

Párias, terreiros, rainhas: o outro nos filmes de Fábio Carvalho

Parias, squares, queens: the other in Fábio Carvalho's films

Paulo Roberto de Carvalho Barbosa (UEMG/Escola Guignard)

Resumo: Este artigo examina o papel do outro em filmes escolhidos do cineasta Fábio Carvalho. À luz de estudos filosóficos sobre a alteridade e de entrevistas com Fábio Carvalho, o texto adentra o modo como personagens urbanos são focalizados em documentários curtos do realizador. Trata-se de figuras marginais da sociedade belo-horizontina na década de 1990, capturadas no contexto em que vivem e habitam, num tempo em que eram raros os documentários desse tipo. Os filmes apontam para a singularidade dessas figuras, que se reinventam no cenário urbano, mostrando-se múltiplas e cambiantes, malgrado a invisibilização de que são alvo.

Palavras-chave: documentário. alteridade. cinema brasileiro.

Abstract: *This article examines the role of the other in selected films by filmmaker Fábio Carvalho. In the light of philosophical studies on otherness, as well as interviews with Fábio Carvalho, the text deals with the way urban characters are shown by shorts made by the director in the 1990s. These are marginal figures from Belo Horizonte city, captured in the context they live, in a time when films like these were very rare. The shorts point to the singularity of the characters, who reinvent themselves in the urban scenery, showing their multiple and changing faces, despite of the invisibility with which they have seemed.*

Keywords: *documentary. Otherness. brazilian cinema.*

Introdução

Conforme o filósofo sul-coreano Byung-Chul Han, poesia e arte estão sempre a caminho do outro. “O desejo pelo outro é seu traço essencial” (2022, p. 109), diz o pensador, numa afirmação perfeitamente extensível ao cinema. De fato, no cinema o outro prolifera, já que se trata de uma arte fundada no uso de imagens capturadas de outrem. Mesmo quando uma única pessoa se ocupa de atuar, fazer as tomadas, editar o copião do filme e montá-lo, o que se vê na grande tela é a representação de alguém por alguém munido de uma câmera. Representação essa encenada, no caso do cinema de ficção, e extraída do real, no caso do cinema documentário. Se ambos os cinemas reconstituem o outro a partir de fragmentos reunidos na fase da montagem, o modo como esse outro é mostrado no produto final importa decisivamente, já que embute olhares capazes de dá-lo a ver como único, ou de reduzi-lo àquilo que ele não é.

Há cerca de três décadas, o belo-horizontino Fábio Carvalho realiza filmes na contramão da indústria. Dono de uma filmografia por vezes documentária, por vezes ficcional, mas também mesclada entre ambas as formas, esse cineasta tem no elemento humano o centro de seu trabalho.¹ De seus filmes dos anos 1990, extraem-se títulos que fazem de personagens marginais do cenário urbano matéria para uma pertinente reflexão sobre o outro. Trata-se de curtas nos quais figuras do cotidiano belo-horizontino são convidadas a falar sobre si. Quem são essas pessoas quando se narram, eis o que tais filmes trazem ao debate. À luz de entrevistas com o cineasta e de estudos sobre alteridade, este artigo examina o outro em curtas escolhidos de Fábio Carvalho, focalizando o modo como seus personagens se autoapresentam ao espectador.

Para o *corpus* da presente análise, recortam-se quatro títulos do início da carreira de Fábio. *Zoeca* (1991), *Paca de Telhado* (1991), *Terreiro de Obá* (1994) e *Caldas da Rainha* (1992) são documentários curtos, mostrando figuras das ruas de Belo Horizonte, pessoas das quais a sociedade da capital mineira teima em desviar o olhar. Para discutir esses filmes, o artigo recorre a uma entrevista com Fábio e dialoga com “O si mesmo como um outro”, livro que fala de como o outro consiste numa particularidade atravessada pela dialética entre aquilo que é e aquilo que diz ser (RICOEUR, 1991). Também lê “A expulsão do outro: sociedade, percepção e comunicação hoje” (HAN, 2022), em que Byung-Chul Han faz uma crítica da eliminação do outro promovida pelas redes digitais. Do mesmo autor, lança mão, ainda, de “O desaparecimento dos rituais: uma topologia do presente”, no qual Han diagnostica o sumiço dos rituais tradicionais, em face da hiperconectividade em voga no mundo atual (*idem*, 2021).

1 Fábio tem uma filmografia estimada em 80 filmes, entre curtas, médias e longas-metragens.

Zoeca

Pelo menos desde os gregos, filósofos interrogam-se sobre a questão do outro. Ao cabo do século XX, Paul Ricoeur colaborou para essa discussão, propondo ser o outro uma categoria irreduzível a uma definição externa sobre si (Ricoeur, 1991, p. 58).² Conforme esse filósofo francês, o que distingue e identifica o outro está naquilo que ele mesmo fala a seu respeito, numa situação de interlocução. Em outras palavras, quando um sujeito falante usa da primeira pessoa do singular para se dirigir a um “tu”, revela a “sua experiência, a sua perspectiva sobre o mundo, a qual um outro não pode substituir” (*idem*, p. 64). Ou seja, o discurso em ato, com o enunciador em carne e osso falando a alguém que não ele mesmo revela-se central para o (re)conhecimento de sua alteridade: é na fala que o sujeito se constrói para/no mundo. E se o corpo físico é o suporte em livre movimento do qual provém o discurso do outro sobre si próprio, o corpo é também “lugar (...) dessa dependência graças à qual o si pode colocar sua marca sobre esses acontecimentos que são as ações.” (*idem*, p. 373)

