

Terras de ninguém: documentos e revelações do espaço em *Sacro GRA* (Gianfranco Rosi, 2013) e *Nomadland* (Chloé Zhao, 2020)

DOI: 10.34640/universidademadeira2022betella

Gabriela Kvacek BETELLA

Universidade Estadual Paulista (UNESP-Brasil)

kvacek.betella@unesp.br

Resumo: Nosso percurso elegeu filmes capazes de pontuar a discussão sobre a dificuldade material e a resiliência nas situações-limite impostas a cidadãos em espaços sensivelmente modificados por novas condições de trabalho e sobrevivência. Partimos das escolhas narrativas do cinema italiano, destacando filmes de Gianni Amelio e sua problematização das migrações para alcançar o sentido experimental no documentário de Gianfranco Rosi, hábil em revisar a periferia romana trazendo a vida excluída e sobrevivente para o primeiro plano. Chloé Zhao aproveita o livro de Jessica Bruder e realiza o filme que atualiza as dimensões antropológica e audiovisual por meio de indivíduos praticamente apagados da existência civil. Como *Sacro GRA*, *Nomadland* conta histórias de pessoas forçadas a ocupar territórios inabitáveis em seu próprio país. Ressaltando sequências originais por meio da análise imanente, investigamos como os conceitos de território e espaço são revirados pela própria composição dos filmes. As abordagens pedem novos modos de filmar e solicitam do espectador uma revisão urgente de conceitos políticos, econômicos e sociais, tanto quanto uma renovação do olhar para os filmes, para visualizar com profundidade os espaços ocupados pelos invisíveis, os limites e os modos de extravasar as condições de trabalho nas histórias contadas e na própria filmagem.

Palavras-chave: Gianfranco Rosi, *Sacro GRA*, documentário, Chloé Zhao, *Nomadland*

Abstract: *Our path has chosen films capable of punctuating the discussion about material difficulty and resilience in extreme situations imposed on citizens in spaces significantly modified by new working and survival conditions. We start from the narrative choices of Italian cinema, with Gianni Amelio and his problematization of migrations to reach the experimental meaning in the documentary by Gianfranco Rosi, skilled in reviewing the Roman periphery to bring the excluded life to the foreground. Chloé Zhao profits from Jessica Bruder's book and directs the film that updates the anthropological and audiovisual dimensions through individuals erased from civil existence. Like Sacro GRA, Nomadland tells stories of people forced to occupy uninhabitable territories in their own country. Emphasizing original sequences through immanent analysis we investigate how the concepts of territory and space are overturned by the composition of the films. The approaches ask for new ways of filming and request from the spectator an urgent review of political, economic, and social concepts as well as a renewal of the outlook at the films in order to visualize in depth the spaces occupied by the invisible, the limits and the ways of overstepping the working conditions in the stories and in the shooting itself.*

Keywords: Gianfranco Rosi, *Sacro GRA*, documentary, Chloé Zhao, *Nomadland*

Uma história de espectador

Este trabalho, desenvolvido paralelamente às atividades de grupos e projetos de pesquisa durante o período compreendido entre 2018 e 2020¹, apresenta reflexões a respeito de filmes que podem ser colocados numa perspectiva comparativa por meio da análise de seus olhares para espaços revelados que compõem entre-lugares humanos – na concepção de Marc Augé, seriam “não-lugares”. Para tanto, apresentamos os filmes como uma espécie de diário comentado de espectador. Ainda que exista o risco de praticar certa ingenuidade, será possível mostrar como se pode estabelecer relações entre obras de cineastas diferentes e capazes de tocar nos problemas profundamente sociais e essencialmente humanos sob formatos e até gêneros historicamente opostos, como o cinema narrativo e o documentário.

Em 2013, o diretor italiano Gianni Amelio lançava seu décimo longa-metragem, *L'intrepido*. O filme conta, por meio de uma espécie de fábula moderna, a história de um *rimpiazzo*, um trabalhador que substitui qualquer tipo de função, ainda que por algumas horas, por um pagamento irrisório, na maioria das vezes². No entanto, Antonio não desiste nunca, e ainda ajuda os outros à sua volta, sempre sorrindo, como se estivesse alienado das condições instáveis de sua vida e dos outros. Ele não sabe o que é o medo, e talvez seja esta a condição especial que o torna um personagem no limite do fantástico. Ao contar uma história como uma metáfora da coragem do trabalhador que não desiste de ir em frente, solapando condições materiais difíceis e traumas bloqueadores, Gianni Amelio compunha uma grande alegoria das condições de trabalho e do preço da falta de perspectiva de futuro – no filme, a jovem Lucia se suicida e o filho do protagonista sofre de ataques de pânico antes de cada apresentação de sua banda, na qual toca saxofone. Contrariando todas as condições, enfrentando sem titubear o peso da contemporaneidade, Antonio nem parece ser deste mundo.

O encantamento que o espectador poderia ter com este filme de Amelio representa um importante desafogo, ao mesmo tempo que o incita à reflexão. Entre tantos acontecimentos marcantes do ano de 2013³, as consequências de tempos difíceis para o trabalho, com altos índices de desemprego, sobretudo nas grandes cidades italianas, e a falta de condições materiais que levaram muitos grupos humanos a se deslocar de seus territórios potencializam a trama que envolve o protagonista Antonio Pane. Intrépido, fazendo jus ao seu epíteto, ele chega a partir para a Albânia em busca de emprego, cumprindo um trajeto inverso ao que seu país assistira alguns anos antes como fenômeno migratório. A viagem de Antonio desperta imediatamente no espectador uma reflexão ligada ao mesmo tempo aos fluxos migratórios em direção à Itália, à filmografia de Gianni Amelio e às relações do diretor com a Albânia.

A diáspora albanesa após a queda do socialismo no país do Leste Europeu impacta a filmografia de Gianni Amelio a partir de 1994, quando o diretor havia filmado *Lamerica*. Se muitos albaneses viviam na Itália pelo menos desde o pós-guerra, a partir da década

¹ Os resultados parciais da pesquisa que dá origem a este texto foram apresentados no VI Encontro Internacional Cinema & Território, na Universidade da Madeira (UMa), em novembro de 2021.

