



POR UMA TEORIA COMPARTILHADA

IDEIAS, PROCESSOS E PRÁTICAS DE CINEASTAS

Andréa C. Scansani
Jamer Guterres de Mello
(Orgs)

Este livro surge do encontro de pesquisadores e pesquisadoras com um interesse em comum nos estudos em Cinema: a necessidade de olharmos para a teoria como algo dinâmico e que pode ser empreendida a partir de outros aspectos da criação que não exclusivamente o filme. Focar em um ponto de vista como o processo de criação e/ou o pensamento de cineastas tem se mostrado um caminho valioso que não elimina o diálogo com as teorias consolidadas do cinema. Este exercício epistêmico propicia um estreitamento e, quiçá, a supressão da distância entre a teoria e a prática por meio de propostas que se dedicam a olhar de modo equivalente para os dois lados de uma mesma moeda. Este volume apresenta, portanto, um conjunto de textos que desenvolvem a busca por uma teoria compartilhada com quem atua na elaboração desta arte modelada por longos processos coletivos de criação e nos coloca o desafio de desvendar as teorias implícitas do fazer, mesmo que estas se apresentem em caráter transitório e nos encaminhem a novos movimentos epistemológicos. Sendo assim, a presente publicação se organiza a partir de três movimentos de análise. Um primeiro: “Palavras, processos e pensamentos dos cineastas”, que prioriza o diálogo direto com os realizadores, no qual a entrevista ocupa um lugar de destaque e fornece elementos importantes para a construção conjunta do pensamento; um segundo: “Os filmes pensam seus cineastas”, que olha para o objeto cinematográfico como um espaço de elaboração crítica; e um terceiro: “Cinema lato sensu: permanências e dinâmicas de sua materialidade”, que aposta no potencial teórico-cinematográfico a partir da sua constituição moldada por imagens e sons e do diálogo que se expande no encontro com outras artes.



editora *fi*.org



POR UMA TEORIA COMPARTILHADA

Direção Editorial

Lucas Fontella Margoni
(*in memoriam*)

Comitê Científico

André Rui Graça
(Universidade Lusófona, Portugal)

Daniel Ribas
(Universidade Católica Portuguesa)

Ignacio Del Valle Dávila
(Universidade Estadual de Campinas)

Laura Cánepa
(Universidade Anhembi Morumbi)

Manuela Penafria
(Universidade Beira Interior, Portugal)

Maria do Rosário Lupi Bello
(Universidade Aberta, Portugal)

Mateus Araújo da Silva
(Universidade de São Paulo)

Michelle Sales
(Universidade Federal do Rio de Janeiro)

POR UMA TEORIA COMPARTILHADA

IDEIAS, PROCESSOS E PRÁTICAS DE CINEASTAS

Organizadores

Andréa C. Scansani

Jamer Guterres de Mello



rede de pesquisa

**teoria de
cineastas**

Diagramação: Marcelo Alves

Capa: Gabrielle do Carmo

Fotografia / Imagem de Capa: *Raccolti da Torino*, 2020. Cianotipia de Andréa C. Scansani.

Revisão: Os autores



A Editora Fi segue orientação da política de distribuição e compartilhamento da Creative Commons Atribuição-Compartilhual 4.0 Internacional https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR



O padrão ortográfico e o sistema de citações e referências bibliográficas são prerrogativas de cada autor. Da mesma forma, o conteúdo de cada capítulo é de inteira e exclusiva responsabilidade de seu respectivo autor.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

P832 Por uma teoria compartilhada: ideias, processos e práticas de cineastas [recurso eletrônico] / Andréa C. Scansani e Jamer Guterres de Mello (orgs.).
Cachoeirinha : Fi, 2023.
331p.

ISBN 978-65-85725-53-8

DOI 10.22350/9786585725538

Disponível em: <http://www.editorafi.org>

1. Cinema – Cineastas – Teoria. I. Scansani, Andréa C. II. Mello, Jamer Guterres de.

CDU 791.1/6-51

Catalogação na publicação: Mônica Ballejo Canto – CRB 10/1023

Apoio:



Universidade
Tuiuti do
Paraná



SUMÁRIO

POR UMA TEORIA COMPARTILHADA

11

Andréa C. Scansani

Patrícia de Oliveira Iuva

PALAVRAS, PROCESSOS E PENSAMENTOS DOS CINEASTAS

1

25

FILMAR A SERVIÇO DO MAL-ESTAR: ENTREVISTA COM A CINEASTA ANA CAROLINA

Beatriz Vasconcelos

Bruno Leites

Cristiane Wosniak

Eduardo Baggio

Marcelo Carvalho

2

43

EXPANDINDO OS LIMITES DA NARRATIVA: ENTREVISTA COM A CINEASTA JORANE CASTRO

Alex Damasceno

Bruno Leites

Marcelo Carvalho

3

63

TEORIA E(M) ATO CRIATIVO: A CÂMERA-CORPO E O CORPO-CÂMERA NO CINEMA DOCUMENTAL DE EVALDO MOCARZEL

Cristiane Wosniak

4

87

CRÍTICA DE PROCESSO E TEORIA DE CINEASTAS

Cecilia Almeida Salles

OS FILMES PENSAM SEUS CINEASTAS

5

117

PESCARIA EM ÁGUAS PROFUNDAS: UMA TEORIA LYNCHIANA DO CINEMA

Marcio Markendorf

6 **139**
XAVIER E RAMIRO: PERSONAGENS-TÍTULOS DE MANUEL MOZOS E A MISE-EN-SCÈNE LISBOETA

Eduardo Tulio Baggio

7 **170**
PHILIPPE GARREL: O SENTIMENTO FANTASMA

Vitor Guimarães Corrêa Viana de Oliveira

8 **185**
A ESTÉTICA DO FEMININO NO CINEMA DE KARIM AÏNOUZ

Márcia Gomes

Iago Porfírio

9 **212**
A TECNOESTÉTICA DE KLEBER MENDONÇA FILHO

Julherme José Pires

CINEMA LATO SENSU: PERMANÊNCIAS E DINÂMICAS DE SUA MATERIALIDADE

10 **237**
POR UMA ARQUEOLOGIA DA CULTURA VISUAL CONTEMPORÂNEA: HARUN FAROCKI, O CINEMA E A VIDEOINSTALAÇÃO

Jamer Guterres de Mello

11 **256**
A MATÉRIA FÍLMICA E HUMANA EM “O CAVALO DE TURIM” OU QUANDO SIMONDON E MERLEAU-PONTY ATRAVESSAM O CINEMA DE BÉLA TARR

Andréa C. Scansani

12 **285**
INTERMEDIALIDADE E DISSENSO: ENGAJAMENTO AFETIVO NA TRILOGIA PARADISE, DE ULRICH SEIDL

Thalita Cruz Bastos

13 **311**
A LITANIA AUDIOVISUAL E A DEFESA DO SOM DIRETO NO CINEMA BRASILEIRO DOS ANOS 1960

Igor Araújo Porto

POR UMA TEORIA COMPARTILHADA

Andréa C. Scansani

Patricia de Oliveira Iuva

Há cerca de oito anos, um grupo de pesquisadores portugueses e brasileiros propôs uma linha de investigação que buscaria contemplar o cinema a partir das ideias, processos e práticas de seus realizadores. O intuito de tal sistematização crítica seria rastrear a construção de um pensamento guiado pelas atividades e experiências junto a quem faz cinema, em suas várias instâncias criativas, num exercício teórico compartilhado. De lá para cá, o que ficou conhecido como *Teoria de Cineastas* impulsionou uma série de debates e publicações, sob as mais diversas perspectivas, responsáveis por fomentar, a nosso ver, mais perguntas do que respostas a respeito das possíveis abordagens teórico-metodológicas dedicadas ao cinema. Se reconhecemos que as soluções para as questões propostas nem sempre foram o alvo principal das discussões, é porque acreditamos que semear questionamentos é um dos caminhos mais férteis para ampliar os horizontes de nossas próprias práticas de pesquisa. Tal postura não implica evitar os resultados, mesmo que parciais, mas colocar em evidência os percursos teóricos e analíticos com os quais elaboramos nossas indagações no campo de estudos audiovisuais.