No cinema, uma clara aproximação do outro é feita pelo filme documentário. Composto de imagens dadas como extratos da realidade, o documentário faz foco em cenários e pessoas reais, não raro com vistas a iluminar aspectos postos à sombra no universo social. Fábio Carvalho adotou o modo observativo³ para uma série de documentários autorais curtos, realizados ao longo dos anos de 1990. São filmes em que o diretor sacrifica o controle na composição da cena em favor de uma observação direta e espontânea da vida, revelando predileção por personagens fora do marco social hegemônico. A fórmula do vídeo-denúncia, comum aos documentários de televisão e em geral produtora de discursos que falam pelo outro é recusada pelo diretor, que prefere ouvir as pessoas capturadas pela câmera, em visita direta ao ambiente no qual esses personagens vivem e se inventam.

Curta de 1991, *Zoeca* registra o dia a dia de um tipo popular do meio urbano belo-horizontino. O filme abre vasculhando o interior de um barracão, onde homem de apelido Zoeca mora e mantém a família. Apinhado de objetos variados, o interior do barracão diz do modo de viver daquele que ali reside e cria os filhos: trata-se de um catador de resíduos e artista *naif* escanteado pelo meio artístico oficial de Belo Horizonte. Assíduo na região central da cidade, Zoeca “se vira” fazendo do próprio corpo um espetáculo exibido diariamente nas ruas da capital. Para o filósofo e historiador francês Michel de Certeau, o cotidiano das grandes cidades é percorrido por práticas precisamente como as de Zoeca: no microcosmo das

2 Não é pretensão deste artigo minuciar o alentado estudo de Paul Ricoeur, “O si mesmo como um outro”, obra basilar da filosofia contemporânea. Do vasto trabalho do filósofo, destacam-se, aqui, aspectos úteis à presente reflexão.

3 Uso aqui as categorias de documentário elencadas por Bill Nichols em “Introdução ao documentário” (Nichols, 2005, p. 147).

urbes modernas, “usuários se apropriam do espaço organizado pelas técnicas da produção sociocultural” para redirecioná-las em seu favor e a seu livre arbítrio (Certeau, 1990, p. 41).

Zoeca vive das “operações microbianas” que realiza nas ruas de Belo Horizonte, a contrapelo das estruturas tecnocráticas. Performático, o homem atua na urbe selvagem para nela deixar a digital de sua exótica identidade artística, a mesma com que almeja escapar ao anonimato. Verborrágico, não economiza palavras para dizer de seu périplo na capital mineira, onde, não obstante o tom alegre, experimenta as agruras inconfessadas da condição de pária. Um violão desafinado ajuda na apresentação que se deleita em fazer de si mesmo:

É um barato esse Zoeca... Esse camarada surgiu de repente entre as nuvens e as estrelas. Aí então pintou. Pintou, e ele foi então gerando, gerando e gerando. E até pulou pra fora e foi crescendo. E aí o Zoeca está estabelecendo... O Zoeca nasceu em 1954, e o nome dele todinho completo é um nome até fácil de falar e gostoso de saber. É Isoé Jorge Mateus de Faria. E eu acredito que totalmente Zoeca é de mente formosa. Ele ginga, ele junta, ele aplica. E é isso aí. (Zoeca, 1991).

Egresso do interior para habitar os arredores da cidade grande, Isoé Jorge Mateus de Faria, autodenominado Zoeca, ficciona a biografia como medida de sobrevivência. Sem o personagem fabricado na trova bradada aos quatro ventos, seria triturado pelos dentes afiados da metrópole. Atenta ao que diz o homem, a câmera passeia pela face redonda, de riso solto (Figura 1). Imparcial, assiste a Isoé Jorge de Faria sobraçar o violão para transmutar-se no radiante Zoeca, criador e criatura da cidade furiosa, madrastra contumaz de seus rebentos menos aquinhoados.

O barracão de Isoé Jorge fica num local chamado Torneirão, entre a favela do Cafezal e a rádio Del Rey, no bairro conhecido como Aglomerado da Serra, região Centro-sul de Belo Horizonte. Exato para onde segue a câmera de Fábio, de olho na figura de botas, rápida em galgar uma escada íngreme de cimento. Acompanhadas pelo cachorro Cazuza, as botas vão dar em barraco de alvenaria exposta, por cujo interior circula um bem cevado porco. É nos intramuros dessa arquitetura inacabada que Isoé Jorge engendra o personagem capaz de cativar público por onde vai. Altivo, o homem experimenta o traje com que se fantasia de Zoeca, avesso barulhento e hipercolorido de si mesmo, misto de *performer*, hagiógrafo e trovador autolaudatório.