² A condição mais próxima do *rimpiazzo* fictício criado por Amelio no filme é a do trabalhador intermitente, adotada por alguns países, e recentemente no Brasil, quando o contrato de trabalho permite ao empregador contratar sem a obrigação de trabalho contínuo, nem mesmo na condição de temporário (quando o contrato é válido por um ou dois meses, por exemplo), e o trabalhador passa a exercer sua função por um período menor (dias), podendo ser chamado em período seguinte.

³ Em 2013 o Papa Benedetto XVI se demite, o partido italiano de centro-esquerda (na figura de Pierluigi Bersani) se elege sem obter maioria para governar e o governo formado reúne partidos, mas permanece longe de conciliar maturidade e democracia. Além disso, a crise migratória que assolava a Europa atingia níveis absurdos, sobretudo na Itália.

de 1990 dezenas de milhares de pessoas fugiram da Albânia para a península⁴. O deslocamento de Antonio Pane em *L'intrepido* acontece em sentido contrário e em tempo posterior à realidade à qual remete: o corredor migratório cujo fluxo sobre o Adriático havia atingido o ápice vinte anos antes, e trouxera milhares de albaneses para a Itália, onde muitos não encontraram o destino esperançoso com o qual contavam. Sob essa ótica, Gianni Amelio representou as relações delicadas das migrações em *Lamerica*. O filme de 1994 repensava o passado e o presente da Itália nas suas relações migratórias, pois a “América” dos personagens referia-se ao espaço idealizado pelos italianos que migraram para o continente americano a partir do fim do século XIX, mas se fazia representar, na concepção do longa-metragem, por meio do sonho delirante do imigrante albanês embarcado no navio superlotado com destino à Itália. Como se nos alertasse para a releitura de Karl Marx sobre o pensamento de Hegel⁵, Gianni Amelio repensava, desse modo, momentos diferentes da história dos deslocamentos humanos, considerando as crises políticas e econômicas, destacando as piores consequências reveladas por todos os regimes e fronteiras envolvidas nos fenômenos migratórios, independentemente do sentido das viagens. A história se repete, e os personagens sofrem as consequências da luta de classes que impulsiona tragédias e farsas.

A Albânia de Gianni Amelio em *L'intrepido* pode constituir um local do resgate possível para um curso de existência histórica praticamente condenado à ruína. Trata-se de um novo país, capaz de transformar o final da história de Antonio e o sentido da esperança por uma nova terra, permanecendo como espaço de acolhimento que a Europa representava no sonho do imigrante albanês dos anos de 1990. Ao inverter o sentido espacial da esperança, Amelio complementa o que fizera ao representar a “América” dos personagens de *Lamerica* como o espaço idealizado da fuga das misérias humanas, repositório de toda a ansiedade por uma nova vida, por uma transformação de destinos. O desespero mostrado na tela em 1994 parece se apaziguar com o sorriso de Antonio, porém o espectador poderá decidir pela incerteza dos passos desse percurso final, e poderá ser tomado pela angústia que o protagonista não demonstra. No cinema de Amelio, os paralelismos entre o remoto “sonho americano” dos italianos e o recente “sonho italiano” dos albaneses perfazem e antecipam a iminência de um desastroso desfecho, como a descrever a própria situação italiana no passado e no presente.

Na confluência dessas ideias no plano da representação, afirmando de modo decisivo as relações do diretor italiano com a Albânia, Amelio escreve o romance *Padre quotidiano* para contribuir na discussão sobre o mundo albanês. Publicado em 2018, o livro é o resultado da imersão e do mergulho na miséria que, segundo o autor, o transformaram cada vez mais em albanês. O romance de cunho autobiográfico é narrado em primeira pessoa, porém escrito através do filtro peculiar do filho adotivo albanês do narrador, um diretor disposto a rodar um filme na Albânia. A história contada adquire peso afetivo e estrutura literária ao mesmo tempo, por meio de uma trajetória que espelha o percurso de uma nação inteira. Trata-se de espaço e tempos registrados com o intuito de recriar uma Albânia com uma investigação do imaginário dos anos mais difíceis a

⁴ Somente entre 6 e 7 de março de 1991, cerca de 27 000 albaneses chegaram a Brindisi naquele que foi o primeiro desembarque em massa de cidadãos do país balcânico na Itália. Os imigrantes continuaram a chegar, até a nova leva gigantesca em 18 de agosto, quando o navio Vlora, partido de Durres, na Albânia, atracou em Bari com vinte mil pessoas a bordo.

⁵ A célebre frase de Karl Marx (“Hegel observa em uma de suas obras que todos os fatos e personagens de grande importância na história do mundo ocorrem, por assim dizer, duas vezes. E esqueceu-se de acrescentar: a primeira como tragédia, a segunda como farsa”) na abertura de *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*, de 1852, faz referência à conjuntura política da França do século XIX, mais precisamente ao golpe de Estado de Luís Bonaparte em 2 de dezembro de 1851. Marx parte do golpe para tratar da luta de classes como motor da história.

partir do acolhimento da adoção que sintetiza o desejo de revisar todos os deslocamentos humanos mal-sucedidos.

Ao levar para 2013 e para o personagem que vive em Milão em *L'intrepido* o traço latente dos fenômenos migratórios assistidos pelo sul da Itália num passado imediato, as reflexões de Gianni Amelio se expandem no tempo e no espaço. O espectador é levado a voltar ao passado para analisar o presente, num processo que favorece a memória como articulação poderosa para o pensamento crítico. Nesse sentido, essa permanência de causas e efeitos das migrações humanas intensifica todos os acontecimentos dos anos até 2013, potencializando as maiores tragédias com imigrantes em vários pontos da península. Vale lembrar que, junto a tantas imagens de refugiados de todos os tempos, aos milhares de albaneses aportados na Itália durante os anos de 1990 e 2000 junta-se o desfecho da noite de outubro de 2013, quando o navio de imigrantes da Líbia naufragou próximo à ilha de Lampedusa⁶, para onde se dirigia, deixando mais de trezentos mortos e atestando a permanência da crise migratória. A história de Antonio Pane carrega o poder da memória de todos esses fatos. A crise dos meios de trabalho retornará indiretamente toda vez que pudermos rever o filme de Amelio, mas também se pode refletir sobre a tese de que todo filme sobre refugiados remete, de algum modo, a toda a história dos deslocamentos forçados⁷.

