surgindo e ganhando destaque entre as outras. A mais importantes delas foi classificada por Jessé como “nova classe trabalhadora brasileira (...) incluída no sistema econômico, como produtora de bens e serviços valorizados, ou como consumidora crescente de bens duráveis e serviços que antes eram privilégio das classes média e alta” (2012, p.26). E é nela que o sujeito representado em *Terra à Vista* está inserido.

2.3 Mediações

Na eleição das noções teóricas do presente trabalho, cabe observar também a noção de mediações a partir do pensamento de Jesús Martín-Barbero como forma de compreender a presença da TV e sua recorrência midiática na articulação com a classe social e a ideia de lugar. Neste sentido, o autor propõe três lugares de mediação em que o consumo da televisão pode ser claramente observado: “a cotidianidade familiar, a temporalidade social e a competência cultural” (2006, p. 295).

A cotidianidade familiar define-se no lugar doméstico e na presença da família onde os indivíduos se sentem mais livres para expressar suas reais crenças e opiniões, devido a contextos sociais ali existentes. De certa forma, neste lugar, todos

seriam iguais e conseguiriam se comunicar como tal. Seguindo esse pressuposto, a programação televisiva e a forma de se fazer reconhecer da mídia buscam uma “familiaridade” perante os espectadores fazendo com que estes se sintam confortáveis com o que é visto, desde a programação até os personagens que ali são inseridos. Qualquer atitude ou situação que possa vir a levantar questionamentos ou discussões por parte dos espectadores é evitada. Neste viés, como observa o autor, a televisão se insere como uma simuladora do “contato” entre essas pessoas, não apenas pelo que ela reproduz, mas também pela forma que os indivíduos a entendem e a inserem na sua rotina, buscando “um discurso que *familiariza* tudo, torna “próximo” até o que houver de mais remoto e assim se faz incapaz de enfrentar os preconceitos mais ‘familiares’” (MARTÍN-BARBERO, 2006, p. 295). Como uma reprodução do cotidiano, com uma retórica própria, muitas vezes, a TV usa de linguagens e recortes de situações em que os personagens parecem falar diretamente com o espectador, trazendo uma ideia de inseri-lo no que está sendo transmitido. Buscando essa proximidade com o espectador, a televisão se caracteriza pelo imediatismo com que apresenta as situações.

A temporalidade social traz à tona um tempo fragmentado que consiste na conexão da mídia com a experiência temporal dos sujeitos. Isso ocorre quando a programação televisiva demarca momentos específicos que irão se repetir em um curto espaço de tempo com consequências na demarcação de tempos cotidianos dos atores sociais. Por exemplo, algumas emissoras mantêm como programação fixa um determinado programa no período da manhã, assim que esse programa acaba, o trabalhador saberá que é hora de ir para o emprego. Caso passem os comerciais e o sujeito ouça a música de abertura do próximo programa, saberá que está atrasado. Apesar do conteúdo ali apresentado mudar diariamente, a condição para que este seja exibido é que se encaixe com o que é proposto dentro daquele programa, naquele horário, para aquele tipo de espectador. A programação seguirá de forma homogênea ao longo do dia, visando determinado público em horário específico em que este for maioria consumindo aquele conteúdo. Para Martín-Barbero este tempo social fragmentado é oposto ao tempo da produção e insere-se no consumo da mídia televisiva:

Enquanto em nossa sociedade o tempo produtivo, valorizado pelo capital, é o tempo que “transcorre” e é medido, o outro constituinte da cotidianidade, é um tempo repetitivo, que começa e acaba para recomeçar, um tempo feito não de unidades contáveis, mas sim de fragmentos (op. cit., 2006, p. 297).

A competência cultural, a terceira proposta de mediação, refere-se ao atravessamento de diferenças sociais na recepção da televisão e na produção do conteúdo televisivo. Neste ponto, nota-se a diferença existente entre as classes sociais mais diretamente, como observa Martín-Barbero:

Talvez em nenhum outro lugar o contraditório significado do *massivo* se faça tão explícito e desafiante quanto na televisão: a junção possivelmente inextricável daquilo que nele é desativação das diferenças sociais e, portanto, integração ideológica, e daquilo que ele tem de presença de uma matriz cultural e de um *sensorium* que às elites produz asco. (idem, p. 297)

Apesar da TV buscar uma linguagem universal visando maior quantidade de espectadores, indivíduos reconhecerão o que lhes é apresentado na tela de maneiras diferentes. Isso ocorre devido ao reconhecimento do que está sendo exibido como importante por parte daqueles espectadores. No entanto, por uma questão de *habitus* esse reconhecimento é relativo. A linguagem televisiva, para alcançar as massas, pode não ser considerada como um “conteúdo cultural” por diversos grupos de indivíduos pertencentes a determinados campos sociais, assim como a linguagem cinematográfica próxima da expressividade artística pode não ser atraente dentro do fluxo televisivo para os atores sociais que a desconhecem.

3. Da Teoria ao Filme

Nesta parte, como observado na introdução, inicia-se a reflexão sobre a realização do filme *Terra à Vista*. Neste primeiro momento, faremos um relato acerca da experiência de realização do filme compreendendo desde a pré-produção até o momento de montagem². O foco é a observação da relação entre noções teóricas e

² O processo da montagem, especificamente, não será observado pela pesquisa tendo em vista que não houve um número significativo de alterações na forma fílmica em acordo com o que foi previsto no

o processo de realização de *Terra à Vista*.