Parque Municipal, Praça Sete, Rodoviária: Zoeca visita geografias do Centro aboletado numa bicicleta enfeitada: o fiel Cazuza equilibra-se no guidão. Multidão, buzinas, trânsito, a câmera acompanha Zoeca até um *close-up* de seu rosto, falando a uma garçonete do extinto Café Metrópole. O homem aborda a moça, pede cafezinho: “É a minha vida”, diz, após um gole na xícara. Plano geral



Figura 1. Imagem em preto e branco de homem de cabelos longos, barba e bigode, sorrindo e olhando para o canto superior direito. Fonte: vídeo privado. Acesso em 15/06/2023.

para Zoeca numa rua movimentada, cercado de populares e ladeado por Cazuzza, que o ajuda a aglutinar público para os shows. Aperta uma buzina na bicicleta, fere as cordas do violão e assume a máscara de seu outro showman, surgido das “nuvens e das estrelas”.

Zoeca entoa canções em altos decibéis, tão altos quanto os sons que tira do violão. Estrídulas, as canções dão-no como um predestinado: veio das “nuvens e das estrelas” para, segundo diz, encantar o mundo. O filme faz justiça a esse homem múltiplo, em seu melhor: rodeado de gente e fazendo de seus bramidos, de seu corpo travestido ora em Elvis, ora em Raul Seixas, o foco das atenções. A multidão mal escuta o que diz: basta-se em ver o espetáculo trepidante, algo surreal. Bem outra é a realidade real do artista: Isoé Jorge tem cinco filhos, criados com o que ganha nessas exibições. A prole é vista em plano de conjunto, mostrando aparência saudável. Estão todos na escola, graças às *performances* do pai, nas ruas da metrópole madraستا.

Zoeca interpela Fábio e pede-lhe fotografias para “enviar a São Paulo”. Demanda que o filme esteja pronto a tempo de juntar-se a um disco reunindo músicas suas, próximo de ser lançado. A voz é a ferramenta com que Isoé Jorge engenha seus melhores eus e urge ser imortalizada numa gravação, conforme sonha. A voz de

Zoeca resulta mais importante até que o violão, cuja gramática passa-lhe por ignorada: gritar colabora para sublinhar as muitas identidades de si. Quanto de Isoé Jorge em Zoeca? Quanto de Zoeca em Isoé Jorge? Difícil dizer: com esta ou aquela persona, o homem soverte-se no que lhe convém. É nesse autonarrar que Isoé Jorge esquece o seu eu real para desdobrar-se em possíveis outros: “(...) narrativas literárias e histórias de vida, longe de se excluïrem, completam-se, a despeito ou por causa de seu contraste. Essa dialética nos lembra que a narrativa faz parte da vida (...) segundo as múltiplas vias da apropriação.” (Ricoeur, 1991, p. 193).

De passagem pela avenida Afonso Pena, a câmara flagra senhora cega que castiga o violão em troca de moedas. Pedinte clássica das ruas belo-horizontinas, também ela é conhecida pela pouca intimidade com o instrumento: músicos amadores, ou artistas marginais em busca de um lugar ao sol? Para Fábio, são artistas à margem, ainda mais que o diretor, cujos filmes “subterrâneos” gozam de prestígio e circulam em festivais (CARVALHO, 2022). Zoeca habita áreas escuras, lá onde o público de Fábio não vai. Espera ganhar os holofotes ao estrelar como personagem de uma fita de cinema. Mas o cinema pouco faz, além de propor debates. À estreia do filme na Sala Humberto Mauro, Zoeca forçou uma de suas apresentações ao público cinéfilo, minutos antes de a projeção começar. Fábio ainda não estava presente para apresentá-lo, e o homem foi posto para fora por seguranças, após ser vaiado pela plateia.

Paca de telhado

Os documentários de Fábio Carvalho não se alongam em temas aborrecidos, não desenvolvem teses, dispensam narrações em *voice-over* (comuns, por exemplo, nos documentários de TV). Como se viu em *Zoeca*, o diretor recusa-se a mediar as imagens com textos estranhos aos personagens. Fiel ao profílmico,⁴ liga câmara, microfone, e registra o delírio que mantém o outro de pé. *Paca de Telhado* (1991) não quer ser um filme didático. Em todo caso, se o espectador tiver curiosidade em saber como arrancar a pele a um gato, aprenderá algo. Já na abertura, uma série de lustrosos gatos de rua mostra-se em *close-ups*. Corte para mão certa, manejando gilete de barba: ajudado por auxiliar, que segura o animal pelas patas, homem esfolo gato de pelo malhado, enquanto roda de crianças assiste ao espetáculo boquiaberta.

O episódio foi flagrado no caminho para o Torneirão, quando Fábio realizava *Zoeca*. Explica o diretor: “Eu e o Charles Duarte Silva (câmera do filme) nos deparamos com a cena na subida para o Aglomerado da Serra, pela manhã. Pedimos para filmar e fizemos o filme praticamente numa só tomada.” (Carvalho, 2022). Ora, retirar couro de gato não é algo incomum no contexto das favelas

4 Profílmico: tudo aquilo que se passa diante da câmara.



Figura 2. Imagem colorida de mãos de duas pessoas agachadas esfoliando um gato de pelo rajado. Fonte: vídeo privado. Acesso em 16/06/2023.

brasileiras. Há não muito tempo, da pele de felinos faziam-se tamborins e cuícas para escolas de samba. Também se comia a carne da espécie, em diferentes preparos: frita, na brasa, até mesmo ao vinho. Hoje ainda, segundo Fábio, no Aglomerado da Serra, ocorre a “Terça do miau”, dia da semana escolhido para a caça ao gato naquelas paragens (*ibidem*).