Naquele mesmo ano de 2013, Gianfranco Rosi lançava *Sacro GRA: Storie dal Grande Raccordo Anulare*. O documentário, primeiro filme no gênero a conquistar o Leão de Ouro em Veneza, procurava abordar o significado do Raccordo Anulare na vida de indivíduos e núcleos muito diversos. O anel viário é praticamente uma autoestrada de interligação ou de saídas da cidade, facilitando a ligação com autoestradas em muitas direções. Ele fez parte de um projeto de reestruturação de Roma desde o pós-guerra. Projetado por Eugenio Gra, o acrônimo que deu nome à via foi especialmente criado para corresponder ao sobrenome de seu inventor. O projeto teve inúmeras críticas, sua construção demandou obras muito longas e caras. A utilidade dos primeiros trechos construídos só se mostrou efetiva por causa do boom econômico do final dos anos 1950. As ampliações foram realizadas até 2011, quando se pode dizer que o GRA ficou inteiramente pronto. Ele possui 21 km de diâmetro e extensão de 68,2 km.

⁶ A ilha italiana e o litoral grego são pontos importantes de desembarque de refugiados. Lampedusa possui uma superfície de 20 km² e é o ponto mais próximo entre os continentes africano e europeu, destino principal dos refugiados do norte da África. Nos últimos vinte anos chegaram à ilha cerca de 300.000 pessoas, segundo dados do Ministério do Interior italiano e do Alto Comissariado da ONU para Refugiados (<https://www.migramundo.com/lampedusa-a-porta-da-europa/>).

⁷ A propósito dos deslocamentos humanos no cinema italiano, várias gerações de cineastas abordaram o tema. Para Vito Zagarrío (2016), o clássico cinema italiano do pós-guerra frequentemente descreve a emigração do país, mas nas últimas duas décadas, o novo cinema italiano tratou do tema da imigração em suas diversas e complexas formas. Mais especificamente, Zagarrío divide os cineastas entre a geração da Itália pós-fascista (como Pietro Germi, Vittorio De Seta), os cineastas “modernos” italianos (como Bernardo Bertolucci), os autores das décadas de 1980 e 1990 (Giuseppe Tornatore, Marco Tullio Giordana, Gianni Amelio) e por último a geração do Novo Cinema Italiano dos anos 2000 (Emanuele Crialesi, Andrea Segre, Carlo Mazzacurati, Corso Salani, Claudio Noce, Ivano De Matteo, Francesco Munzi, Claudio Cupellini, Claudio Giovannesi, entre outros). Lembramos aqui fragmentos de *Aprile* (Nanni Moretti, 1998), cuja inquietação é potencializada pela montagem em planos curtos, quando a equipe registra o comício da Lega Nord em setembro de 1997 em Veneza ou quando aguardava um possível desembarque de imigrantes em Brindisi, na primavera. Ambos os acontecimentos têm uma ligação muito específica, pois as plataformas da Lega Nord incluíam a repressão da imigração. Os diálogos entre o diretor e a equipe na praia ressaltam a ineficiência dos representantes da esquerda com o assunto, já que ninguém havia estado ali, desde o trágico acidente entre um navio albanês e uma embarcação italiana. Em seguida, em meio a uma entrevista de Moretti com imigrantes albaneses, o corte abrupto traz o longo plano do navio cheio de imigrantes, numa panorâmica que faz lembrar imediatamente *Lamerica* de Gianni Amelio.

O documentário de Rosi promove uma investigação do espaço heterogêneo, partindo da adaptação das pessoas às intervenções urbanas e, especificamente, dos efeitos que as modificações da periferia provocaram na *città eterna* e seus habitantes. O documentário examina a vida de moradores e trabalhadores de vários pontos às margens do anel viário, seguindo uma convicção que foi bem formulada por Henri Gervaiseau: “[...] a experiência existencial do espaço exprime uma estrutura essencial do ser humano, enquanto um ser situado em relação com um meio, imerso no espaço de um território, com o qual se defronta, quando busca *direcionar* a sua existência.” (Gervaiseau, 2018, p. 11)

O conjunto de indivíduos de diferentes origens às margens do Gran Raccordo forma uma espécie de protótipo de sociedade multicultural. Logo se conclui que a possibilidade de respeito pela diversidade e pelo outro é real, embora o cenário se configure em espaços absolutamente inesperados, um território intermediário que não é periferia nem metrópole, amplamente povoado desde a construção da autoestrada.

Em meio aos que habitam esse território, há pessoas maduras, estudantes, estrangeiros, artistas, cientistas, pescadores que parecem demonstrar que todos são de outro lugar. Esse caráter quase antropológico do excêntrico também está presente em suas jornadas de trabalho. As horas de funcionamento são diferentes do horário oficial, aprovado por leis e sindicatos. A noite é tão cheia de atividades quanto o dia. E sempre ao lado dessa vida pulsante ainda há o tráfego incessante de veículos, que só é interrompido durante uma rara tempestade de neve captada pelo filme. As imagens noturnas ocupam a maior parte do documentário e tornam o fluxo de luzes contínuas dos faróis ainda mais intenso com os enquadramentos, assinalando a importância do GRA como fator de ligação – para se deslocar entre pontos distantes da cidade, é preciso passar pelo anel viário, isso agiliza o percurso. A continuidade do motivo repetido das luzes em circuito faz alusão a um grande anel, como os de Saturno e, portanto, fazem pensar na continuidade que o espaço do GRA estabelece com a cidade – ele é parte da cidade contemporânea, tanto quanto o Coliseu.

Se, por um lado, as imagens refletem um ambiente de metrópole desenvolvida, de progresso, a câmera privilegia os indivíduos e suas atividades, muitas vezes sua dificuldade material, anseio de realização pessoal, fuga de uma realidade comprimida. A câmera também capta ritmos que contrastam com o meio. Assim, naquele ambiente produzido pelo desenvolvimento urbano, um especialista num determinado tipo de palmeira tenta combater um inseto que destrói a planta. Esse indivíduo, o primeiro a cativar Gianfranco Rosi durante as filmagens, se coloca numa cruzada para salvar as plantas da praga, cuja intensidade de estrago é medida a cada exemplar de palmeira, por meio de sons gravados e analisados pelo corajoso pesquisador. Sua existência exige um ajuste do olhar que dá o tom ao documentário. Tal ajuste requer mecanismos da ciência e, como parte de seus pressupostos, a combinação entre a observação rigorosa e a intuição, sob a guarda do tempo distendido a oferecer consistência.