A *Teoria de Cineastas* compreende que a pesquisa em cinema não deve prescindir da apreciação de seu objeto primário que é o filme. No

entanto, a indispensável prática da análise fílmica parece ter ocupado um solitário protagonismo enquanto as bases teóricas que a acompanham se posicionam em um segundo plano para corroborar ou chancelar as “impressões” e/ou relações delineadas apenas pelo olhar do pesquisador. Nada de errado nisso, mesmo porque os diferentes enfoques de análise, sejam estes textuais, formais, sociais, poéticos, temáticos, simbólicos, narrativos etc., vão sempre recorrer a pares teóricos das mais diversas áreas do conhecimento para sustentar seus argumentos. Ao mesmo tempo, a proposta da *Teoria de Cineastas* não indica necessariamente a inversão dessa lógica, apenas chama atenção para a necessidade de olharmos para a teoria como algo dinâmico e que pode ser empreendida a partir de outros aspectos da criação que não exclusivamente o filme.

Focar em um ponto de vista como o processo de criação e/ou o pensamento deste ou daquele cineasta tem se mostrado um caminho valioso que não elimina o diálogo com as teorias consolidadas do cinema. Esse exercício epistêmico propicia um estreitamento e, quiçá, a supressão da distância entre a teoria e a prática por meio de propostas que se dedicam a olhar de modo equivalente para os dois lados de uma mesma moeda. Uma das vantagens dessa abordagem é que ela nos obriga a estar em constante movimento. Quer seja pelo caráter dinâmico do cinema, que se reinventa a cada anúncio de suas tantas “mortes” ou a cada giro tecnológico, quer seja pela imensa diversidade de contextos em que cada cineasta tem a possibilidade ou não de desenvolver seus projetos artísticos. Essa mobilidade do objeto de estudo acaba por criar lacunas teóricas que podem ser preenchidas com inventividade, em um franco

esforço criativo dentro da própria teoria. O que, mais uma vez, aponta para o apagamento da longa dicotomia entre prática e teoria no reconhecimento do caráter imaginativo deste segundo elemento do par antitético. Desse modo, nossas diretrizes nos permitem indagar o quanto de teoria podemos depreender das práticas cinematográficas e o quanto de prática criativa desenvolvemos com nossas próprias empreitadas teóricas.

O exercício de uma teoria compartilhada com quem atua na elaboração da sétima arte, modelada por longos processos coletivos de criação nos coloca o desafio de desvendar as teorias implícitas do fazer, mesmo que essas se apresentem em caráter transitório e nos encaminhem a novos movimentos epistemológicos. Sendo assim, a presente publicação foi organizada a partir de três movimentos de análise: *Palavras, processos e pensamentos dos cineastas*, que prioriza o diálogo direto com os realizadores, no qual a entrevista ocupa um lugar de destaque e fornece elementos importantes para a construção conjunta de uma dada teoria e/ou pensamento; *Os filmes pensam seus cineastas*, que olha para o objeto cinematográfico como um espaço de construção de pensamento; e *Cinema lato sensu: permanências e dinâmicas de sua materialidade*, que aposta no potencial teórico-cinematográfico a partir da sua constituição moldada por imagens e sons e do diálogo que se expande no encontro com outras artes.

PALAVRAS, PROCESSOS E PENSAMENTOS DOS CINEASTAS,

Fazendo jus aos princípios elaborados pela *Teoria de Cineastas*, iniciamos este livro com uma série de conversas entre pesquisadores e cineastas em um franco exercício para uma teoria compartilhada. Inauguramos com a excelente entrevista, *Filmar a serviço do mal-estar*, concedida pela realizadora Ana Carolina aos pesquisadores Beatriz Vasconcelos, Bruno Leites, Cristiane Wosniak, Eduardo Baggio e Marcelo Carvalho. Em meio a uma conversa na qual os fatos da vida e dos filmes são colocados com espontaneidade, nos deparamos com um pensamento vivo e muito atento que se move com a “força do mal-estar” em filmes temperados com poesia, literatura e muita ação política.

Na sequência, temos o encontro de Alex Damasceno, Bruno Leites e Marcelo Carvalho com a cineasta Jorane Castro. Em *Expandindo os limites da narrativa* a questão da fronteira entre a criação artística e a reflexão teórica é colocada de maneira explícita, num imbricamento entre a porção cineasta e a porção acadêmica da entrevistada, que se coloca em uma posição de compromisso com o exercício da linguagem, tanto em seus filmes quanto em sua prática teórica.

Nosso próximo texto, *Teoria e(m) ato criativo: a câmera-corpo e o corpo-câmera no cinema documental de Evaldo Mocarzel*, oferece ao leitor um diálogo continuado entre a pesquisadora Cristiane Wosniak e o cineasta-pesquisador Mocarzel. As conversas entre os dois criaram uma série de documentos de pesquisa com os quais Wosniak, em suas palavras, tenta expandir a própria palavra do cineasta a partir de entrevistas, depoimentos e cartas a membros das equipes “no

entendimento de uma montagem possivelmente coreográfica advinda dos atos teóricos transformados em práxis cinematográfica e vice-versa”. Aqui temos a clara união de uma construção encadeada “entre o fazer e o teorizar” na qual, segundo o diretor, “as duas coisas se retroalimentam de forma siamesa”.

Encerramos esse primeiro bloco com as importantes reflexões de Cecília Almeida Salles. A pesquisadora desenvolve um percurso sobre a relevância de olharmos com maior empenho para os processos criativos, dando ênfase às teorias relacionadas ao fazer artístico, à criação como rede e/ou à autoria coletiva. Seu texto, *Crítica de processo e Teoria de cineastas*, estabelece um diálogo entre as duas abordagens e nos coloca no centro das interconexões entre processos e obras, em uma relação não-hierarquizada, cuja busca está em pensar os cruzamentos criativos dos vários agentes presentes nas redes de criação dos cineastas. Finalizamos o primeiro bloco de contribuições teóricas com os pensamentos de Cecília Salles, responsáveis por organizar de maneira muito clara as possibilidades teóricas intrínsecas a uma mirada voltada aos cineastas e seus procedimentos criativos.