Diferentemente de outros filmes até então produzidos pela autora do trabalho, *Terra à Vista* surgiu do poema *Corpo-Espaço (2015)*³ escrito pela diretora, no qual questiona e explana sobre lugares, não-lugares e espaços e a relação dos sentimentos e sensações de um indivíduo com os mesmos. O ensejo para sua escrita surgiu diretamente do contato com o texto *Não Lugares*, de Marc Augé (2012), dentre outras referências. Esse texto, mais adiante, veio a ser usado como ponto de partida para o argumento do objeto de estudo em questão. Porém, apesar de toda equipe conhecer a ideia do roteiro e concordar em tentar demonstrar apenas alguns dias da rotina de um sujeito em cena, ainda havia o fato de que seria necessário que ao menos os responsáveis por cada área dentro do filme tivessem contato direto com as temáticas que ali seriam desenvolvidas.

Não bastava que os diretores guiassem a forma que as ideias teóricas seriam aplicadas. Sentiu-se a necessidade de que quem estivesse envolvido com a produção pudesse tirar suas próprias conclusões acerca do tema e como ele seria inserido no universo de um indivíduo. Foi proposto que todos lessem o livro *Não Lugares* e sugerido que, ao longo das reuniões previstas para a pré-produção do filme, fossem trazidas ideias para incorporar detalhes ao roteiro. Para facilitar essas mudanças, o roteiro foi escrito de maneira técnica, deixando as ações e objetos importantes em evidência, mas sem impedir que outros elementos pudessem ser inseridos ou trocados ao longo do processo.

Não foi feita uma decupagem pensando em uma locação específica ou criada uma personalidade imutável a ser retratada em cena pelo ator. Foi decidido que o personagem pertenceria à uma classe trabalhadora com certa dificuldade financeira e que, por não se encaixar no perfil das atividades econômicas de sua localidade natal, caracterizada por uma economia voltada à agricultura e pecuária, tenta se estabelecer numa cidade um pouco maior⁴. Esse personagem trabalharia em

roteiro. No entanto, há um momento da análise que se dedica ao filme em seu formato final, como resultado das opções de montagem.

³ O poema pode ser visto nos anexo do presente trabalho.

⁴ Embora as locações do filme tenham sido a cidade de Pelotas/RS e a localidade da Capilha, no Distrito do Taim, em Rio Grande/RS, não houve esta informação dentro da diegese do filme.

empregos que não exigissem uma formação superior e estaria cercado por pessoas ao longo do dia. Porém, não teria um contato que as fizessem prestar atenção nele como indivíduo essencial à sociedade: ele estaria inserido no mercado de trabalho, mas em uma condição quase imperceptível diante de outras colocações. Seria um indivíduo pertencente à nova “classe trabalhadora brasileira” segundo análises de Jessé de Souza (2012) acerca de classes sociais.

Ao longo das reuniões de equipe, os detalhes considerados essenciais ao filme e que evidenciariam a utilização das noções teóricas propostas foram surgindo. Algumas dessas ideias foram utilizadas na versão final de *Terra à Vista*, outras foram sendo descartadas ao longo do processo. Os objetos utilizados no cotidiano do personagem teriam expressividades específicas. Na vida do personagem, dentro do tempo fílmico, ainda haveriam caixas a ser desembaladas espalhadas pela casa: só o essencial às ações diárias estaria visível na tela.

Ao fim do roteiro, tínhamos três momentos bem definidos na história que nos propusemos a contar. A primeira parte do filme seria marcada pela rotina da vida do personagem, passando pelos seus empregos e momentos sozinho dentro de casa. Haveria um segundo momento marcado por um sonho que seria um misto de imagens da cidade em que o sujeito vive atualmente e sua localidade anterior. Um terceiro momento seria após esse sonho que traria um desconforto por parte do personagem e acarretaria em pequenas mudanças em sua rotina. Não nomeamos o indivíduo em questão, decidimos levar o (não) nome do personagem para ser discutido com o ator. Optamos por convidar determinados sujeitos para o *casting*, mas sem um fechamento específico.

Após os testes e algumas questões internamente discutidas, decidimos por Thiago Guedes, um não ator entre 25 e 30 anos, estudante do mestrado em Artes Visuais da UFPEL, que se encaixava nas características básicas que buscávamos e estava disposto a aceitar uma preparação para atuar como aquele personagem. Ao longo do processo de criação, alguns outros elementos foram surgindo, como o conteúdo de uma caixa que seria derrubada durante o filme, após uma bebedeira no bar. Aqueles objetos deveriam trazer memórias, sensações de um outro período da vida do personagem. Após alguns encontros e conversas com o ator, optamos por

não dar um nome ao personagem para reforçar a questão da invisibilidade relacionada com o trabalho e com o lazer. Cabe uma relação desta questão com o que observa Marc Augé (2012) sobre a dimensão identitária que possuem os lugares. Estando o personagem vivendo em diversos não-lugares, na narrativa fílmica, seria expressivo o fato da ausência de um nome.