O homem do bisturi esfolia com decisão. Vê-se o seu pé direito em primeiro plano, enquanto a lâmina desliza entre carne e couro do animal. Tem pés calosos, de unhas lascadas, pés de quem ganha a vida trabalhando duro (Figura 2). A câmera percorre o rosto do seu auxiliar, que tece comentários jocosos: “Tem gente que fala tadinho. Tadinho é de nós” (*Paca de Telhado*, 1991). Caprichosa, a gilete contorna os genitais do gato: “Corta os bagos dele”, diz. “Que ajudante pilantra esse que eu arrumei” (*ibidem*), responde o esfolador, chamando a si de “doutor”, e ao gato, de “paciente”. O “doutor” esclarece a expressão que dá título ao filme: “Isso aqui é paca de telhado” (*ibidem*). A criançada ri em uníssono.

O “doutor” substitui a gilete por uma faca cega. Corta com dificuldade a cabeça do gato, separa, corta patas e cauda, separa. Garoto vê uma utilidade para a cauda: “Vou fazer um chaveirinho nos trinques. Já dei um de pé de coelho pra minha mãe” (*ibidem*). A faca revolve as entranhas do animal, esvazia a carcaça da

vida que a habitou. Fim da esfoliação: eviscerado, o gato está pronto para todos os fins úteis; a câmera deleita-se nos rostos da petizada. Corte para refeitório amplo, onde pessoas comem em suas mesas. A câmera parte da mesa em que freguês garfa e abocanha um naco de carne. Recua lentamente para, na viga que sustenta a laje, descortinar um grande letreiro vermelho, informando tratar-se o local de um restaurante.

Que a favela é lugar de ausência de Estado não consiste em novidade. Novidade é saber das práticas que ali se dão, em face dessa ausência: a luta pela sobrevivência tem razões que a própria razão desconhece. Ou comportamentos extremos não nascem de situações extremas? Na França de Napoleão III, comeu-se rato às refeições, devido às restrições impostas pela guerra com a Prússia (1870-71). Ao cerco do exército prussiano a Paris, a cidade enfrentou o desabastecimento de carnes salgadas. Os parisienses lançaram-se então à ingesta do murídeo, cuja carne foi aprovada pela Academia de Ciências. O mercado popular da cidade chegou a vender ratos abatidos na hora a 60 centavos, e prontos para irem ao forno, a 75. À culinária francesa coube saborizar a carne do roedor, com *chefs* dedicando-lhe variados pratos (Conexão Paris, 4/07/2012).

Paca de Telhado circulou em diversos festivais, tendo sido recebido com animosidade por algumas plateias, indignadas com a esfoliação do gato. A reação revela desconhecimento quanto à prática, comum em zonas de exclusão país afora, de resto, registrada também pelo carioca Joaquim Pedro de Andrade, em *Couro de Gato*, curta-metragem de 1961. O diferente, tanto de Fábio quanto de Joaquim Pedro, sói incomodar. Mas a alteridade é esse território não enquadrado à categoria do igual, ao qual o neoliberalismo ora pretende conduzir a humanidade. Segundo Byung-Chul Han, “A negatividade do outro dá lugar, hoje, à positividade do igual.” (Han, 2022, p.7). E o igual, continua Han, citando Heidegger, “se dispersa na unidade insípida do um apenas uniforme” (Heidegger, apud Han, op. cit., p. 10).

Já a arte é o território do não igual. Compassiva, ela dá guarida às contradições do outro. À diferença da ficção, que trabalha com mundos inventados, o documentário traz à vista porções do real desconhecidas do olhar comum. Esses enunciados sobre o mundo favorecem um contato dialético com o outro, explorando os traços distintivos de que se compõe o diferente de nós. Essa disposição é a tônica de *Paca de Telhado*, cujas tomadas colaboram não para uma aceitação da prática bárbara que mostra, mas para o debate em torno do assunto. O filme desce ao andar térreo da pirâmide social, lá onde a fome campeia e o Estado não vai. Firme diante do diverso, mostra moradores da maior favela belo-horizontina e o que fazem para contornar as privações de que são vítimas. Nesse aspecto, convida a não ver a pobreza como um dado pitoresco de nossa paisagem, já que produtora de semelhante grotesco.

Terreiro de Obá

Terreiro de Obá (1994) se passa num terreiro de candomblé, lugar sagrado para uma tão fascinante quanto complexa religiosidade afro-brasileira. Um terreiro consiste basicamente no salão de uma casa onde ocorrem liturgias referentes ao candomblé ou à umbanda, ambos sincretismos religiosos gestados no Brasil e praticados por cerca de 3% da população do país. Mais fiel à matriz africana, o candomblé conserva elementos de cultos tradicionais oriundos da África, mesclados a elementos da mitologia católica. Se não figura entre os objetivos deste artigo minuciar as práticas e simbolismos dessa importante religião, vale informar que o candomblé cultua um deus único⁵ e forças da natureza personificadas em uma série de divindades ancestrais, nomeadamente os orixás.