OS FILMES PENSAM SEUS CINEASTAS

A segunda parte deste livro dedica-se a pensar características específicas dos cineastas aqui estudados que, de um modo ou de outro, nos aproximam não apenas de suas práticas, mas nos encaminham para uma elaboração de seus conceitos político-artísticos por intermédio de seus filmes. Estamos claramente no âmbito das discussões que, via de

regra, permeiam os encontros da *Teoria de Cineastas*, nos quais a figura do autor, por vezes, ocupa um lugar de centralidade, quer seja ampliando seu significado para a composição de redes de criação, quer seja revisando a própria concepção de autoria e as teorias que a contemplam há tantas décadas.

Ninguém melhor para ampliar o debate e colocar em perspectiva a *Teoria de Cineastas* do que um dos ícones da autoria no cinema e nas artes: David Lynch. Em *Pescaria em águas profundas: uma teoria lynchiana* do cinema, Marcio Markendorf compõe um cenário, aproximando poesia, cinema e pintura, rumo à elaboração de uma visão teórica de Lynch que emana de seus escritos, de sua vida, de seus processos criativos e de seus filmes. Uma paisagem na qual o insólito e o inconsciente ocupam um lugar de destaque numa espécie de “intuição expandida” que preza pela “autonomia da fruição estética”, estatuto responsável por delegar ao espectador o protagonismo da interpretação.

Em *Xavier e Ramiro: personagens-títulos de Manuel Mozos e a mise-en-scène lisboeta*, o pesquisador Eduardo Baggio arrisca um encontro direto com os filmes do cineasta português Manuel Mozos, na sondagem de sua construção cinematográfica a partir de uma análise fílmica minuciosa. O texto aposta nos vestígios biográficos do cineasta, nas suas referências artísticas e na paisagem de sua cidade natal, Lisboa, para deslindar rasgos teóricos encarnados em seus personagens e em cada plano analisado. Partindo de um questionamento da autoria no cinema, Baggio sublinha o caráter múltiplo de Mozos, que atua também como montador, assistente de montagem, continuísta e ator. O que faz do

objeto pesquisado por Baggio um natural aliado à *Teoria de Cineastas* que prioriza as redes de criação a partir de um sujeito composto, colocando em segundo plano qualquer ideia sobre a genialidade inventiva de um autor isolado.

Já Vitor Guimarães Corrêa Viana de Oliveira aposta na centralidade da figura de um autor que acaba por revisitar-se inúmeras vezes em seus mais de trinta filmes. Em *Philippe Garrel: o sentimento fantasma*, podemos acompanhar o pensamento do pesquisador, junto ao diretor francês, ao nos apresentar os desdobramentos das diversas fases do cineasta como um constante *déjà vu*. Tal efeito estilístico demonstra que a matéria central dos filmes do referido cineasta é o seu próprio modo de estar no mundo em relação a seus entes queridos, num sucessivo retorno a si e aos eventos da vida como uma aproximação fantasmática do ser.

Na continuidade das discussões vinculadas à autoria, neste caso, à abordagem teórica clássica da política dos autores em simetria à teoria de cineastas, encontramos o trabalho de Márcia Gomes e Iago Porfírio. *A estética do feminino no cinema de Karim Aïnouz* busca discutir a poética da vida ordinária nas obras de Aïnouz como elemento constitutivo para uma estética e uma teoria, na qual a subjetividade feminina constitui as bases conceituais do cineasta. As premissas dos pesquisadores são organizadas a partir de dois eixos: um primeiro, que se ocupa da construção das personagens femininas e um segundo, que olha com atenção para as características perenes da forma fílmica do cineasta ao longo de sua valiosa filmografia. Um texto que circunscreve a obra do

cineasta no âmbito das teorias feministas e estende as possibilidades artístico-teóricas de Karim Aïnouz para além do cinema.

Finalizamos esse bloco de reflexões com a incursão de Julherme José Pires na obra de Kleber Mendonça em seu texto *A tecnoestética de Kleber Mendonça Filho*. O pesquisador faz um percurso tradicional que coteja alguns aspectos da biografia do cineasta com sua filmografia, no qual aponta para algumas de suas características estéticas reveladas por suas escolhas técnicas dentro da variada gramática cinematográfica. E com essa primeira aproximação às materialidades fílmicas, fazemos nossa transição à terceira parte do livro.

CINEMA LATO SENSU: PERMANÊNCIAS E DINÂMICAS DE SUA MATERIALIDADE

O conjunto de textos que compõem a última porção desta publicação procura pensar os movimentos que alguns cineastas fazem no exercício de uma intensa pesquisa sobre a matéria-prima com a qual vão construir seus filmes. Colocando, muitas vezes, em xeque a própria definição sobre cinema e/ou afirmando de modo incontestável a perseverança do dispositivo cinematográfico. Iniciamos nossas reflexões com os pensamentos de Jamer Guterres de Mello, pesquisador interessado em vários aspectos da obra de Harun Farocki mas que, para fins deste livro, concentra-se em uma das facetas do cineasta em sua incursão pela videoinstalação. *Por uma arqueologia da cultura visual contemporânea: Harun Farocki, o cinema e a videoinstalação* investe na percepção da imagem no âmbito da imersão em realidade virtual e coloca em questionamento os mecanismos ideológicos de manipulação

da imagem computadorizada. Para o pesquisador, Farocki expande o alcance da imagem cinematográfica ao propor uma videoinstalação em que o tradicional espectador é participante das possibilidades criativas da obra e acaba por experimentar a íntima relação entre os avanços tecnológicos e as estratégias militares contemporâneas. Um texto que não prescinde da teoria da imagem para poder discutir com o cineasta sua própria maneira de se posicionar no mundo e de pensar o cinema, a política e seus desdobramentos.

É a imagem cinematográfica, sua materialidade e sua ambivalência técnico-humana que permeiam os parágrafos de *A impossibilidade de fissura entre o técnico e o artístico: a matéria fílmica e humana em O cavalo de Turim de Béla Tarr*. A pesquisadora Andréa C. Scansani desenvolve um longo percurso junto à filosofia da tecnologia para deslindar as características da imagem cinematográfica que sobrevivem às muitas revoluções tecnológicas sofridas pelo cinema. Em uma aliança inquebrantável entre a imaginação e a realização cinematográfica empreendida por uma equipe altamente especializada, entramos nas minúcias do universo fílmico de Béla Tarr para pensar as conexões recíprocas invisíveis da rede de criadores que compõe uma filmagem. Desse modo, temos nesse texto um olhar específico dentro da *Teoria de Cineastas* que aposta em analisar os aparatos cinematográficos regidos e compartilhados pelo conjunto humano de cineastas, como modo de ampliar os horizontes de pesquisa para questões que, a nosso ver, sempre estiveram e sempre estarão presentes em qualquer derivação da palavra cinema.