Como a maioria dos filmes universitários, *Terra à Vista* foi produzido com baixíssimo orçamento, contando com apoio de amigos e com dinheiro dos próprios realizadores. As locações escolhidas receberam autorização por parte dos responsáveis e não necessitaram de uma produção tão intensa. Porém, a casa do personagem exigia maior cuidado. Sentíamos que deveríamos evidenciar o não-lugar que o personagem habitava. Surgiu a necessidade de ‘desmontarmos’ a casa em questão e transformá-la em um local que trouxesse a sensação de passagem temporária. Para isso, decidimos utilizar um ‘espaço vazio’. Construimos um cenário com acúmulos de caixas em determinados cantos da casa, apenas quando fosse realmente necessário os objetos seriam retirados de onde estavam. Apesar de trazer à tona que alguém morava naquela casa, a sensação a ser evidenciada é de que o sujeito vivia em uma habitação “eternamente temporária”. Alguns móveis não teriam sido terminados de montar, por exemplo o armário da cozinha que ficou com uma porta a menos. A função daquele espaço era a de guardar algo e, mesmo que incompleto, ele ainda cumpria este papel. Isso traz o questionamento proposto por Garcia Canclini (2005), partindo da classificação bourdieana de um “gosto popular”, a respeito da apropriação dos objetos por parte dos sujeitos. Nesta ideia, determinado objeto adquire a importância que lhe é atribuída na orientação por um senso absolutamente prático e funcional das classes populares e não necessariamente será utilizado numa espécie de ‘manual de instruções simbólicas’ no qual alguém reivindica ganhos sociais na forma como aquilo deveria ser utilizado em um ambiente doméstico.

Havíamos decidido pela presença da TV na vida do personagem. Além de um objeto de cena, ela acompanharia a rotina daquele sujeito e seria sua companhia dentro de casa, então estaria quase sempre ligada. Optamos por trabalhar com dois aparelhos televisivos, um no quarto e outro na sala. Porém, a maioria das cenas foi

gravada com esses televisores desligados, o que não nos permitiu ter uma noção imediata da importância que aquele objeto teria na construção fílmica.

O protagonista não conseguiria sempre manter suas contas em dia e ainda mandar dinheiro para a família, então teria mais de um emprego. Partimos da decisão de que precisariam ser locais em que ele estivesse rodeado por pessoas e ainda assim fosse pouco notado. Conforme foram aparecendo as dificuldades de produção, causadas principalmente por questões financeiras, optou-se por locações que facilitassem o acesso da equipe e figurantes sem grande dificuldade. Decidiu-se então, que o trabalho principal do personagem seria como vendedor de passagens em uma rodoviária. Assim resolveríamos a dificuldade do transporte, já que todos da equipe poderiam se locomover de ônibus até a locação independentemente de onde morassem, e sem gastos fora do previsto.

Somado a isso, o ator estaria envolto pelo universo do não-lugar proposto por Augé (2012) seja em casa ou no trabalho. Também, foi previsto um segundo emprego para o personagem que deveria ter caráter de algo temporário. Surgiu a ideia de um trabalho como ambulante no centro da cidade. Por ser algo bem característico no local, não foi muito difícil encontrar alguém que nos emprestasse camiseta e boné que caracterizassem o personagem como vendedor de uma loteria ofertada em cidades do interior gaúcho. As cores desse uniforme eram muito chamativas e “fluorescentes”, o que acentuava a presença do personagem na câmera e evidenciava ainda mais como as pessoas passam por ele sem notá-lo, como pode ser visto na Figura 1:



Figura 1- Personagem vendendo loterias no centro da cidade

Fonte: quadro capturado do filme pela autora.

Em determinado momento, o personagem precisaria ir ao supermercado. Ainda com o uniforme de vendedor de loterias sob a jaqueta, ele faria suas compras após um dia de trabalho. Neste momento o personagem estaria numa posição contrária à que ele normalmente enfrenta em seus empregos. Ele não teria nenhum tipo de relação com aquele espaço, o supermercado serviria apenas para as compras, ele não criaria nenhum tipo de laço naquele local, seja social ou empregatício. Além disso, seria evidenciado que o personagem não teria uma condição econômica elevada por escolher apenas o essencial e pedir para que a funcionária do caixa não passasse um frasco de xampu. Pela escolha do necessário, ele opta por levar uma lâmpada, o que só seria evidenciado ao final do filme quando há a troca de uma lâmpada queimada na sala de casa. A escolha de realizar esta cena estabelece relação com a proposição da categoria de *habitus*, de Pierre Bourdieu (2009), onde este revela-se como uma “disposição para julgamento”. No caso da cena, a estrutura social e a posição do sujeito nesta, pela reprodução, fornece uma disposição de consumo relacionada com a prioridade do que é urgente e necessário.

O sujeito em questão não tomaria o devido cuidado consigo mesmo, visto que

seu objetivo era trabalhar e poder ajudar sua família. Não teria muitos momentos de lazer visando seu próprio prazer. Em *Terra à Vista* os momentos de descanso e 'diversão' do personagem só se dariam em situações específicas. Normalmente seus momentos livres seriam ocupados com algum programa de TV e ele continuaria inserido em seu próprio universo, sem se relacionar com mais ninguém.

Num segundo momento, ao final da narrativa, o personagem está sentado em um pequeno cais de um canal em uma zona residencial menos abastada financeiramente, em que várias pessoas se reúnem em seus momentos de lazer. Apesar da conversa com a mãe pelo telefone durar um pouco mais e mostrar mais interesse por parte do personagem, ele continua sozinho no espaço e parece não se 'encaixar' ali. Neste sentido, a escolha desta cena dá-se pela característica de uma vida permeada por não-lugares: como não há identificação do personagem com aquele cotidiano, tampouco há esforço social para construir relações com os outros. Tal como observa Augé (2012), o não-lugar caracteriza-se pela negação do identitário, relacional e histórico.