Fábio diz ter-se aproximado do candomblé atraído justamente pela plástica de seus rituais (Carvalho, 2022). Levado por conhecidos ao terreiro que dá nome ao filme, no bairro Sagrada Família, foi apresentado a Maria Paulina de Oxóssi, mãe de santo responsável pela casa e personagem central da película. Às comemorações dos 70 anos de iniciação de Mãe Paulina ao candomblé, Fábio pediu para filmá-la, no que foi autorizado pela comunidade. O diretor levou algum tempo frequentando o terreiro, inteirando-se de sua dinâmica, ganhando a confiança da comunidade, até poder filmar. Assim deve ser, afinal, quando se adentra um lugar sagrado: recomenda-se tirar os sapatos e pisar o soalho com respeito.

O filme abre num *close-up* de Mãe Paulina, enquanto ao fundo se ouve batucada de tambores. Corte para cerimônia no terreiro, onde homens e mulheres paramentados de branco evoluem em danças rituais. Conforme Byung-Chul Han, “Práticas rituais zelam para que tratemos e ressoemos belamente não apenas outras pessoas, mas também as coisas” (Han, 2021, p. 14). Com efeito, o espaço do terreiro é adornado com papel dourado, fitas prateadas e palmas, exibindo, na parede branca, um mural com a figura de Xangô. Tudo resta enfeitado para a recepção dos orixás, entidades que irão incorporar alguns dos participantes da cerimônia e, ato contínuo, dançar dentro deles. Ao culto afro-atlântico incumbe não apenas perpetuar cerimônias e rituais, mas também afirmar uma identidade na mais fina sintonia com a sabedoria ancestral.

Corte para a casa de Maria Paulina, onde a mãe de santo faz um retrospecto autobiográfico: “Tudo que tenho é com sacrifício, com luta”, diz, orgulhosa de sua história. “Nunca tive amolação com ninguém, (...) nunca fiz nada que desabone a minha conduta” (*Terreiro de Obá*, 1994). Matriarca de muitas gerações, relata a iniciação ao candomblé: sozinha em casa à noite, viu entrar pela porta do quarto

5 O candomblé tem variações conforme a região em que se estabelece. Para a Nação Queto, o ser supremo é Olorum, para a Nação Bantu, é Zambi e para a Nação, Jeje é Mawu. Essas nações são independentes entre si, mas seus adeptos consideram tais seres supremos como o mesmo deus da Igreja Católica.

ninguém menos que Joana D'Arc, seguida de um batalhão de soldados. “Tu me conhece? Sou Joana D'Arc. Registra a tua casa que eu me responsabilizo por ela” (*ibidem*). Joana D'Arc é uma santa sincretizada na divindade de Obá, orixá conhecida como terceira esposa de Xangô. Tem a força das águas e dos ventos, e a essa entidade Mãe Paulina atribui o seu ingresso ao credo candombe, no qual sagrou-se sacerdotisa.

Mãe Paulina conta que o filho classificou o encontro com Joana D'Arc de sonho. “Sonho o quê, eu tava acordada e acordada tô até agora” (*ibidem*). De fato, o que Paulina narra não é sonho, mas um transe mediúnico, em seguida ao qual começa uma fase de aprendizagem conhecida como iniciação. Ao chamado do(a) orixá, segue-se, pois, que um pai ou mãe de santo encarrega-se do abiã, como se nomeia o(a) candidato(a) a santo(a). O período iniciático de Maria Paulina cumpriu-se sob supervisão de um babalorixá da Bahia, estado para o qual foi se curar de uma doença que lhe turvava a visão. “Botei sete espinhos de coqueiro debaixo do travesseiro e fui dormir, conforme o pai de santo mandou. Amanheci enxergando, o rosto desinchou, a vista limpou e eu fiquei boa” (*ibidem*), conta, com gratidão ao babalorixá baiano.

Durante o período iniciático acontecem curas e incorporações, entre outros eventos, exatamente como relata Mãe Paulina, cuja fase de abiã durou dois anos. A feitura de santo completou-se quando a apontaram como filha de Oxóssi, orixá da caça, da fartura e do sustento. Pronta, Mãe Paulina foi cuidar de seu próprio terreiro, onde passou a fazer novos filhos e filhas de santo. A iniciação consistiu, pois, num rito de passagem não só para assumir o estado-de-santo junto à comunidade do terreiro (da qual é líder, conselheira espiritual e benzedeira), mas para a sua conversão a um modo de vida em consonância com a sabedoria candomblé. O filme conclui-se mostrando cerimônia festiva no terreiro de Obá, em cujo centro Mãe Paulina recebe uma coroa e é amplamente comemorada (Figura 3). Alguns dos participantes observam, outros ensaiam danças rituais e outros ainda entram em transe para incorporar orixás.

O périplo de Mãe Paulina constrói-se a partir de transatos pessoais, mesclados às providências para virar mãe de santo, missão que carrega vida afora. As diretrizes recebidas na reclusão baiana permeiam doravante a existência da ialorixá e a mantém ligada à comunidade dos terreiros. Com 70 anos de candomblé e nonagenária, Mãe Paulina comanda com responsabilidade os rituais realizados no seu terreiro. Em “O desaparecimento dos rituais”, Byung-Chul Han lembra que “rituais são processos de incorporação, encenações do corpo. Os regimes válidos e os valores de uma comunidade são experienciados corporalmente e sedimentados” por meio de cultos e celebrações regulares (Han, op. cit., p. 24). Com efeito, danças, atabaques e transes são parte indissociável daquilo que garante unidade e coesão à comunidade candomblecista história do Brasil afora.