O que nos chamou a atenção, em 2013, foi uma curiosa afinidade entre este documentário e *L'intrepido* de Gianni Amelio, como se eles pudessem se complementar numa sinfonia poética e ao mesmo tempo promovessem exemplos, cada um ao seu modo, dispostos a ilustrar um tema permanente, estreitamente ligado à urgência para uma sociedade mais justa e mais afetiva: o tema da precariedade das condições de trabalho e de vida material em contraste com uma disposição e um índice de adaptação assustadores, em territórios em que as pessoas se tornam cada vez mais invisíveis. Assim, os indivíduos reais focados pela câmera de Gianfranco Rosi ou as multifacetadas de Antonio, o intrépido, nos lembram da diversidade e da sobrevivência ou resistência de determinados grupos.

A sinfonia, que num movimento anterior já havia oferecido representações de deslocamentos humanos nos potentes exemplares de *Lamerica* e *Così ridevano* (filme de 1998, com um sensível retrato do fluxo migratório do Sul para o Norte da Itália), sob a

batuta de Gianni Amelio, se prolonga na obra de Rosi, se pensamos na sequência de sua filmografia, que se especializa no documentário e no tema das migrações com as dificuldades impostas pelos territórios percorridos. Em 2016, Rosi dirige *Fuocoamare*, documentário sobre o fenômeno migratório e suas consequências na ilha de Lampedusa, filme que conquista o Urso de Ouro no Festival de Berlin⁸.

Com base nessas considerações, percebemos que os dois diretores italianos sempre estiveram atentos às investigações sociais de seu tempo, do Adriático ao Mediterrâneo, desde uma escala particular e regional até um olhar dirigido ao fenômeno global. Valendo-se de tramas ficcionais muito bem estruturadas, de roteiros cuidadosos como romances, Gianni Amelio parece ter coberto um vasto espectro de representação dos problemas. Seus filmes que comentamos aqui delegam às personagens responsabilidades de viver nas situações-limite. O espectador, por sua vez, não pode considerá-las apenas no terreno da ficção e, muito menos, ignorá-las como fator perturbador de sua existência no presente. Diante do documentário de Gianfranco Rosi, somos perturbados pelo conteúdo das imagens e pela forma como nos são oferecidas, conforme veremos adiante.

Do outro lado do Atlântico, anos depois, uma corajosa professora da Escola de Jornalismo da Columbia University empenhou-se em reportagens e artigos sobre as formas alternativas de trabalho a que certos grupos de americanos foram obrigados a se sujeitar ao longo das duas últimas décadas. Em 2017, Jessica Bruder publica seu *Nomadland: Surviving America in the Twenty-First Century*, retomando fatos apurados nos artigos anteriores e conduzindo novas investigações. No mesmo ano, o livro foi adaptado por Bruder e pela jovem cineasta e geógrafa Brett Story para um curto documentário, *CamperForce* (Brett Story, 2017)⁹. O título capta o nome do “programa” que arrematou pessoas em idade próxima da aposentadoria, sem meios para se aposentar ou obter um emprego convencional e, além disso, obrigadas a se lançar na estrada, morando em vans (carrinhas) ou *trailers* acoplados a seus veículos.

O programa, multiplicado por algumas empresas a partir de uma prática da Amazon, era apenas uma das alternativas que muitos empregadores de todo os EUA apresentaram aos “pseudo-aposentados” na forma de trabalho físico exaustivo, sazonal e sem qualquer apoio em termos de convênio médico, etc. Algumas “sedes” dos postos de trabalho estão em pleno deserto, os trabalhadores se deslocam com suas moradias móveis e têm acesso apenas a um estacionamento, água, luz e internet, em algumas ocasiões nem isso.

Somente num dos *camper force* da Amazon, Jessica Bruder entrevistou cerca de sessenta pessoas nessas condições. Seu livro é o resultado de uma imersão numa espécie de mundo paralelo à maior economia do mundo. No curta de 2017, é possível ver a entrevista do casal Barb e Chuck em sua casa móvel, ambos em torno dos 70 anos, intercalada às imagens que retratam os procedimentos dos *camper force*, sobretudo um deles, nos arredores de Montgomery, no Alabama. A cerca de 1400 km dali, no Giant Center de Hershey, Pensilvânia, acontece anualmente o *Annual America's Largest RV Show*, uma espécie de feira gigantesca para os adeptos de RVs e trailers com toda uma variedade de produtos. O curta de Brett Story capta o papel de seu principal patrocinador nos luminosos e nos discretos balcões em que oferece panfletos e explicações sobre os *camperforce*. As imagens da feira vão se intercalando com as falas do casal Barb e Chuck,

⁸ A agência da ONU para Refugiados (ACNUR) listou em 2020 nove obras audiovisuais indicadas para entender os desafios enfrentados pelos refugiados. Nessa lista, *Fuocoamare* ocupa o posto de filme mais antigo. Em 2020, *Notturmo* é o filme por meio do qual Rosi revela aspectos da vida de sobreviventes de guerras civis, ditaduras, invasões e ações do grupo extremista Estado Islâmico, além de integrantes de forças militares estrangeiras, nas fronteiras entre Iraque, Curdistão, Síria e Líbano.

⁹ O curta pode ser visto em <https://www.youtube.com/watch?v=kwaRoCCwzxc>, porém também aconselhamos o site da cineasta: <https://brettstory.ca/works/camperforce/>

cuja narrativa, sempre reforçada pela afirmação de que estão ali por dinheiro, se inicia com a descrição do sonho de percorrer o mundo viajando num trailer e termina com a confessada satisfação de um sentido de solidariedade. Barb e Chuck ajudam no treinamento de novos trabalhadores para a Amazon e, com isso, recebem descontos em sua estadia.