4. Do Filme à Teoria

Nesta parte o filme será observado em sua forma final. Diferente do momento anterior, a proposta é perceber, ao observar o produto fílmico, em que medida as noções teóricas se fazem presentes e podem suscitar novas questões dentro do que o curta-metragem propõe em seu conjunto estético-narrativo. Desta forma, serão destacados momentos onde percebeu-se que este diálogo entre filme e teoria ocorreu de maneira franca. Não se trata de uma busca por momentos onde o filme corrobora com as ideias, mas, sobretudo, momentos onde as noções teóricas e o que está exposto em tela estabelecem um diálogo, nem sempre harmônico. Estes momentos são organizados no texto pelo eixo da teoria, perpassando respectivamente não-lugares, classe social e mediações.

4.1 Não-Lugares

Partindo da noção de “polaridades fugidias”, da qual desdobra-se o entendimento de que lugares e não-lugares são ‘estruturas’ mutáveis e que levam essa definição a partir da prática social dos indivíduos que nela convivem, observamos a presença das noções teóricas propostas por Augé (2012) dentro da narrativa fílmica em *Terra à Vista*.

Quando o sujeito representado é observado de maneira geral dentro das cenas de *Terra à Vista*, ele parece não pertencer àqueles espaços. Isso ocorre devido a uma construção social pré-estabelecida no qual alguns indivíduos com determinados trejeitos ou características, ainda que visíveis momentaneamente, como uniformes de trabalho por exemplo, sejam excluídos socialmente.

Uma das cenas do filme que pode ser citada a fim de observar essas ‘polaridades fugidias’ ocorre na rodoviária em que o personagem trabalha. Nela, ele aparece sentado atrás de um guichê vendendo passagens de ônibus, como pode ser visto na Figura 2. Apesar de ter o vínculo empregatício com a rodoviária, o que poderia caracterizar aquele local como um lugar, segundo o que é proposto por Augé, esse mesmo espaço também pode ser visto como um não-lugar por ter a função específica de vender passagens. Ressaltando, segundo o autor, que

por ‘não-lugar’ designamos duas realidades complementares, porém, distintas: espaços constituídos em relação a certos fins (transporte, trânsito, comércio, lazer) e a relação que os indivíduos mantêm com esses espaços (ibid. p. 87).

Neste caso nosso personagem seria, na rodoviária, semelhante ao que Marc Augé chama de “espectador”: sem que a natureza das ações praticadas ali tivesse uma real importância para ele (ibid. p. 81). Para garantir que esse espaço cumpra com sua função, ao longo do caminho até chegar ao guichê pode-se observar diversos signos que guiam os indivíduos para aquela situação, como placas indicando a direção correta a ser seguida, e propagandas de empresas oferecendo novas viagens. O personagem encontra-se alheio ao que ocorre nessa parte da rodoviária, pois sua função naquele espaço se desdobra de maneira oposta à dos

clientes que atende.

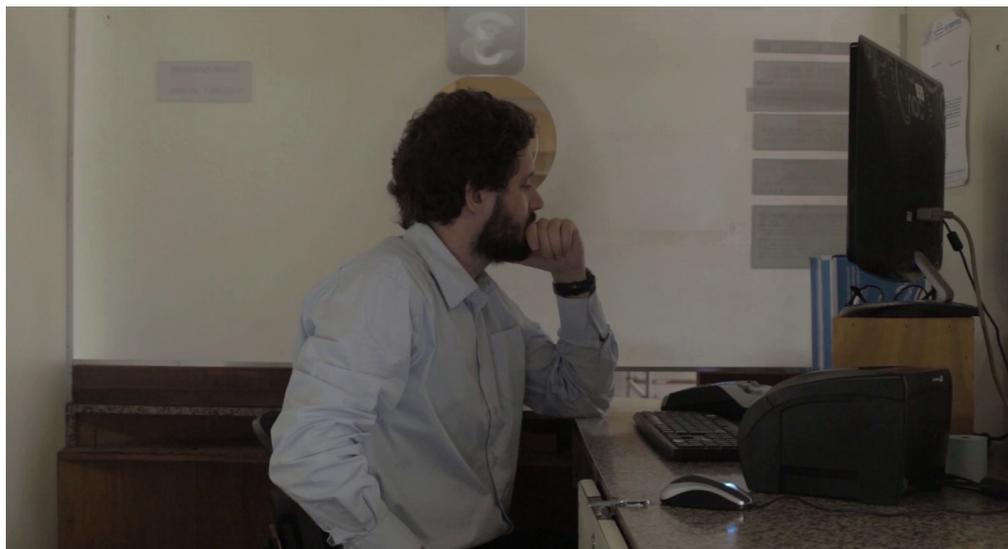


Figura 2- Personagem trabalhando na rodoviária.

Fonte: quadro capturado do filme pela autora.

Os não-lugares podem ser reconhecidos como tal, por causa de diversas características a serem observadas nesses locais. Uma delas é a forma como palavras ou textos nos são propostos, criando condições de circulação por esses espaços “onde se supõe que os indivíduos só interajam com textos, sem outros enunciadores que não pessoas ‘morais’ ou instituições” (ibid. p. 89). Esses textos e imagens fazem parte da paisagem contemporânea e aparecem segundo a fala de Augé: “de maneira prescritiva (‘pegar a fila da direita’), proibitiva (‘proibido fumar’) ou informativa (‘você está entrando no Beajoulais’) e recorre tanto a ideogramas mais ou menos explícitos e codificados quanto à língua natural” (idem).