Do mesmo modo em que podemos pensar o cineasta como uma das peças dentre uma série de aparatos e sujeitos responsáveis pela realização fílmica, a pesquisadora Thalita Cruz Bastos, em seu texto *Intermedialidade e dissenso: engajamentos afetivos na trilogia Paradise, de Ulrich Seidl*, nos chama a atenção para a heterogeneidade intrínseca ao cinema. Uma arte que necessariamente desafia as fronteiras da convergência midiática das suas partes constituintes. Um modo de expressão que apresenta mobilidade e que, por vezes, se alinha a outros meios no desafio dos padrões representacionais consolidados na afirmação de seu escopo político. Dentro dessa moldura investigativa, a autora apresenta a trilogia de Ulrich Seidl com ênfase na construção do dissenso entre a ficção e os modos documentais com os quais o cineasta modela seus filmes. Destacando um imbricamento entre a realidade das atrizes, as experiências das protagonistas e a geografia em que elas transitam em cada um dos filmes da trilogia, o pensamento de Seidl parece consolidar-se na construção minuciosa de seus *tableaux*. É na imagem fixa, cuidadosamente composta, que as afirmações teóricas do cineasta podem ser lidas. Um pensamento que se empenha em habitar o estranhamento, o conflito, a crueldade e a solidão humana.

Os métodos de filmagens de cada cineasta refletem não apenas sua estética ou sua sintonia com a tecnologia vigente, mas principalmente seu caráter político. O pesquisador Igor Araújo Porto, em *A litania audiovisual e a defesa do som direto no cinema brasileiro dos anos 1960*, encerra este livro com uma importante reflexão acerca da construção fílmica sob a escuta de profissionais que participaram dos primeiros filmes de ficção gravados com som direto no Brasil. Para além de um

resgate de nossa própria história, temos um enfoque nos documentos que circundam a produção cinematográfica e que valorizam a pesquisa dos processos criativos em rede. A discussão sobre o som no cinema ganha aqui uma dimensão coletiva e apresenta indícios para uma teoria política do som direto no cinema. Um movimento intelectual em que se contrapõem termos como pitoresco e realidade ou burguesia e povo, em consonância com a dinâmica dos anos 1960, e que afloram a partir das escolhas técnicas na realização dos filmes. Longe de ser um debate circunscrito ao século passado, o que o texto nos indica é que a materialidade com a qual o cinema se mostra está intimamente condicionada pelas convicções estético-políticas de seus realizadores. O que faz do cinema um reflexo ideológico de seu tempo. Com este pensamento em mente, convidamos o leitor a desfrutar das próximas páginas sabendo-se parte das elaborações teóricas que aqui se delineiam.

**PALAVRAS, PROCESSOS E
PENSAMENTOS DOS CINEASTAS**

1

FILMAR A SERVIÇO DO MAL-ESTAR: ENTREVISTA COM A CINEASTA ANA CAROLINA

*Beatriz Vasconcelos*¹

*Bruno Leites*²

*Cristiane Wosniak*³

*Eduardo Baggio*⁴

*Marcelo Carvalho*⁵

Autora de alguns dos grandes filmes da história do cinema brasileiro como *Mar de rosas* (1977), *Das tripas coração* (1982), *Sonho de valsa* (1987) e *Amélia* (2000), Ana Carolina Soares é uma cineasta incontornável em nossa cinematografia. Com uma obra que transita entre a ficção e o documentário, Ana Carolina coleciona prêmios em sua carreira, como o de melhor filme nacional, melhor diretora e melhor argumento para *Mar de rosas* (prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte em 1979) e melhor diretora por *Das tripas coração* (no Festival de Gramado de 1983). Seu mais recente filme, *Paixões recorrentes*, foi

¹ Doutora, professora do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo e do Bacharelado em Cinema e Audiovisual, Universidade Estadual do Paraná – Campus de Curitiba II / Faculdade de Artes do Paraná, Curitiba. Contato: beatriz.vasconcelos@unespar.edu.br

² Doutor, professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e do Departamento de Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Contato: bruno.leites@ufrgs.br

³ Doutora, professora do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo e do Bacharelado em Cinema e Audiovisual, Universidade Estadual do Paraná – Campus de Curitiba II / Faculdade de Artes do Paraná, Curitiba. Contato: cristiane.wosniak@unespar.edu.br

⁴ Doutor, professor do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo e do Bacharelado em Cinema e Audiovisual, Universidade Estadual do Paraná – Campus de Curitiba II / Faculdade de Artes do Paraná, Curitiba. Contato: eduardo.baggio@unespar.edu.br

⁵ Doutor, professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens, Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba. Contato: marcelocarvalho.0001@yahoo.com.br

lançado em 2022. A diretora nos concedeu esta entrevista após o *I Encontro do ST Teoria de Cineastas*, no dia 06 de abril de 2019, na qual aborda diversos aspectos de sua carreira e de sua relação com o cinema.

Teoria de Cineastas: Como você entrou para o cinema?

Ana Carolina: Eu era uma pessoa perdida na vida, muito perdida. Entrei na USP para fazer fisioterapia, uma faculdade boa. E fiz uma especialização boa, me especializei em paralisia cerebral, tive bolsa. Fui trabalhar com isso, mas, de repente, falei: “não tá rolando”. Tinha uma certa urgência de resolver, fiz vestibular para a Escola de Cinema, já era o sexto vestibular. Todo verão eu fazia vestibular. Quando entrei na Escola de Cinema, não era novidade pra mim, mas tinha professores espetaculares naquele momento. Espetaculares! Anatol Rosenfeld, Décio Pignatari, Flávio Mota, Jean Claude Bernardet, Paulo Emílio Sales Gomes, achei aquilo muito lindo, muito lindo!

TC: Com relação aos seus filmes iniciais, você identifica um diálogo, por exemplo, com os filmes do Geraldo Sarno nos quais você tinha trabalhado?

AC: Hoje eu sou grande amiga do Geraldo, eu o considero um parceiro. Mas a turma de documentaristas fala assim: “Não me venha com novidade”; “documentário tem que ser esclarecedor”; “você tem que falar sobre”. Eu não falo sobre, falo *sob*, porque eu estou *sob*. Estou sob a condição feminina, estou sob a condição de imigrante. Estou sob várias condições difíceis. Fiz o *Getúlio Vargas* (1974) apaixonadamente. Tinha paixão por aquele material. Quando exibí o *Getúlio* pela primeira vez no Rio de Janeiro, na minha frente tinha o Hélio Silva, professor de história, o Octavio Ianni, o Fernando Henrique Cardoso, a USP toda. Aí todo mundo: “você não falou disso, disso, disso”. Aí eu falei: “mas eu não tenho obrigação de falar disso, não estou fazendo filme pra

esclarecer, estou fazendo filme pra sentir”. Para esclarecer existe o professor. Não vou esclarecer é nada, eu vou sentir.

TC: Mas você tinha uma maneira de pensar que era diferente da deles. Qual era a diferença?

AC: Eles eram homens de uma outra geração, eles saíram da universidade mais de 10 anos antes de mim, então era uma formação mais rígida. Documentaristas nordestinos, eles eram mais comportados do que eu, eu tinha outra origem. Eu vinha de uma família de imigrantes anarquistas cujos valores não eram os valores de famílias nordestinas que migravam para São Paulo. Já era atípica antes, vinha de uma família austera e anarquista espanhola. Vou para um colégio alemão no pós-guerra: ali deu um choque, um curto-circuito qualquer. Você não tem lugar no mundo se você não conquistar um território pessoal imenso para poder agir. Era extremamente alegre e silenciosa. Acho que isso ajudou também, porque, para mim, era uma alegria ficar ao lado daqueles cineastas, fazendo coisas. Eu passava despercebida até, entendeu? Era um jeito de ser alegre e de ser feliz. É mais simples do que você está pensando. Eu queria ser feliz, não é simples?