Finalmente, o relato de Mãe Paulina deve ser compreendido à luz de uma religião



Figura 3. Imagem colorida de celebração festiva num terreiro de candomblé, com diversos participantes. Mãe Paulina aparece ao centro, coroadada e segurando um buquê de flores. Fonte: vídeo privado. Acesso: 16/06/2023.

perseguida pelo colonizador europeu e ainda hoje assacada por preconceitos. Sincretizados à mitologia cristã e preservados para as novas gerações, os ritos do candomblé contribuem para produzir relações fortes em grupos que difundem a crença afro-atlântica não apenas como um conjunto de práticas cerimoniais, mas como uma reunião de lições de resistência e sobrevivência na adversidade, herdadas da ancestralidade africana. É assim que tais grupos vão encontrar na fé candomblecista o sentimento de pertença com o qual resistir às hostilidades do presente. Aos que se aproximam desses cultos por admiração, como fez Fábio Carvalho, resta que estejam sensíveis à mensagem do candomblé, mesmo que não se vá praticá-lo.

Caldas da Rainha

A compreensão do outro passa pela escuta respeitosa de sua outridade. Escuta essa tão mais necessária quanto mais se adentra o território da sexualidade, composto de uma vasta gama de orientações. Orientações, por sua vez, sujeitas a visões e revisões, invenções e reinvenções. *Caldas da Rainha* (1992) põe em foco a vida de uma profissional do sexo, narrada por ela mesma. Fábio conta

que teve a ideia para o filme a partir de um classificado de jornal: “Dominadora Rainha Laura, especialista em banho dourado e banho marrom”. Intrigado, o diretor resolveu chamar o telefone publicado. Três dias de tentativas, e o número enfim atendeu. “Falei que não queria um programa e sim fazer um filme sobre a Rainha Laura. Ela gostou da ideia e marcamos de almoçar num boteco da av. Paraná.” (Carvalho, 2022).

Ausente de apelo à libido, *Caldas da Rainha* não tem conexão com o erótico, menos ainda com o pornô. Árido como um folheto de instruções, o filme focaliza a realidade da operária do sexo sem glamour ou voyeurismo. A fita realizou-se com a autorização expressa da personagem-tema, que, além de contribuir generosamente com as filmagens, não estabeleceu condições prévias ou cobrou cachê. Fábio lembra como foram as tratativas com Laura para rodar o filme:

“Eu queria que ela contasse a história dela e filmar de forma bem realista. Laura ficou entusiasmada com a possibilidade, como se fosse mostrar para o mundo o que ela mais desejava. Sugeri que não mostrasse o rosto. Mas, ao contrário, ela queria que a vissem, não tinha problema nenhum com a família nem com ninguém.” (*idem*, 2022).

Caldas da Rainha abre com plano-detache de uma boca feminina jovem. Na trilha sonora, o mantra hipnótico de um tambor de única nota, ao qual sobrepõe-se voz feminina em *off*. A voz é de Laura, que se traça um autorretrato, dizendo de sua origem, de ter completado o segundo grau numa escola de Imperatriz, Maranhão, de provir de família humilde. Laura tem doze irmãos, gosta de dançar, de “paquerar rapazes jovens”, gerencia seu próprio negócio. A profissão garante-lhe casa própria, diversão nos fins de semana, tocar o negócio no ramo de vendas, levar a vida. E qual a profissão de Laura? É uma especialista em fantasias sexuais direcionadas para o castigo e a humilhação, atividade na qual assume o papel de dominatrix.

A voz confessa ter uma identificação especial com os homens, que “são mais amigos e guardam segredos” (*Caldas da Rainha*, 1992). Também diz estar apta a atender às excentricidades de sua clientela, “homens de alto nível, executivos, finíssimos” (*ibidem*). Ao contar como se dão as sessões de sadomasoquismo, Laura revela que o mais importante, nessa modalidade sexual, é o que fala: “Eu mais falo do que faço. Eu faço bastante, mas o complemento é falar. O que deixa mais à vontade são as minhas palavras” (*ibidem*). De modo nenhum o protagonismo de Laura na pele de dominatrix parece pitoresco ou romântico. A fotografia sob luz precária, o mantra psicótico do tambor, as imagens esvaziadas de prazer escópico, tudo colabora para compor uma ambiência fria, desidratada de emoção.

Plano de conjunto para Laura vestida de *lingerie* preta, preparando-se para uma demonstração prática de seu trabalho. Vai até uma pia, onde lava bateria de pênis de borracha, entre os muitos itens de sua panóplia. Chicote em punho,



Figura 4. Imagem colorida de mãos femininas acorrentando um manequim masculino, deitado em posição horizontal. Fonte: vídeo privado. Acesso em 17/06/2023.

entra para uma sala mal iluminada, em cujo piso repousam correntes, pregadores, pinças, coleiras, cabresto, cinturão, esporas, velas, vaselina, faca, máscara preta. Laura então acerca-se de um manequim masculino, a quem caberá o papel de “escravo”. Deita-o numa cama e dá de cuspi-lo, estapeá-lo e chicoteá-lo, ao mesmo tempo em que o adula com promessas sexuais. Determinada, tortura e acorrenta o assexuado manequim (Figura 3), que se deixa zurzir pelos golpes da inclemente dominatrix.