No filme, não necessariamente esses textos e palavras aparecem de forma explícita. Porém, algumas cenas podem ser observadas por conter essa informação, acentuando o caráter funcional adquirido por esses ambientes. Um dos primeiros planos da cena da rodoviária, mostra algumas pessoas caminhando em direção aos guichês de passagens, enquanto outras já estão nas filas aguardando sua vez de serem atendidas.



Figura 3- Guichês na rodoviária

Fonte: quadro capturado do filme pela autora.

Na parte superior da tela, pode-se observar o texto “Adquira sua passagem em qualquer guichê”, como visto na Figura 3, prescrevendo o que o cliente deve fazer quando entrar na rodoviária e também alertando-o de onde ele poderá fazer isso. Quando o personagem está vendendo loterias numa calçada da cidade, além das cores chamativas em seu uniforme, há uma marca com o nome da loteria escrito, além dele utilizar da linguagem oral para oferecer a venda. Ainda nessa cena, ao fundo, pode-se observar lojas com funções específicas. Elas utilizam letreiros informativos contendo o nome da marca ou função que realizam, facilitando que seus clientes as reconheçam, como é possível observar na Figura 1, anteriormente.

Na cena no supermercado, a ação do personagem com o meio que o cerca se limita a passar alguns produtos no caixa e pagar com o cartão de crédito. Mais uma vez os letreiros e indicações estão presentes na tela mesmo que nem sempre explicitamente. A tela do computador na qual a funcionária do caixa registra as compras, informa ao consumidor exatamente o que está sendo comprado e o valor do produto (Figura 4). A conversa entre o indivíduo e a funcionária é mínima, todas as ações necessárias são coordenadas pelos letreiros contidos no ambiente. A

máquina de cartão de crédito dará as informações de quando inserir o cartão, a senha e se o pagamento foi aceito. Essa ação ocorre sem que a atendente saiba se o consumidor terá limite no cartão para realizar a compra, também não é conferido se o cartão pertence àquele sujeito ou não.



Figura 4- Personagem passando as compras no caixa do supermercado

Fonte: quadro capturado do filme pela autora.

Isso acontece porque segundo Augé “o usuário do não-lugar está com este (ou com os poderes que o governam) em relação contratual” (ibid. p.93). Esse “contrato” está relacionado com a identidade de cada indivíduo. Para que ele possa praticar determinadas ações, como usar o cartão de crédito, ele anteriormente precisou ser reconhecido como um indivíduo por um banco que confirmou quem ele era e que estava apto a abrir uma conta e receber um cartão. A compra das passagens na rodoviária podem ser observadas pelo mesmo viés de pensamento pelo que é proposto por Augé:

De certo modo, o usuário do não-lugar é sempre obrigado a provar sua inocência. O controle *a priori* ou *a posteriori* da identidade e do contrato coloca o espaço do consumo contemporâneo sob o sigilo do não-lugar: só se tem acesso à ele se inocente. (ibid. p.94)

Sobre a proliferação dos não-lugares no momento atual do capitalismo, definido por Augé como supermodernidade, o autor defende que ambos estejam diretamente ligados. A supermodernidade “impõe, na verdade, às consciências individuais, novíssimas experiências e vivências de solidão, diretamente ligadas ao surgimento e à proliferação de não lugares.” (ibid. p. 86). Vivemos numa realidade que exige que aprendamos a lidar com o tempo de uma forma complexa e temos que criar uma rotina básica para sobreviver em sociedade. O contato com outras pessoas fora da obrigatoriedade social, também acaba sendo colocado em segundo plano algumas vezes.

Um dos momentos em que Martín-Barbero (2003) discorre sobre nos sentirmos à vontade para dialogar e expressarmos quem realmente somos é quando estamos inseridos na cotidianidade familiar. Isso ocorreria em nossa casa, junto à nossa família. Para Marc Augé isso ocorre devido à uma questão retórica: “o sinal de que se está em casa é que se consegue se fazer entender sem muito problema e ao mesmo tempo se consegue entrar na razão de seus interlocutores, sem precisar de longas explicações” (Op. cit. p. 99). Mas esse contato cultural e social pouco existe em *Terra à Vista*. A maior parte das cenas acontece na casa do personagem. Ele sempre está sozinho, apenas é acompanhado pela TV que está quase sempre ligada. Apesar disso, ele não tem com quem conversar sobre a programação que assiste, ela é meramente ilustrativa e serve mais para marcar o tempo, como o horário de dormir ou ir trabalhar, do que para levantar algum questionamento ou diálogo. Os cômodos não possuem personalidade, cada objeto parece ter sido ali inserido de maneira funcional. Algumas coisas se acumulam em cima da mesa, sem o cuidado de mantê-la limpa para as refeições.