TC: Você diz que passava despercebida, pode explicar?

AC: Fui para um festival de diretores em Tóquio. Não era um festival, era um encontro. Em um almoço, tinha diretor brasileiro, francês, alemão, muitos diretores japoneses e só tinha eu de mulher. O olhar deles, como se fosse uma câmera, passava e não me enquadrava. Mexia a cabeça para ver se enquadrava o olhar: não tinha olhar na minha direção. E, no entanto, eu era uma pessoa de honra, entendeu? Imobilizada ali. Você fica imobilizado, você põe um alfinete na borboleta e ela fica lá. “Que linda! Blá-blá-blá, maravilha, mas nós homens estamos conversando aqui, entendeu”? É o poder do macho!

TC: Isso que você diz é negado o tempo todo. É visto geralmente como uma fantasia das mulheres, é visto como um exagero, como uma histeria. E é importante que você diga isso.

AC: Mas eu preciso falar uma coisa. Embora pareça, em nenhum momento estou falando da questão feminina. Não há desencantamento nessa questão, não se trata de ser mulher, é maior do que a questão feminina, bem maior. Porque tenho certeza que o homem sofre o desencantamento com a autoridade e o poder. Apesar de ter homem fraco que fala: “senta aí e fica quieta!”. Agora, eu vou num festival de filme de mulher? Existe um festival de filme de homem? Que besteira é essa agora, gente? Não existe filme de homem, nem filme de mulher.

TC: Ontem⁶ você falou que a tua questão de vida, de arte, é entender quem manda no pedaço, quem é que está com o poder, como é que esse poder funciona. Mais ainda, você disse que quem tem o poder não merece confiança. Mas se apropriar de toda a técnica e a linguagem do cinema também é uma forma de tomar o poder nas mãos, né?

AC: Não gosto de mandar, não quero poder. Tenho dificuldade de aparecer, sou uma pessoa que preferiria não aparecer. Mas outra coisa que me desagrade profundamente: você se expor e falar, o ego vai ficando saliente. Não quero mais falar de mim, e ainda estou falando de mim. Eu acho bacana falar do meu trabalho, da minha arte, mas não tecnicamente. Para isso você tem técnicos que falaria muito melhor do que eu.

⁶ Refere-se à fala de Ana Carolina no dia 5 de abril de 2019, por ocasião do I Encontro do ST Teoria de Cineastas, realizado no Sesc Paço da Liberdade, em Curitiba, nos dias 4 e 5 de abril de 2019.

TC: O teu pensamento criativo diante, por exemplo, de um mote em relação ao poder, como isso se transforma em cena?

AC: Ah, isso você tem que batalhar um pouco, mas é uma expressão. O Antônio Fagundes⁷, ele é o poderoso, né? Mas, no filme, ele dorme. E o Fagundes perguntava para mim: “mas eu não vou fazer nada?”, porque ele anda no filme para lá e para cá. Ele falava assim: “tem texto?”. E eu: “não! Você não vai fazer nada”. No sonho, ele está sob a minha guarda. Ele não fala nada, não é nada. Entendeu? Isso é uma maneira de contar o que a gente está falando do poder. Ele entendeu perfeitamente. Mas creio que ele gostaria de pegar uma espada e fazer tchá-tchá-tchá!

TC: Mas como é isso? Como você chega à conclusão de que o personagem do Fagundes, não falando, seria uma crítica ao poder?

AC: Você não pensa antes, pensa depois. Você formula depois. Você vive com aquilo. Mas você tem que ser absolutamente sincera com você. Porque seria melhor se um ator daquele porte falasse, não?

TC: Mas a formulação, passados muito filmes, muitos anos... São formulações diversas para diversos filmes e existe uma coerência entre elas. Estou aqui divagando, mas de onde viria essa formulação, essa coerência?

AC: De Deus. Não sei te responder. Nem quero muito pensar nisso, porque o brinquedo é tão frágil, sabe? Se você revela para você mesmo, perde o poder. É o Sansão. A criação é uma coisa que só criança faz e eu tenho que ser criança,

⁷ Em *Das Tripas Coração*, filme de Ana Carolina, de 1982, o ator Antônio Fagundes interpreta o personagem Guido. Em uma visita de trabalho a um colégio religioso para moças, ele leva a notícia de que o estabelecimento será interditado. Enquanto aguarda a reunião, Guido dorme e sonha fantasias eróticas com as meninas do colégio. Guido não possui falas e são suas fantasias e projeções, e não ele, que assumem o protagonismo no filme.

eu nasci no dia da criação, sou um Erê⁸. Eu tenho que ser, eu tenho que sentir e não tenho que pensar.

TC: Você também afirma que prefere o processo de ensaio, uma vez que está nascendo a dramática, a pontuação, a colocação dos atores. Você trabalha com isso?

AC: Não é o que eu prefiro, é o que segura a gente.

TC: E é permitido que nos ensaios os atores indiquem alterações ou você diz: “eu quero isso e vamos lá”?

AC: É permitido, pode, pode. Como eu trabalho com amigos e fiz ópera, eu tinha que falar assim: “não solta toda a voz, economiza, economiza, deixa eu ver o tom, tá bom, mas tem mais aí, parou! Agora parou, vamos almoçar”.

TC: Vai dosando...

AC: Você identifica o pedaço de cada bicho, o potencial, e depois, algum dia, você ergue a tampa e fala: “Pode sair”. O pode sair é: “Vai filmar”. Entendeu? O milagre vai acontecer e você vai assistir. Eu assisto filmando, dou risada para caramba. E pronto. Não mexe muito não. É isso. E é uma maravilha, é muito bom. Muito gostoso.

TC: A gente vê que a sua dramaturgia está muito conectada com uma tradição literária. Sinto que há um fluxo de cultura literária e de cultura em sentido geral que sustenta a sua visão.

⁸ A palavra “erê” vem do iorubá, significa “brincar”. Como nome próprio denomina um espírito de criança que, não estando encarnada, transita entre os Orixás e os humanos. São entidades reverenciadas pelo Candomblé e pela Umbanda.

AC: Ah!, tem que ter. Você não cozinha aquelas coisas se você não tiver os temperos todos: poesia é tempero, literatura é tempero, tudo é tempero. Já as ações políticas são ervas finas. E, na verdade, o mal-estar é uma coisa muito importante. É o mal-estar indefinido que vai virar uma infecção, que vai fazer você se debruçar sobre a mesa. Você vai trabalhar este mal-estar que é só seu, com todo esse tempero. A felicidade virá depois, o mal-estar é anterior, é necessário e é uma infecção. Você tem que se submeter a isso, você tem que estar a serviço do seu mal-estar.

TC: E esse mal-estar, ele é bastante incômodo, indefinido, mas você o identifica com a questão do gueto que você mencionou em outro momento?

AC: Identifico e fico brava. Quando começo a perceber que estou entrando num gueto, fico brava, bravíssima. Eu acho uma redução: tirar a comunidade LGBTQIA+. Ela tem que estar dentro, tem que juntar, é o tempero – e mexer, mexer.