O filme de Chloé Zhao faz todo o conteúdo do livro passar por um filtro de elaboração narrativa e opta pela mistura entre ficção e documentário. Há uma protagonista criada para conduzir o filme e para guiar o próprio percurso nas estradas, além de alinhar as histórias cujos personagens são alguns dos próprios trabalhadores presentes no livro de Bruder, representando a si mesmos nas condições expostas pelo longa-metragem. Esse processo de criar um filme narrativo em ambiente de vida real se afirma na carreira da diretora, assim como o trabalho com atores não profissionais – práticas incluídas no cinema moderno desde o neorealismo italiano. No caso de *Nomadland*, as implicações estéticas desse recurso estão ligadas ao desafio de pessoas interpretarem versões ficcionalizadas de si mesmas.

Nomadland atravessou cinco estados para ser filmado durante cinco meses, em equipe pequena e multifuncional, mantendo Jessica Bruder como consultora para a produção. O filme parte de uma visão dramática da vida por meio da situação da protagonista, uma viúva de 61 anos, Fern (Frances McDormand), que passa a morar sobre rodas e viver na estrada para conseguir empregos sazonais após o colapso econômico de sua cidade. Contudo, a história de Fern também celebra o sentido de comunidade adquirido por aqueles nômades. De modo mais intenso que nas linhas de Jessica Bruder, no filme todos se apoiam e compartilham o pouco que possuem para o bem comum. Com a força do enredo na representação, a história narrada ganha organicidade, embora perca em realismo ao uniformizar (ou universalizar) os problemas. As histórias compõem uma agradável sinfonia dentro da maior economia do mundo, cujo PIB é de mais de 25 trilhões. Faltou oferecer ao enredo a potência do ruído monstruoso provocado pelas condições de trabalho representadas em *Nomadland*. No fundo, as personagens não optam por uma vida mais interessante, como muitas chegam a demonstrar – elas praticamente não têm escolha.

A poeira cósmica que nos cega

Sacro GRA documenta a vida nas proximidades do anel viário de Roma sem comentários externos, sem narração e sem entrevistas. Assim, Roberto (o socorrista), Francesco (o botânico), Filippo Pellegrini (o príncipe), Gaetano (o velho ator), Cesare (o pescador), Paolo (o nobre piemontês), a família de imigrantes cujo filho atua como DJ, as velhas prostitutas, as jovens dançarinas, os devotos da aparição da Virgem Maria e até mesmo os corpos exumados têm suas aparições alternadas no filme de Rosi para contar suas histórias por meio dos acontecimentos presentes, por meio de seu cotidiano captado por discursos e enquadramentos muito específicos.

O socorrista Roberto passa as noites a prestar atendimento médico às vítimas de acidentes no anel viário. Por meio de sua atividade captada no documentário de Rosi, numa noite de rara nevasca, sabemos que ele vive sozinho, cuida da mãe doente e utiliza o computador para conversar com amigos. Roberto é captado no espaço reduzido da ambulância por meio de sua destreza com os instrumentos e procedimentos a seguir para conduzir um acidentado ao hospital. O socorrista conhece cada milímetro da sua praça de trabalho, o interior da ambulância. No ambiente doméstico, mais amplo (a casa de Roberto possui uma grande cozinha, sala de estar e um andar superior), seus gestos são

longos e sua postura é mais descontraída, como se esperava. No entanto, os planos do interior da casa são enquadrados como espaço quase sem paredes e silencioso, em franca oposição ao espaço reduzido do ambiente de trabalho. A compaixão de Roberto transparece nas suas atitudes com a mãe e na franqueza ao recusar as más notícias da televisão. Concentrando-se em sua profissão e poupando-se do que não pode cuidar, o socorrista abre espaço mental para o que pode ter prazer. O fragmento de sua história mostrado no documentário nos leva a acreditar que, por mais dolorosa e pesada sua rotina, sua profissão é um motor para a personalidade equilibrada.

O botânico Francesco defende um conjunto de palmas de uma praga, um coleóptero que destrói as plantas por dentro. Meticuloso como um verdadeiro cientista, Francesco monitora cada planta, registra o barulho que revela a presença do parasita, remexe seus arquivos no espaço que mistura moradia, laboratório e museu científico. De modo inverso ao contraste estabelecido pelos ambientes do cotidiano de Roberto, o botânico trabalha diariamente num oásis de palmas. Seu laboratório, contudo, é diminuto. Este espaço nos oferece a dimensão da seriedade do trabalho, pois nos planos anteriores somos levados à dúvida sobre os limites entre a ciência e a imaginação. O cientista vive praticamente confinado com seus dados e materiais, pois sua vida se resume na missão de dar continuidade à pesquisa.

O príncipe Filippo Pellegrini vive numa residência nas proximidades do GRA cercado por um ambiente kitsch, com sua mulher e filha. Os espaços são alugados para eventos de todo tipo, desde hospedagem tipo *bed and breakfast* até cenários para desfiles, sets de filmagem de cinema, fotografias de fotonovelas. O príncipe decadente não tem mais espaço para exercer suas extravagâncias, embora mantenha a imensa residência, então sua estratégia de sobrevivência cria espaços para a excentricidade da pequena família que, numa atitude quase desesperada, tenta sustentar em figurinos, objetos e participação em confrarias alguma conexão com um passado glorioso. Lamentavelmente, os elementos dessa conexão se mostram desgastados, sobretudo quando o espaço se evidencia como cenário de um contraste incômodo entre fonte de renda e símbolo de ostentação. Pode-se dizer que o príncipe vive confinado voluntariamente no espaço que resume sua existência, insistindo em manter a aura dos títulos, ignorando a existência dos elementos externos ao seu castelo.

Cesare mora num barco com a esposa ucraniana a pouca distância dos altos viadutos do GRA. A moradia é instrumento de trabalho e limite do universo diário de um dos últimos pescadores de enguias no Tevere. O contraste entre passado e presente torna-se visível durante a leitura de uma matéria de jornal por Cesare sobre as enguias. O velho pescador discorda de algumas considerações, reclama e o espectador vai percebendo que a atividade do homem está cada vez mais restrita, ainda que os gestos do conserto das redes de pesca marquem o espaço reduzido do barco.