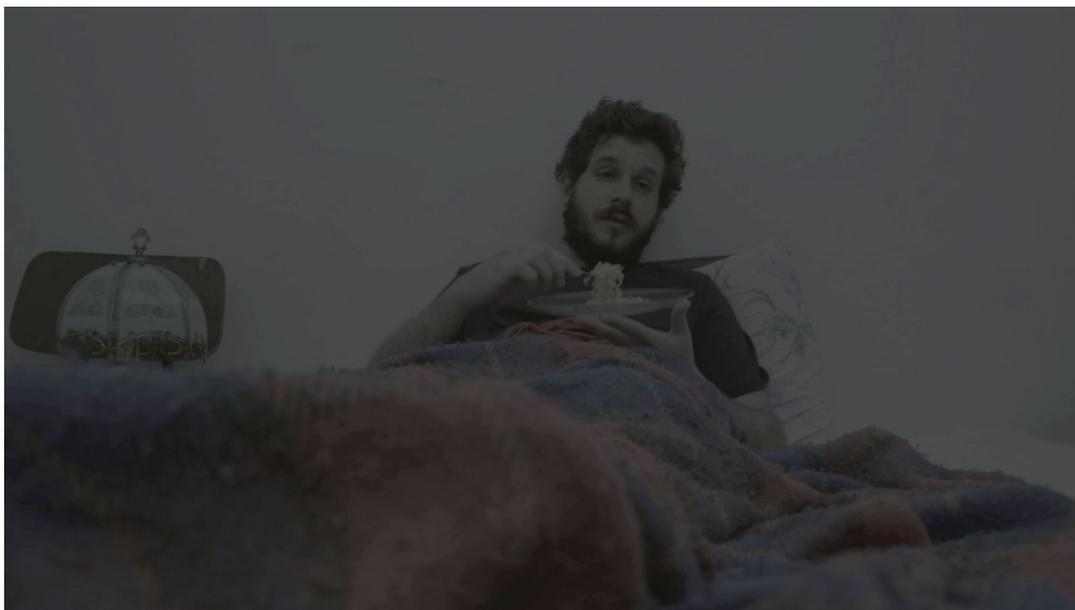


Figura 5- Personagem assistindo TV no quarto enquanto come

Fonte: quadro capturado do filme pela autora.

Estas normalmente são feitas em frente à TV, às vezes na sala ou no quarto, como se observa na Figura 5, remetendo à uma companhia que o personagem em questão não possui. A sensação que aquele local traz é de servir apenas para passagem.

4.2 Classe Social

Cabe também observar que a classe social foi um itinerário presente no filme em sua forma final. Essa relação, prevista no projeto de realização do filme, foi expressa partindo da categoria do *habitus*, diretamente relacionada com as escolhas e disposições do personagem. Nas poucas cenas em que o personagem aparece tendo momentos de lazer, leia-se aqui o bar e o passeio às margens de um pequeno cais, ele não se insere em ambientes que seriam destinados ao entretenimento ou a sociabilidade. Por serem momentos fora de seu cotidiano, seria plausível que ele buscasse passar seu tempo livre em espaços diferentes do rotineiro. Porém, isso provavelmente implicaria em um esforço simbólico distinto de um cotidiano formado

pelo senso prático. O personagem se utiliza de uma “estética do necessário” nestes lugares: ao mesmo tempo em que os frequenta, não é exatamente um desejo seu a construção de laços sociais e não vê um ganho imediato naquela situação. O bar, presente na cena, é um ambiente simplório, com apenas o básico para atender os clientes e sem conter algum luxo. O personagem está sozinho, a não ser pelo homem que serve sua bebida e, além de caracterizar a solidão, o estabelecimento entra na narrativa associado a um momento de crise do personagem (Figura 6). A bebida, ao invés de sinônimo de socialização, serve para aplacar uma depressão.



Figura 6 - Personagem bebendo no bar

Fonte: quadro capturado do filme pela autora.

Essa característica de buscar esses momentos de lazer apenas em momentos específicos, está diretamente ligada ao consumo. Não apenas à relação do personagem com o pouco dinheiro que possui, mas também com o motivo de ele decidir “consumir” os locais naquele período. Segundo Bourdieu, essas ações podem ser explicadas pelo seguinte motivo:

Sob a forma de *sistemas de necessidades*, a estatística limita-se a coerência das escolhas de um *habitus*. E a incapacidade de “gastar mais” ou de um modo diferente, isto é, de ter acesso ao sistema de necessidades implicado em um nível superior de recursos, é a melhor confirmação da impossibilidade de reduzir a propensão para consumir às capacidades de apropriação ou o

habitus às condições econômicas pontualmente definidas (por exemplo, tais como são apreendidas em determinado nível de renda). (BOURDIEU, 2007, p. 352)

Ou seja, a percepção social do *habitus* trata de dar conta de como os sujeitos fazem julgamentos de suas ações, dentre elas o próprio “gastar”. A relação com o dinheiro e sua aplicação no entretenimento e lazer, também é revestida por um senso prático que, de alguma maneira, limita “investimentos” que não tenham consequências práticas imediatas às necessidades dos sujeitos.

4.3 Mediações

Um dos elementos mais evidentes que acompanham o ator, ao longo de *Terra à Vista*, é a presença da televisão. Tendo como base a disposição dos cômodos da casa, o personagem nunca está sozinho, sempre está em “companhia” do apresentador de determinado programa, ou de alguma história apresentada por um narrador naquele período do dia. Saindo do quarto, o personagem pode virar a TV da sala e assisti-la da mesa da cozinha, como pode ser visto na Figura 7:



Figura 7 - Personagem assiste TV sentado na cozinha

Fonte: quadro capturado do filme pela autora.