TC: E esse caminho muito individual que você faz é, na verdade, uma subversão, um grito subversivo?

AC: É claro que é uma subversão. É um terrorismo. E eu me identifico com o mal-estar da sociedade. Você transformar seu mal-estar social em produto cultural, é lindo! Não é?

TC: O mal-estar social e o individual também?

AC: É o mal-estar individual que chega, que desemboca numa produção cultural. Porque do mal-estar social [em sentido amplo] você não dá conta. Você tem que colaborar com a sua produção cultural, que vem de um mal-estar individual. Pode ser um agente libertador, o filme, uma contribuição libertadora.

TC: Sobre a tua formação como cineasta, o que você apreendeu trabalhando em filmes como *As amorosas* e *A mulher de todos*, especificamente, trabalhando com Walter Hugo Khouri e com o Rogério Sganzerla⁹?

AC: Fui continuísta do Khouri. Era uma péssima continuísta, porque eu não queria *continuar*, não queria fazer aquilo. Eu ficava enchendo o saco do Khouri. Tudo o que eu precisava saber, ele me explicava: “eu vou fazer um *travelling* daqui para lá, porque ela vem andando”; “ela vai falar tal coisa, depois vem o close”. Ele me explicava e eu aprendi muita coisa. Fui muito amiga do Rogério Sganzerla, aprendi com o Rogério a sinceridade! Isso ele tinha. Ele não tinha tempo a perder, tinha que fazer logo porque era muito afoito, tinha uma urgência. Ele não tinha domínio de linguagem, mas tinha espontaneidade e jogava tudo junto no caldeirão – entendam como quiserem. Ele tinha menos rigor do que eu, bem menos. Ele e Júlio Bressane são ainda mais libertadores do que eu. Creio que eles sofreram mais do que eu. Mas eu não posso julgar isso. O Rogério morreu cedo e os filmes do Júlio foram ficando *Peter Pan*. Quer voar? Não vai dar para voar, né? Eles são da minha geração, foram audaciosíssimos!

TC: Eles pensavam o cinema.

AC: Eles não pensavam em si. Em si, eu digo, pragmaticamente. Você tem que ser pragmático, tem que talvez ser presbiteriano. Sem dinheiro não se faz filmagem. Mas aí você tem o Ruy Guerra, ele não cede. O Ruy Guerra fala até hoje aquela frase: “há condições das quais eu não abduco”. E ele não cede, não cede às exigências do dinheiro. O mais importante é o que tu pensas!

⁹ *As amorosas*, 1968, direção e roteiro de Walter Hugo Khouri; *A mulher de todos*, 1969, direção e roteiro de Rogério Sganzerla.

TC: Esse é o modo de pensar arte, de pensar cinema, com o qual você se identifica? Do Ruy, do Bressane, do Sganzerla?

AC: Do Ruy? Não, eles são corpos estranhos dentro do cinema e para mim também. Eu nunca faria um filme parecido com os filmes do Bressane, principalmente os últimos. E nunca faria *O bandido da luz vermelha*¹⁰. E Rogério, veja bem, ele se interessou por um cara que matou uma mulher, cortou em pedacinhos. Não foi? Ele era um ladrão romântico, não é? Mas é um filme maravilhoso do Rogério. Ele tem uma linguagem um pouco do *noir* francês, o Rogério. Um pouquinho, sabe? Nisso eu também acho que ele é atípico, como eu.

TC: Era nesse sentido que eu estava pensando.

AC: Eu não me identifico absolutamente com eles e nem eles comigo.

TC: Era mais nesse sentido do atípico que eu estava pensando.

AC: É fora do circuito, fora do cinema, é cinema de autor. Basta isso, né, cinema de autor.

TC: Eu estava conversando ontem de manhã sobre um filme do Waldir Onofre, *As aventuras amorosas de um padeiro*.

AC: Waldir Onofre, ele era cria do Nelson Pereira dos Santos. Eu fui ao subúrbio para ver esse filme com o Nelson. O Nelson fez aquele homem fazer aquele filme e ele estava numa alegria.

TC: E é um filme genial, eu achei.

AC: É um filme espontâneo, não é? É muito interessante, mas o Nelson incentivou. O Nelson era realmente uma alma generosa, apoiava se achava que

¹⁰ Filme de 1968 de Rogério Sganzerla.

valia a pena. Ele era como o Paulo Emílio Sales Gomes: qualquer filme bom americano é pior do que o pior filme brasileiro. Nelson era assim: nós somos os melhores, nós somos os bons.

TC: Você é religiosa?

AC: Pois é, não sei se sou religiosa praticante, mas gosto que exista a possibilidade de “não sei o quê”, de “não sei o que lá”, “não sei onde”. Gosto de liturgia, gosto da possibilidade de redenção. Isso parece religião, mas não é. Gosto de calma, liturgia, redenção. Também gosto de fazer malcriação na Igreja. Aliás, na Inglaterra, o *Das tripas coração* foi para a Justiça. Eu fui chamada por blasfêmia. Tive que responder na Corte.

TC: Como foi essa experiência?

AC: Foi em Londres. Eles implicaram com o Cristo vivo que fala pendurado na cruz: “quero lambar, também quero lambar”. Se você soubesse a quantidade de risada que eu dei. E estava na legenda, né? No dia seguinte eu estava na Corte por blasfêmia. Eu fui e tinha lá um advogado do Estado designado a mim. Aí eles falaram: blá-blá-blá, blasfêmia, blá-blá-blá. No more? Never again?” E eu: “No more! Never again!”. Aliás, quando eu fiz *Pantanal*¹¹, me chamaram no Itamarati dizendo que eu não poderia mandar o filme para fora. Assinei um treco, afirmando que nunca mais faria um filme de denúncia. No mesmo dia fiz chegar ao cineasta Jean Rouch a informação de que queria doar o filme. E o filme está lá, no *Museu do Homem* de Jean Rouch. Pronto, acabou. É assim que a gente vai, ninguém sabe, ninguém viu, ouviu, não importa. No caso do *Das tripas coração* eu não acho que seja blasfêmia, de verdade. A intenção não foi blasfemar. A intenção foi baixar, foi trazer para cá. O que precisa é baixar a bola

¹¹ Curta-metragem documentário dirigido por Ana Carolina, de 1971.

do poderio da Igreja, não? Esse Papa¹², muitos anos depois do *Das tripas coração*, está baixando a bola da Igreja e ele explica com muita clareza. Tem que parar com esse poder, com essa mentira, com essa autoridade.

TC: E novamente a gente chega na questão do poder.

AC: É, tem que parar. Isso tem que parar. Deus não está gostando do que vocês estão fazendo aí, se é que existe Deus. Mas tem que existir alguma coisa que, no mínimo, se denomine Deus, para a gente poder ter boas caminhadas. Destrói Deus e faz de novo, não tem problema.

TC: Tu constróis a personagem Guido do Antônio Fagundes orientando o ponto de vista da narrativa. Como foi a reação do público masculino ao *Das tripas coração*?