Os planos que nos levam às histórias de habitantes de um complexo de edifícios antes utilizados por escritórios são todos externos aos exíguos apartamentos. A câmera se posiciona em ângulos inclinados como a nos mostrar que seria quase impossível filmar de dentro das residências com os moradores ali presentes. Paolo e a filha Amelia vivem em um desses apartamentos ocupados por moradores, vizinhos ao aeroporto de Ciampino. Paolo pertence a uma família nobre piemontesa, possui uma extensa bagagem de referências culturais, enquanto sua filha estuda e permanece muito tempo diante do computador para se formar na faculdade. Ambos não demonstram nem contam algo sobre as dificuldades que os levaram a morar num edifício ocupado por imigrantes, refugiados e despejados. O contraste se estabelece, portanto, de modo sutil, à medida que a câmera de Rosi enquadra outros apartamentos da mesma maneira, nivelando os moradores pela condição de sua moradia. O que diferencia Paolo dos demais é seu refinamento, seu bom

humor e sua capacidade de divagar sobre assuntos variados, na intenção de oferecer à filha (e a nós, espectadores) uma postura segura diante de tanta incerteza material.

A partir dos planos que enquadram o anel viário romano e seus arredores, para oferecer uma dimensão da extensão e variedade de territórios e construções urbanas, o documentário mostra os limites incertos das histórias que conta, ao mesmo tempo que expõe seus próprios limites, sustentando uma vitalidade incomparável ao dar voz para identidades tão diversas. O filme cumpre os objetivos do projeto no qual se insere, ao explorar o espaço e contar suas histórias após a reduzida equipe percorrer cerca de trezentos quilômetros durante dois anos e meio ao longo do GRA. No percurso, o método adotado para se aproximar dos objetos descende do “situacionismo” de Ian Sinclair no projeto London Orbital e da “psicogeografia” de Guy Debord, um misto de caminhar sem meta e de perder-se com discernimento (Bassetti & Matteucci, 2013, p. 93).

Sacro GRA levou dois anos para as filmagens e mais oito meses para a montagem. Paisagem e seus personagens nos são apresentados diretamente e, se recordamos David Bordwell, o filme de Rosi perverte a definição de que:

A narração clássica tende a ser aberta no início - títulos de abertura, no início da ação do filme - antes de deslizar para um modo menos explícito. Da mesma forma, em qualquer cena, a narração tende a ser mais perceptível na fase expositiva do que no desenvolvimento. Uma visão distante do cenário ou uma tomada de um sinal é dirigida a nós, ajudando-nos a estabelecer o local antes de sermos mergulhados em um fluxo contínuo de ação. Junções entre as cenas, como mudanças no tempo, tendem a ser sinalizadas de forma nítida e podem configurar motivos-chave. (Bordwell, 2006, p. 48)

Até certo ponto, Rosi segue a cartilha da narração clássica, porém não apresenta explicações e prefere dar voz aos personagens em suas atividades. Quando entendemos que o assunto do documentário é o universo em torno a uma autoestrada, esperamos as imagens mais urbanas possíveis e nos causa espanto que nos primeiros planos figure um rebanho de ovelhas e um indivíduo que ausculta palmeiras. Cada amanhecer ou pôr-do-sol junta o que lembra campo e cidade sob o mesmo céu surpreendente em amplidão. A contrastar com a tranquilidade dessas imagens, a câmera percorre os apartamentos em edifícios modernos e claustrofóbicos que obrigam seus moradores a passar boa parte do tempo olhando pela janela.

Ao longo da principal via de acesso a muitos pontos de Roma e às principais rodovias, pessoas das mais diversas condições materiais (de um palácio a uma *boathouse*, ou mesmo um trailer) vivem, trabalham, têm diversão, interesses. A imersão do espectador é potencializada quando se sabe que o diretor só as convenceu a participar do documentário ao visitá-las várias vezes e após viver perto delas. A experiência do diretor revive, de certo modo, toda a situação dos indivíduos, pois algumas existências presentes estão ligadas ao mínimo de condições, ao mínimo espaço, à mínima privacidade. Em condições reduzidas, Rosi realiza o filme e compartilha a experiência que provou. Dessa forma, o enfoque geográfico dá lugar ao pessoal e metafórico, quase num processo que foi de fora para dentro.

Assim, as grandes janelas tornam-se a principal avenida que leva dos espaços abertos externos e para um foco estreito em um apartamento, na vida de determinadas pessoas que se tornam a substância do filme, tanto quanto o local e sua importância geográfica, urbana e simbólica do desenvolvimento metropolitano. É como uma fotografia capaz de captar do macro ao microcosmo, do geral ao particular, promovendo um enriquecimento

ao ponto de vista que se beneficia de todas as escalas, sem resultar na intrusão aos ambientes.

Há uma dimensão episódica no filme que se relaciona ao carácter fragmentário, como se cada história parecesse narrada de modo inconclusivo. Ao lado disso, as imagens evitam mostrar detalhadamente as sinalizações do GRA, tirando ao espectador a visão da localização exata, e inserindo as pessoas no fluxo contínuo da rodovia, mesmo as que não residem nas proximidades. Esse fluxo parece consumir todas as vidas, por meio do tempo despendido ali ou da necessidade de multiplicar o tempo em outros empregos. Ao lado disso, um episódio como o do botânico das palmeiras nos faz pensar em outra dimensão do tempo, como se devêssemos adotar outra maneira de medir a passagem de dias, semanas e meses para ter consciência do tempo de vida de uma larva que consome as plantas.

O documentário lança luz sobre pessoas que se esforçam para manter a ordem e a segurança ou, pelo menos, mantêm a boa vontade entre si mesmas e seu meio. Há um esforço que percorre as atitudes no sentido de manter a dignidade de si e do outro. Embora sujeitos às circunstâncias da modernidade e da urbanidade agressiva, não há nos indivíduos qualquer comportamento agressivo, bem como não se observa nenhum tipo de exploração do outro para benefício próprio. O que se destaca é um amálgama de contrastes para compor uma dimensão possível e bastante circunscrita ao território em que vivem as personagens.

Ao longo do documentário de Rosi somos apresentados a diferentes rotinas de uma diversidade de tipos humanos, ocupações e atitudes incomuns, em meio à poeira cósmica do anel viário que circunda a Cidade Eterna como os anéis de Saturno. Nosso estranhamento pode nos levar a enxergar as trajetórias em negativo, ou mesmo em movimento decadente. Contudo, o que o filme nos requisita é o respeito pela condição que cada um dos personagens ostenta, muitas vezes como missão de vida. *Sacro GRA* nos leva para a relativização dos sentidos de vida “normal” e, conseqüentemente, para a ampliação dos mesmos, sem deixar que a poeira nos ofusque a visão dos valores humanizadores, para afinar nossos sentidos para os vícios e as virtudes.