A forma com que esse personagem consome a televisão está diretamente ligada à noção de *habitus* proposta por Bourdieu, seja pela quantidade de televisores que a casa possui ou pelo conteúdo que é consumido pelo personagem. Segundo Martín-Barbero “os *habitus de classe* atravessam os usos da televisão, os modos de ver, e se manifestam - observáveis etnograficamente - na organização do tempo e espaço cotidianos” (2006, p. 300). Ainda, pode-se falar sobre o local que esse objeto se encontra na casa: no quarto, na sala, num armário do qual só é retirado de vez em quando.

Outro ponto importante a ser observado, é a forma com que a televisão ocupa a função do lazer na vida daquele sujeito. Como o personagem pouco sai de casa, mesmo aos fins de semana, a TV ganha o papel de “programar” um entretenimento em meio à rotina. Esse objeto ganha um significado social de extrema importância para o filme. Pelo indivíduo viver sua vida pontuada por um senso prático da utilização de seu tempo e dinheiro, dificilmente ele busca o lazer em outros elementos do cotidiano. Martín-Barbero observa a relação com a temporalidade social expressa pela televisão em seu cruzamento com a classe social:

Pode-se observar uma gama de usos que não tem a ver unicamente com a quantidade de tempo dedicado, mas com o tipo de tempo, com o significado social desse tempo e com o tipo de demanda que as diferentes classes sociais fazem à televisão. Enquanto uma classe normalmente só pede informação à televisão, porque vai buscar em outra parte o entretenimento e a cultura - no esporte, no teatro, no livro e no concerto - outras classes pedem tudo isso só à televisão. (2006, p.300)

Paralelo a isso, também podemos observar a presença da competência cultural na utilização desse elemento. O personagem busca programações que tenham a ver com sua realidade ou com que o remetam ao que ele já conheça, e do qual sinta que faz parte. No caso observado, isso não ocorre necessariamente pelos elementos da oralidade ou características daquela região; mas sim pela programação escolhida, muitas vezes reproduzida pela mesma emissora, independente do horário que se está assistindo. No filme, pode-se dizer que essa

escolha é pautada pela linguagem utilizada pela TV, que busca uma aproximação com o personagem fazendo com que ele se sinta acolhido. Isso nos remete a um entrelaçamento com a cotidianidade familiar. Segundo Martín-Barbero, o espaço da televisão tem como uma das principais características a “magia do ver: por uma proximidade construída mediante uma montagem que não é expressiva, e sim funcional, sustentada na base da “gravação ao vivo”, real ou simulada” (2006, p. 295).

Em *Terra à Vista* a temporalidade social, enquanto mediação, e o tempo diegético, enquanto construção fílmica, quase se confundem em alguns momentos. O filme retrata alguns dias da vida de um indivíduo, porém essa rotina dá a sensação de se repetir assim que um novo dia começa. O sujeito pertencente a classe social retratada dificilmente terá acesso a algum dia de folga fora do previsto. E por não almejar nada além do cotidiano, apenas segue repetindo dia após dia as mesmas ações, sem tomar consciência de que algo poderia acontecer de maneira diferente. Essa repetição da rotina do personagem, de certa forma se assemelha ao que é proposto pela temporalidade social definida por Martín-Barbero em uma “estética da repetição” (2006, p. 296).

5. Conclusão

Uma vez concluída a investigação proposta na presente pesquisa, por fim, é possível observar que houve um diálogo entre o objeto de estudo, a realização do filme, e sua observação enquanto produto fílmico motivado por questões críticas propostas por Augé (2012) e Bourdieu (2007). A estes dois, somou-se a necessidade do estudo das mediações segundo a linha de pesquisa de Martín-Barbero (2006).

Esse cruzamento visava observar a possibilidade de aplicarmos noções teóricas diretamente em um projeto audiovisual, desde a construção do roteiro até sua realização. Feita essa análise em dois momentos, o processo de realização e o filme como produto final, é possível perceber um diálogo que ocorreu, entre teoria e

prática, na realização de *Terra à Vista*. Cabe observar, no entanto, que tal conversa o não ocorreu aqui no sentido de uma “verifica o” da presença da teoria no filme, mas uma perspectiva de diálogo com as ideias na constru o do curta-metragem. Este cruzamento, nem sempre harmônico, resultou em algumas complexidades na “tradu o” de alguns dos conceitos para o fílmico e também na necessidade de retornar   teoria para pensar questões centrais ao filme que, em princípio, não estavam evidentes. A inclusão da no o de media es de Martín-Barbero, para que se pudesse dar conta da “presença” da televisão na narrativa, foi um dos principais exemplos deste retorno: permitiu ressignificar a presença do televisor e seu papel na constru o do tempo diegético do filme em sua forma final.

Dentre as complexidades que puderam ser observadas durante a análise, as questões sociais, assim como as no es de classe, apresentadas durante o filme e discutidas durante o trabalho, não são facilmente representáveis e demandam pesquisas mais complexas acerca destes temas. Na utiliza o das teorias propostas por Augé (2012), Bourdieu (2007) e Martín-Barbero (2006), de maneira geral, são discutidas questões sociais e antropológicas. Essa percep o coletiva dos fazeres e viveres cotidianos, em alguns casos, não permite que os indivíduos sejam vistos como sujeitos “particulares”. Cada pessoa possui características, problemas e necessidades, tanto fisiológicas quanto psicológicas, únicas. Quando generalizamos e incluímos um indivíduo em uma categoria, sem analisarmos profundamente suas individualidades, podemos vir a anulá-lo como sujeito único   determinada altura. Em *Terra   Vista*, esta representa o de alguém que   classificado como pertencente a determinada classe social era um dos focos da abordagem. Isso trouxe ao filme, em princípio, a liberdade de colocar em segundo plano a profundidade psicológica ao demonstrar a vida do personagem. Porém, se analisássemos o objeto fílmico não por uma abordagem social e sim por outras formas de ver, novas questões de extrema importância mereceriam um cuidado específico. Tal reflexão deixa como questão os limites entre a representa o social de sujeitos inseridos em uma classe social, que compartilham de um *habitus* específico, e outros elementos sociais e culturais de suas vidas: onde ficaria o limite

entre um e outro?