AC: Foi de rejeição, mas também teve os que adoraram, criaram coragem para dizer que gostaram, riram e entenderam. Quando o filme chegou no Rio de Janeiro, entrou em circuito pela Warner, coisa que hoje em dia seria um milagre acontecer. E foi um sucesso absoluto nas duas primeiras semanas. Aí um cara da Warner me ligou e disse assim: “eu acho que a bilheteria do filme vai cair porque o lançamento sugere um filme de sacanagem e não tem sacanagem propriamente”. E isso o público percebeu, que não tem sacanagem. E de fato, começou a cair. E aí teve comentários... o Carlos Augusto Calil foi de uma brutalidade! Ele falou: “eu tenho a impressão de que eu fiquei olhando pra um buraco de uma fechadura e eu não gostei”. E eu falei: “por que será que você viu e não gostou?”. E ele: “não gosto, não gosto, não quero mais ver seus cânceres”. Não é complicado? E o homem é inteligente, né?

¹² Referência ao Papa Francisco.

TC: O olhar masculino estava esperando uma sacanagem, mas por alguma questão de mise-en-scène e linguagem o filme não estimula a sacanagem.

AC: Não cabe sacanagem! Sabe o Miguel Borges, alguém lembra do Miguel Borges? O primeiro filme dele¹³ só passou em cinemas do centro que exibem filmes assim. E ele fez um filme interessantíssimo! Eu acho que, na cabeça dele, ele tentou, pretendeu fazer um filme de sacanagem. Mas ele não conseguiu levar a sacanagem, ele percebeu que a sacanagem se esvaziava. O filme se sustenta porque não é sacanagem, é uma discussão amorosa que envolve a sexualidade.

TC: De novo tem uma questão de coragem, de usar certa iconografia que está em um certo imaginário machista e patriarcal, sobre o que acontece em um colégio de moças. Talvez seja uma coisa que a pornochanchada tenha trabalhado. Mas tu vais lá e subverte, né?

AC: “Eu quero ver, eu quero ver!” É a coisa masculina de querer revelar o que é uma mulher, como é a mulher. O início de tudo é isso, é onde a sacanagem começa.

TC: Vou aproveitar para fazer uma pergunta sobre as metáforas. Eu tenho a impressão de que entre *Mar de rosas*, *Das tripas coração* e *Sonho de valsa* o processo das metáforas vai aumentando até chegar em *Sonho de valsa* que é pura metáfora.

AC: *Sonho de valsa* é tudo. Acho que a metáfora é um atalho e ela tem que cumprir o dever de resolver uma coisa muito difícil.

¹³ O curta *Zé da cachorra*, segundo episódio do filme *Cinco vezes favela* (1962), foi o primeiro filme curto dirigido por Miguel Borges, mas aquele ao qual Ana Carolina faz referência é o primeiro longa dirigido por ele, *Canalha em crise* (1965).

TC: Isso gera cenas fortíssimas nos filmes, que ficam marcadas na nossa memória. Aquela cena de sexo com o bode, por exemplo.

AC: Eu dou risada, sempre dou risada quando estou fazendo as coisas. Depois eu vi que no estúdio estava todo mundo travado. Todo mundo travadíssimo, mas é uma metáfora, o bode do sexo, o que mais você quer de metáfora?

TC: Aí cai no fundo do poço, né?

AC: Eu estava fazendo o texto final da Xuxa Lopes¹⁴ que marcava a saída da personagem dela do poço. Aí eu liguei para a poeta Ana Cristina César e disse: “você não quer escrever quatro ou cinco linhas do finalzinho do filme em que a personagem tá no fundo do poço sem conseguir sair. E ela me disse: “eu estou no fundo do poço”. Eu respondi: “ah, para com isso! Eu te ligo amanhã.” Mas ela pulou do apartamento, ela se matou, a Ana Cristina¹⁵.

TC: Foi no dia anterior?

AC: Foi. Acaba sendo uma bela metáfora. Ela resolveu, foi um atalho, ela resolveu assim. É fantástico, você descobre as coisas assim na vida. É fantástico, é fantástico. E eu tinha que fazer aquela mulher, a Teresa, ser salva de qualquer maneira.

TC: Haveria uma relação do seu cinema com o surrealismo?

AC: Vamos falar de surrealismo? O surrealismo como escola surrealista se ampara na metáfora do psiquismo, da criação psíquica. Ele se ampara, ele se utiliza disso e virou uma escola para a história da arte. É diferente dos meus filmes. Não faço surrealismo! É mais fácil, é um atalho, falar que é surrealista.

¹⁴ A atriz Xuxa Lopes fez a personagem Teresa em *Sonho de valsa* (1987).

¹⁵ Ana Cristina Cesar (1952-1983) foi uma poeta, crítica literária, professora e tradutora brasileira, um dos nomes centrais da poesia marginal da década de 1970. Aos 31 anos, em 29 de outubro de 1983, cometeu suicídio atirando-se da janela do apartamento dos pais, em Copacabana, no Rio de Janeiro.

Na verdade, é a representação de uma solução psíquica, de uma questão qualquer que você não consegue compreender. Você só compreende depois que faz aquele sacudimento que parece surrealismo, mas que, na verdade, é um rito. O Candomblé explica isso muito bem. Para sair daquela falta de compreensão psíquica, você resolve tendo um sacudimento! Na linguagem também! É diferente, agora eu vou falar como entre o Alzheimer e o estar caduca tem milhares de sintomas neurológicos que levam à demência. A APP leva à demência, Autismo leva à demência. APP é Afasia Primária Progressiva, que é a falta da cognição na linguagem, em que desaparecem os significados dos objetos. No Alzheimer, você não está mais presente. Na APP, você tem uma desordem de linguagem e tem uma demência, mas você está presente. Vê a diferença? A metáfora do simbolismo surrealista, do simbolismo como escola, é uma metáfora institucionalizada de um desarranjo psíquico, de uma manifestação. E o atalho da dramaturgia para resolver uma questão psíquica é um recurso dramático. É diferente, parece a mesma coisa, mas é diferente. Dá para entender?

TC: Dá! Eu vejo a tua dramaturgia como algo profundamente teatral, fundada em uma certa tradição do teatro. E agora que você falou do rito, isso fica muito mais claro. É Baco, profundamente dionisíaco.

AC: Você tem que ver seu Deus, se não, não resolve.

TC: Deus faz o ritual e expurga.

AC: Expurga e resolve.

TC: Mas ele só resolve nesta desordem, porque Baco é o instaurador da desordem, né? Não é na ordenação e no entendimento apolíneo das coisas que

ele resolve. É justamente na assunção da desordem, do desentendimento total do absurdo que é a vida. E, pra mim, a tua dramaturgia está inteiramente aí.

AC: Eu ia dizer uma coisa que tem a ver com isso que você falou. Eu já tenho uma certa calma hoje em dia: quando chega o mal-estar verdadeiro, o tsunami, eu tenho uma certa calma para aguardar. Isto até se manifesta filmando: ninguém sabe o que estou querendo fazer, a equipe fica desesperada, me tranco no banheiro, volto, e falo “já vai, já vai”. Depois do caos: “podemos ir, podemos ir”. Tem que ter calma, porque ele vai, ele vai descer. Você está submetida ao transe. A Baco, a Deus, ao Candomblé ou à magia, o que você quiser. Mas que vem, vem!