Gianfranco Rosi é versado na constância da experimentação como modo essencial para a descoberta da linguagem ideal para cada documentário. Sua busca é fundamental para a mudança constante do cineasta na direção da renovação, evitando repetir-se a cada filme. Para Rosi, fiel ao preceito de que o documentário não nasce escrito, os filmes se constroem somente a partir do momento em que começam a ser rodados. Se isso nos recorda a antiga asserção sobre o documentário não possuir roteiro, também nos leva a pensar nos modos do documentário e a perceber que Rosi simplifica e torna sofisticada a sua linguagem. Em *Sacro GRA*, enfatiza enquadramentos, padrões visuais e acústicos, observa a vida das pessoas invadindo seus espaços mais íntimos. A sensação de entrevista comparece de modo sutil, a montagem desconstrói um padrão formal, ao mesmo tempo em que aparentemente desfaz a continuidade do argumento e altera a perspectiva. O cineasta não se dirige ao espectador, e não interage com os atores sociais. Não há explicações.

Rosi trabalha como um cineasta disposto a revirar todos os modelos tradicionais de documentário enquanto os assimila. Os documentários realizados em seguida confirmam a prática de inserir o espectador nos espaços registrados por meio de ângulos inusitados, planos completos e montagem sem didatismo. Tudo é cuidadosamente tratado. Ao elevar uma condição marginal com o tratamento estético rigoroso, corre-se o risco de estetizar demais as situações lamentáveis, porém o filme de Rosi não renuncia à tragédia cotidiana nos espaços percorridos pela câmera. Seu documentário registra as pessoas e os modos de “se arranjam” no compasso da vida que escorre pelos dedos, da urgência ou do

incontestável. Mais que justo, o tratamento da sua representação traz a condição marginal para o confronto visível.

Mas, afinal, o que é pobreza?

Alguns espectadores da época da estreia de *Nomadland* incomodaram-se com os aparentes conformismos e falta de crítica das cenas em que a protagonista Fern é vista trabalhando contente na linha de empacotamento da Amazon, conversando muito com as colegas de trabalho, enquanto ela também descreve o trabalho como oportunidade de ganhar muito dinheiro. A diretora não mostra a Amazon como um inferno. Zhao lança um olhar profundo para questões estruturais que levam o espectador à conclusão de que muitas pessoas na condição da protagonista trabalham nesse tipo de atividade ou em plantações de beterraba no inverno à noite, por exemplo, pois são as opções muito restritas que lhes restaram. O filme oferece um tratamento mais atemporal, revelando como as pessoas mais velhas são tratadas por uma economia capitalista, como podem ser descartáveis se não contribuem.

Se não há uma intenção de exaltar o trabalho nos *camper force* da Amazon, *Nomadland* investe na ideia de que ser pobre num dos países mais ricos do mundo significa não ter escolhas, que estas, embora existam, estão cada vez mais reduzidas. A maioria das personagens do filme decide segundo a via econômica. Essa opção inclui um modo de vida interessante – passar o maior tempo da vida vivendo em veículos, se deslocando, gastando menos – e, por isso, a ideia de que esses personagens não são verdadeiramente pobres aparece quando se leva em conta apenas a autenticidade de um modo de vida mais “livre” em detrimento de classes “inferiores”. No fundo, o filme de Zhao direciona as luzes para essa visão libertária, mas está revelando ao espectador uma das grandes obsessões da classe média, que prevalece mesmo nos momentos mais frágeis, a de se destacar com autenticidade perante outras categorias sociais. Assim, as atitudes extremas a que são atirados os personagens de *Nomadland* podem ser confundidas com a razão ou a verdade de uma classe, um meio de vida possível numa América dos sonhos. As atitudes extremas evidenciam o fim estendido, a permanência do estado terminal de um país humanamente em ruínas. Se os nômades no filme de Zhao se amparam e se sustentam sobre essas ruínas, o espectador que não compactua com as formas de exploração do trabalho representadas se angustia com o mundo que desaba sem vestígio de esperança, pois a solidariedade entre os nômades não sustenta uma mudança radical. Os nômades de Zhao estão condenados à miséria humana de seu país, desprezados e desapegados de tudo, inclusive dos próprios sonhos.

Ainda que os espaços retratados por todos os filmes aqui mencionados sejam muito diferentes, e mesmo se os contingentes humanos se diferenciam em condições particulares, há uma aproximação entre eles. Podemos pensar naquilo que resta das vidas modificadas ou subtraídas de meios, incluindo a capacidade de projetar materialmente o futuro. Escolhemos duas direções produtivas para seguir com as discussões. Levamos em conta a repercussão global dos filmes de Gianfranco Rosi e Chloè Zhao e, além disso, a recepção das obras como produtora de efeito sobre uma sociedade sensibilizada pela construção estética e pelo parâmetro de si mesma na representação, não somente como uma espécie de momento antropológico, mas também como avaliação psicossocial.

Em primeiro lugar, pensamos na ênfase global aos fenômenos humanos e particulares representados em *Nomadland* mesmo antes dos prêmios conquistados. Guardadas as proporções e descontadas as novidades positivas impostas pelo filme (como obra idealizada por mulheres ou com a presença intensa delas desde a origem e o texto

jornalístico até a produção e execução, como diálogo estético entre documentário e ficção), podemos indagar em que medida a relevância da autoria, ao invés de inovar e romper tradições, reproduz a velha reverência à hegemonia do grande cinema, sem que os espectadores (brasileiros ou europeus, por exemplo) tenham de fato uma experiência profundamente sensibilizadora. Em poucas palavras, a capacidade de representação como jogo de forças particular e universal parece não se cumprir em *Nomadland*. Em contrapartida, pensamos na repercussão mais circunscrita de *Sacro GRA* e na relação entre particularidade representada e universalidade que as imagens do documentário de Rosi propiciam a uma diversidade maior de espectadores, pelo menos aos espectadores de grandes metrópoles do mundo.