Em sua demonstração, Laura recupera algo do que dela demandam as fantasias de seus clientes. Personagens surgem projetados reflexivamente no manequim: ora o boneco é o “filhinho” que quer castigo, ora é o torturado que implora pela tortura, ora é o homem que assume identidade feminina. A todas essas variações, Laura responde encarnando a contraparte a ela solicitada. Destaque para os “escravos” que pedem chuva marrom e chuva dourada. Essa última modalidade é prontamente atendida por Laura, que derrama sobre o manequim caudalosa urina. *Caldas da Rainha* é o filme de Laura: ao voluntarismo em dizer de si da personagem, corresponde a câmera imparcial de Charles Duarte, assistente de Fábio. Conforme o diretor, “Quase não fiz perguntas, Laura praticamente se autoentrevistou.” (Carvalho, 2022).

Em *Caldas da Rainha*, Laura se desdobra em muitas, numa autonarração sem interferências extracampo. Seu relato sobre si é tão rico quanto detalhado, por vezes confundindo aquilo que Laura diz ser socialmente com aquilo que ela faz para sobreviver. Assim, a Laura dominatrix vem de imiscuir-se nas relações da Laura real, complicando seus namoros, que começam com “carinhos e beijinhos” e logo derivam em tapas e cuspes. “Mas não é nada disso que eu gosto”, esclarece a Laura real, enfática em corrigir a outra. Ambiguidade, enfim, é o que parece definir a persona de Laura, cujas variantes começam já no *locus* familiar, passam pelas relações interpessoais, até chegar às personagens construídas nos intercursos sexuais.

Conforme Ricoeur, a mola-mestra da autonarração é precisamente a união entre “agente e paciente, numa confusão de múltiplas histórias de vida” (Ricoeur, 1991, p. 373). Laura borra limites entre realidade e ficção para esculpir-se de maneira fragmentária, estendendo-se entre aquilo que é de fato e aquilo que dela exigem as dinâmicas social e laboral. Nas entrelinhas de seu autorrelato, as distintas realidades de alguém que troca a cidade de origem, pequena e pobre, por uma cidade grande, com todos os problemas que as metrópoles prometem. Relato, enfim, desenrolado por Laura com notável honestidade: a moça diz claramente o que faz para fugir às intempéries que a vida na capital mineira lhe oferece, em sobeja e minuciosa descrição.

Caldas da Rainha escuta a voz de um outro do lado de lá da linha de normatividade social. Assim, estimula a pensar a realidade de outras Lauras, assunto a ser expandido num debate sobre prostituição capaz de incluir a visão das operárias do sexo sobre si próprias. O filme sobretudo interroga quem é Laura, que se apresenta no filme tão difusa e cambiante. Na indecisão sobre o mais exato personagem de si, Laura responde com uma identidade que se produz na dialética entre as vicissitudes que se lhe deparam e as suas escolhas pessoais. Embora certas estruturas falem no discurso da moça (os clientes, a família, os namorados), ela *performa* um personagem próprio, ao dizer de suas preferências, de suas escolhas em sentido contrário aos moralismos de plantão. Laura, enfim, não é alguém inteiramente ao sabor das correntezas e das marés, tendo algum controle sobre a personagem de si.

As facetas de Laura propõem perguntas: não somos, nós também, tão difusos e cambiantes como esta que se narra? Também não embutimos, em nossos autorrelatos, imperativos de ordem social, vindos de estruturas que desconhecemos, mas que agem sobre nós, sorrateiramente? E não fazemos, nós também, nossas próprias escolhas, desafiando as pressões que se nos abatem, a fim de deixar a nossa marca no mundo? Laura é multifacetada, e a melhor forma de percebê-la é como múltipla. Com efeito, Fábio conta que convidou Laura para a estreia de *Caldas da Rainha* no Centro Cultural da UFMG, pelos idos de 1991. Segundo o diretor, Laura compareceu à *première* vestida com mais uma das

versões de si: trajou, para a ocasião, um longo vestido branco de baile, lembrando uma diva de Hollywood (Carvalho, 2022).

Luz e sombra

“O inferno são os outros”, diz o título de uma peça do filósofo francês Jean Paul Sartre. A peça aborda o tema das relações, e Sartre lhe dá esse nome não para hostilizar a alteridade, mas para dizer que relações humanas não são exatamente um mar de rosas. Elas envolvem atritos, asperezas, conflitos, contradições. Numa palavra, inferno. A experiência do outro tem algo de dolorido, visto ser o outro o não-igual, o não-formatado, o assimétrico. Aproximar-se do outro consiste, pois, num exercício de (re)conhecimento dessa outridade, diferente de nós a ponto de nos interrogar e igual a ponto de nos refletir. Se a diferença do outro é também a nossa – já que no outro há sempre algo de nós, estranhos como somos ao outro –, urge escutar o que essa outridade diz. Uma tal disposição permite explorar as variações do humano, o que, no mínimo, contribui para afastar juízos simplistas ou rasteiros. O inferno, em suma, é condição para o convívio na diversidade, marca inescapável dos tempos atuais.