Outras percepções da realidade apresentada no filme constituíram amálgamas sociais. Ainda, dentro de uma representação de um indivíduo da “nova classe trabalhadora”, como pontua Jessé Souza (2012), em uma modernidade tardia vivenciada no contexto brasileiro, quais seriam as implicações de um personagem identificado dentro de outras expressões étnico-raciais? Dentro deste pensamento, se o personagem fosse, ainda, representado por uma mulher, quais as exigências que seriam feitas ao filme para o enfrentamento destas questões? Certamente, o pensamento social aplicado à narrativa fílmica exige que se pense sempre na transversalidade da classe social com outras questões.

Portanto, essa pesquisa abre caminho para novas discussões acerca de questões teóricas utilizadas na construção de um filme e evidencia a importância da pesquisa prévia antes da representação de determinado grupo social no cinema. Como observado em Bourdieu (2007), não é possível que reconheçamos um indivíduo como pertencente à uma classe, sem antes levarmos em consideração as noções de habitus que o cerca. Quando não se questiona o que é representado e transmitido pelo cinema, são propícias à reprodução de injustiças, as exclusões e os traumas sociais. Não há a necessidade de se problematizar de forma incessante, mas é válido questionar a importância e relevância do cinema feito dentro do ambiente acadêmico. Em um cenário econômico em crise no qual o governo negligencia a importância da educação, fora temer o retrocesso do que havia sido alcançado até então, deve-se tomar consciência do que foi realizado, do privilégio de se ter acesso dentro da universidade, e utilizar esta formação para fazer o espectador pensar e questionar o que o cerca.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Jaqueline. ***A alteridade infantil no documentário Lilás***. Trabalho de conclusão de curso de bacharelado em Cinema e Audiovisual na Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, 2015.

AUGÉ, Marc. ***Não-lugares***. Campinas, SP: Papirus, 2012.

BOURDIEU, Pierre. ***A Distinção: crítica social do julgamento***. 1º ed. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

CERTEAU, Michel de. ***A invenção do cotidiano: artes de fazer***. 13. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

FERNANDES, Florestan. ***A integração do negro na sociedade de classes***. São Paulo: Ática, 1978.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. ***Diferentes, Desiguais e Desconectados: mapas da interculturalidade***. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2005.

LUZ, Guilherme. ***Os limites da sugestão e da consciência cênica entre autor e sujeito: uma investigação sobre as relações de alteridade na prática documental***. Trabalho de conclusão de curso de bacharelado em Cinema e Animação na Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, 2012.

MARTIN-BARBERO, Jesus. ***Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia***. 6ºed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2006.

MARTIN-BARBERO, Jesus. ***Ofício de cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura***. São Paulo: Edições Loyola, 2004. 478 p.

SOUZA, Jessé. ***A Construção Social da subcidadania para uma sociologia política da modernidade periférica***. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

SOUZA, Jessé. ***Os batalhadores brasileiros: nova classe média ou nova classe trabalhadora?*** 2º ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

Anexo

1. Poema Corpo-espaço utilizado como base para o argumento do filme

O corpo como objeto central. Seu corpo, meu corpo, nosso corpo...

Espaço é carne, é visível, mas passivo de enganar quem o observa. Espaço é sorriso forçado, máscara social, felicidade inexistente. Até onde você consegue fingir? Até quando você aguenta segurar? O que você quer segurar e tanto esconder? Espaço é passageiro, não é de ninguém; não cria um ambiente social permanente e profundo. Espaço é fumaça, é fragmento do que a sociedade considera politicamente correto. Corpo, pele... Há quantos você já não os mostrou? Sua mão na minha... Se me olhares nos olhos, saberá o que tem no lugar?

Lugar é mais, é sentimento. É dor que grita e felicidade que transborda num misto de sim's e não's. Só quem sabe, é quem escolhemos para isso. Lugar não é possível de ser escondido de quem o conhece. O olhar do lugar não consegue enganar quem vive no lugar.

O espaço mascara o lugar. O lugar despe o espaço e o deixa nu, exposto a sua própria verdade. O que se enfrenta ao olhar no espelho? Quem você é? Lugar ou espaço?

Qual o seu lugar? O que você mostra com o espaço?

No lugar a ferida está aberta, traumas estendidos sobre a mesa. Você escolhe: hoje, de qual precisará se despir? No lugar não se tem domínio, ele é mais forte, mais denso que você. Tentar não apenas flutuar ou se entregar e afundar?

O lugar é o mais lindo e o mais perigoso de todos os nossos medos. No lugar você nunca espera ser atingido, no lugar você acredita sempre ter um porto seguro. No lugar você tem extremos. O melhor e o pior. O lugar não depende apenas de você para existir.