Em segundo lugar, e talvez mais importante, consideramos o impacto dos fenômenos representados sobre atitudes capazes de modificar o *status quo* ou, no mínimo, propiciar uma autocrítica das sociedades, sobretudo as que estão comprometidas com os efeitos vistos na tela. Se *Nomadland* provocou um interesse pelas entranhas de um país em crise com a força de trabalho, depauperado com as condições de aposentadoria e de moradia própria, o filme também põe em pauta as consequências extremas da contemporaneidade e desperta constrangimentos diversos no espectador. Contudo, tanto em *Sacro GRA* quanto em *Nomadland* a exposição dos espaços incômodos a muitos de nós revela o caráter de resistência, assim como se pode assinalar que os filmes têm em comum as condições sob as quais as pessoas se adaptam. Concluir apenas sobre essa capacidade de adaptação pode ser muito perigoso para uma avaliação naturalista (evolucionista) da sociedade, levando a um raciocínio extremo do tipo “quem não trabalha, não come”. Por isso nossa atenção procurou recair sobre o caráter de missão que a vida dos habitantes do entorno do GRA lhes impôs, ao mesmo tempo em que os nômades americanos praticamente não têm mais vida, pois ficaram com os restos que lhes deixaram.

Temos em conta as contradições contemporâneas e a passividade das suas formas de aceitação. Ao conseguir altíssimo grau de racionalidade técnica, capaz de resolver inúmeros problemas materiais do homem, os mesmos meios de atingir o progresso provocam a degradação das condições de vida para certos grupos. É como se o grau máximo de civilização viesse acompanhado de uma barbárie como característica fundamental. As incoerências do desenvolvimento das sociedades contemporâneas também levam à irresponsabilidade ou à indisposição de agir com a consciência de que a desigualdade pode ser combatida com melhor utilização de recursos materiais e de organização.

Esse tipo de consciência tem se generalizado em projetos artísticos e científicos. A maior prova disso é a visibilidade oferecida a reportagens sobre os *camper force* e outras formas de exploração de trabalho em massa anteriores à produção de *Nomadland*, bem como o projeto complexo compreendido pelo filme de Rosi, que se constitui ainda do livro do urbanista Niccolò Bassetti e do jornalista Sapo Matteucci, o site com vasto material literário, fotográfico e audiovisual, além da mostra realizada no MACRO (Museo di Arte Contemporanea di Roma). A sociedade *Nuovi paesaggi urbani*, envolvida no projeto, o definiu como um laboratório do ato de narrar a Roma contemporânea e uma pesquisa multidisciplinar sobre as transformações da cidade. Disposto a repensar a constituição e estado geral da periferia da cidade, o projeto oferece nova qualidade aos espaços por meio de um olhar diferenciado, quase poético, à maneira do narrador de *As cidades invisíveis*, de Italo Calvino.

Ampliando nosso espectro, podemos dizer que a potência experimental das obras de Gianni Amelio, Gianfranco Rosi, Jessica Bruder, Brett Story e Chloè Zhao atualiza a dimensão antropológica da abordagem, posto que expõe o problema dos direitos humanos, e revigora o campo audiovisual, com formatos que propiciam tais leituras.

Cinema de ficção e documentário rompem fronteiras de gêneros para formar o álbum de fotografias, a memória do nosso tempo caótico e desumano para a construção das histórias de Antonio Pane, Roberto, Francesco, Cesare, Paolo, Fern e tantos outros, inclusive anônimos. Cada história foi construída aos poucos em cada filme, levando meses para o início das filmagens, com ou sem um roteiro a obedecer – ou a desobedecer. Fazemos aqui uma relação breve com as novas formas assumidas pelo cinema de autor, no dizer de Patricio Guzman (2017), uma prova da essência do documentário contemporâneo, no qual as personagens nunca são totalmente criadas, pois compõem a realidade como pessoas e, portanto, são potencialmente capazes de fazer o espectador discutir os problemas, em suma, o documentário oferece visibilidade a esse debate potencial. As perspectivas criadas pelo documentário abrem horizontes de forma mais esplêndida que a ficção.

Permanece, ainda, uma visão renovada, com foco mais ajustado, para os territórios envolvidos. Na pior das hipóteses, podemos trabalhar a ideia de que aprendemos a complexificar nossos olhares sobre a península italiana e suas fronteiras, sobre a Cidade Eterna ou sobre o sonho americano de modo a incrementar as reflexões acerca de uma urbanidade à margem, dos não-lugares, das relações entre espaço e trabalho, do lugar da humanidade nos novos espaços. Em suma, se é difícil apreender a complexidade dos espaços, “a vertigem da velocidade, a frequência dos deslocamentos e a banalidade do movimento e das alusões a lugares e a coisas distantes”, pelo menos temos os corpos como “uma certeza materialmente sensível”, nas palavras de Milton Santos (2006, p. 212).

Referências

- Amelio, G. (Diretor). (2013). *L'intrepido* [Filme]. Palomar/Rai Cinema.
- Augé, M. (1994). *Não lugares*. Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Papyrus.
- Basetti, N. & Matteucci, S. (2013). *Sacro romano GRA*. Quodliber.
- Bordwell, D. (2006). *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. University of California Press.
- Bruder, J. (2017). *Nomadland: Surviving America in the Twenty-first Century*. Swift.
- Caminati, L. (2006). The Return of History: Gianni Amelio's “Lamerica”, Memory, and National Identity. *Italica*, 83(3/4), 596–608. <http://www.jstor.org/stable/27669108>
- Gervaiseau, H. A.; Freire, M.; Penney, P. P. (org.). (2018). *Documentário: território expandido*. Margem da Palavra.
- Guzmán, P. (2017). *Filmar o que não se vê: um modo de fazer documentários*. Trad. José Feres Sabino. Sesc.
- Rosi, G. *Sacro GRA* [Filme]. Doclab/La Femme Endormie /Rai Cinema.
- Santos, M. (2006). *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. 4. Ed. Edusp.
- Zagarrio, V. (2016). Not Even in a Dream. Emigration and immigration in new Italian cinema. *Journal of Italian Cinema & Media Studies*. 4 (3), 421-438.
- Zhoe, C. (Diretor). (2020). *Nomadland* [Filme]. Highwayman Hear/Say Productions Cor Cordium Productions.