Nos personagens dos filmes de Fábio, personas multiprismáticas. Zoeca, os esfoladores de gato, Mãe Paulina e a dominatrix Laura revelam-se muitos, tão vários quanto várias são as circunstâncias a eles postas. Essas identidades cambiantes são flagráveis já nos discursos desses personagens, ainda que em suas falas subsistam traços a que tais personagens não renunciem jamais (a sua ipseidade, diria Ricoeur⁶). Trata-se de figuras mutantes, como nós outros também, suscetíveis às realidades que nos aparecem, permeáveis às circunstâncias, mesmo conservando intacta, em algum canto escondido da mente, a nossa indelével memória biográfica.

O outro é inferno, vale convergir com Sartre. Procurando bem, é também brilho, grandeza. O outro que os filmes de Fábio exibem é não somente mutável, mas também potente, fulgurante. Porque reduzi-lo ao preconceito, eis o que as pelúcias perguntam. Preconceitos são ineficazes para conhecer o humano, vez que encetam discursos redutores. Retirar do outro a sua complexidade é rebaixá-lo na escala humana. Em linha oposta a essa simplificação operam olhares não acomodados ao senso comum. Filmes que pinçam pessoas na paisagem e as convidam a falar de si, como os curtas de Fábio, colaboram para que se vejam essas pessoas como potência. Ainda que a câmera seja a de Fábio, e não a das pessoas por ela capturadas.

As fitas aqui examinadas pertencem a uma década em que as classes populares brasileiras viviam sob o signo da fome. Poucos tinham acesso, nos anos 1990,

6 Para Ricoeur, a ipseidade “implica uma alteridade ‘própria’ (...) cuja carne é o suporte. Nesse sentido, se a mesma alteridade do estranho podia – por impossível – ser derivada da esfera do próprio, a alteridade da carne lhe seria ainda prévia.”(p. 379).

a câmeras de vídeo. Também não eram comuns os filmes na linha “falamos de nós para eles”, em que grupos discriminados socialmente empunham a câmera e filmam a si próprios, dispensando mediadores. Numa altura em que, no Brasil, as pessoas à base da pirâmide lutavam antes pela sobrevivência, Fábio filmou tipos socialmente invisibilizados, figuras às quais então não se davam ouvidos. Claro, fossem elas próprias a se filmarem, dariam versões mais completas sobre si. Mas documentários são panoramas incompletos sobre as coisas. Recortam nacos da realidade, montam-nos e os apresentam, esperando que as lacunas sejam preenchidas pelo espectador. Num tempo em que ainda não havia o documentário identitário, os curtas de Fábio colaboraram para mostrar à sociedade de Belo Horizonte variações humanas na psicogeografia da cidade.

Os filmes aqui tratados surgem, ainda, num tempo de recursos escassos, de poucos filmes ao rodapé da sociedade, um tempo de apagamento daqueles à base da pirâmide. Registram figuras cuja memória a história oficial belo-horizontina escolhe não lembrar. No mundo real não se pode eliminar o outro: quando menos, há que se ouvi-lo. Ouvir é útil, pois alguma vez seremos o outro de alguém, e, então, convém sermos ouvidos em nossas discrepâncias. Ao contrário dessa escutação do diverso de si, vigora hoje o que Byung-Chul Han chama de “expulsão do outro”: para Han, as relações virtuais põem o outro à distância, em vez de aproximá-lo (2022). Um clic no *mouse* basta para que pulverizemos alguém na rede a importunar nosso “sossego digital”. Mas o outro não será eliminado com esse clic: continuará lá, com seus deleites, suas asperezas, suas sombras, suas zonas de luz. Numa palavra: com suas contradições. O máximo que se faz um tal clic é adiar o encontro com o outro. E quanto mais tarde o encontramos, pior.

Referências

CARVALHO, Fábio. **Entrevista**. Belo Horizonte, MG, Brasil, 21 dez 2022.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis, SP: Editora Vozes, 1990.

CONEXÃO PARIS. **Criatividade dos chefs franceses: a arte de preparar ratos**. Paris, 4/07/2012. Disponível em: <https://www.conexaoparis.com.br/criatividade-dos-chefs-franceses-a-arte-de-preparar-ratos/> Acesso em 05/03/2023.

HAN, Byung-Chul. **A expulsão do outro: sociedade, percepção e comunicação hoje**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2022.

HAN, Byung-Chul. **O desaparecimento dos rituais: uma topologia do presente**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2021.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papyrus, 2005.

RICOEUR, Paul. **O si-mesmo como um outro**, São Paulo, SP: Papyrus, 1991.

Filmografia

CALDAS da Rainha. Direção: Fábio Carvalho. Belo Horizonte: UFA Audiovisual, Ano: 1992. (18 min). Vídeo privado.

O TERREIRO de Obá. Direção: Fábio Carvalho. Belo horizonte: UFA Audiovisual, Ano: 1994. (22 min). Vídeo privado.

PACA de Telhado. Direção: Fábio Carvalho. Belo Horizonte: UFA Audiovisual, Ano: 1991. (12 min). Vídeo privado.

ZOECA. Direção: Fábio Carvalho. Belo Horizonte: UFA Audiovisual, Ano: 1991 (22 min). Vídeo privado.

Paulo Roberto de Carvalho Barbosa

Doutorado em Doutorado em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes UFMG, Brasil (2011). Professor efetivo da Universidade do Estado de Minas Gerais.

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9656-3892>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7583930673019603>