TC: O nosso cinema não é, certamente, um cinema de como saber vencer. Nós não estamos na posição do poder, então nós não temos nada a ver com o vencer. Será que o nosso cinema não parte justamente dessa recusa dionisiaca da ordem, da recusa do poder, de tudo que está estabelecido, uma recusa de vencer?

AC: Não, acho que somos crianças ainda. Quantos anos de cinema nós temos? Cem? Não sei, por aí. Nós somos todos muito crianças. Eu estou falando de mim, mas acho que você tem que sobreviver, tem que compartilhar, tem que dialogar. Eu quero falar de mim, eu quero vencer. Não sei como é que vai ser, mas quer queira, quer não, o cinema brasileiro ou vira uma cópia fajuta do cinema sem cara ou vai ter que lutar enormemente para se identificar, trabalhar para si e vencer, ou seja, virar maduro, virar gente.

TC: E como pode se identificar?

AC: Em *Gregório de Mattos* só tem poesia, o texto inteiro é poesia. Fui passar o filme na Universidade de São Luiz do Maranhão. Apresentei o filme, cópia de 35 milímetros. Depois do filme tinha debate. Aí levantou uma senhora que falou

assim: “eu gostaria de falar que a senhora inventou este texto, Gregório de Mattos não era escatológico”. Eu respondi: “a senhora me desculpe, eu vou mandar para a senhora os livros de onde eu tirei. A senhora vai achar tudo o que está no filme”. Ela respondeu: “não, eu conheço, eu sou professora de literatura brasileira e nunca ouvi esta poesia”. E eu: “ah, me desculpa, aí é outro problema, a senhora nunca leu.”

TC: Não precisa nem responder...

AC: Isso acontece sem parar. Outro dia fui para João Pessoa. Lá na universidade, fiquei uma semana falando sobre modernismo por causa de *Macunaíma*, não era nem filme meu. Lembra da sequência de *Macunaíma* em que ele quebra uns amendoins, uns ovos, no paralelepípedo? Lembra dessa sequência e do ator Paulo José¹⁶? E como é que você vai falar de *Macunaíma* e de Mário de Andrade sem falar daquele filme e daquelas cenas todas que são emblemáticas? Parecia que ninguém nunca tinha lido Mário de Andrade e eu, com um paralelepípedo, bati em uma pedra e ninguém lembra. É uma cena antológica em que ele quebra o próprio saco no esforço. Ninguém sabia do que eu estava falando, não é uma tristeza?

TC: E o Waly Salomão¹⁷ em Gregório de Mattos? Ele é sensacional!

AC: Ele é maravilhoso! Sabe como que eu ensaiei com ele? Ensaiei a poesia. Eu ia de manhã cedinho com ele para o Jardim Botânico, no Rio de Janeiro. A gente no Jardim Botânico e ele aos berros! Poemas difíceílimos, barrocos, com palavras e mais palavras e mais palavras. E ele foi maravilhoso. É o Gregório de Mattos

¹⁶ Em *Macunaíma* (1969), filme de Joaquim Pedro de Andrade baseado na obra homônima de Mário de Andrade, o ator Paulo José interpreta a mãe de Macunaíma e também o personagem do próprio Macunaíma em sua fase branca.

¹⁷ Waly Salomão (1943-2003) foi um escritor e poeta brasileiro, associado aos movimentos da contracultura nas décadas de 1960 e 1970, entre os quais a Tropicália. Waly Salomão interpretou o poeta Gregório de Mattos no filme homônimo de Ana Carolina, em 2002.

em pessoa, né? É lindo, lindo, lindo! Filmei aquele filme em onze dias. Eu coloquei dinheiro meu. Tem graça? Não, não tem. Para cobrir o estrago do *Gregório* demorei uns quatro anos trabalhando. Aí fiz o outro furo, que é o filme *A primeira missa*. Enfim, eu me coloquei à disposição, mas vou demorar pra falar de mim de novo. É muito perigoso falar da gente, eu não gosto. Você fica muito perto do ego! E o ego é uma merda. Não, não é bom.

TC: Você tem bons dispositivos para se afastar.

AC: Tenho um mecanismo de defesa bom! Reajo na mesma hora!

REFERÊNCIAS

A MULHER DE TODOS. Direção: Rogério Sganzerla. Brasil: Rogério Sganzerla Produções Cinematográficas, 1969, 93 min, 35 mm, pb.

A PRIMEIRA MISSA OU TRISTES TROPEÇOS, ENGANOS E URUCUM. Direção: Ana Carolina. Brasil: Crystal Cinematográfica, 2014, 90 min, digital, cor.

AS AMOROSAS. Direção: Walter Hugo Khouri. Brasil: Kamera Filmes, 1968, 100 min, 35 mm, pb.

AS AVENTURAS AMOROSAS DE UM PADEIRO. Direção: Waldir Onofre. Brasil: Regina Filmes, 1975, 100 min, 35 mm, cor.

CANALHA EM CRISE. Direção: Miguel Borges. Brasil: Tabajara Filmes, 1965, 85 min, 35 mm, pb.

DAS TRIPAS CORAÇÃO. Direção: Ana Carolina. Brasil: Crystal Cinematográfica, 1982, 100 min, 35 mm, cor.

GETÚLIO VARGAS. Direção: Ana Carolina. Brasil: Zoom Cinematográfica, 1974, 100 min, 35 mm, pb.

GREGÓRIO DE MATTOS. Direção: Ana Carolina. Brasil: Crystal Cinematográfica, 2002, 70 min, 35 mm, pb.

MACUNAÍMA. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Brasil: Delfim e Filmes do Sêrro, 1969, 108 min, 35 mm, cor.

MAR DE ROSAS. Direção: Ana Carolina. Brasil: Crystal Cinematográfica, 1977, 90 min, 35 mm, cor.

O BANDIDO DA LUZ VERMELHA. Direção: Rogério Sganzerla. Brasil: Filmes de Urânio, 1968, 92 min, 35 mm, pb.

PAIXÕES RECORRENTES. Direção: Ana Carolina. Brasil: Crystal Cinematográfica, 2022, 94 min, digital, cor.

PANTANAL. Direção: Ana Carolina. Brasil: Área Produções Cinematográficas, 1971, 20 min, 35 mm, cor e pb.

SONHO DE VALSA. Direção: Ana Carolina. Brasil: Crystal Cinematográfica, 1987, 96 min, 35 mm, cor.

2

EXPANDINDO OS LIMITES DA NARRATIVA: ENTREVISTA COM A CINEASTA JORANE CASTRO

Alex Damasceno ¹

Bruno Leites ²

Marcelo Carvalho ³

APRESENTAÇÃO

Jorane Castro é roteirista, diretora e produtora paraense. Pertence a uma geração de cineastas que começaram a dirigir curtas-metragens em Belém no final dos anos 1990 e que consolidaram as suas carreiras durante a primeira década dos anos 2000. Ela é graduada em Cinema pela Universidade Paris 8, sendo o seu primeiro filme, *Post-Scriptum* (1995), resultado do seu Trabalho de Conclusão de Curso. Ao retornar ao Pará, Jorane dirige *As mulheres choradeiras* (2000), curta-metragem de grande repercussão nacional e internacional, tendo sido exibido em 2001 na *Quinzena dos realizadores*, em Cannes. Desde então, dirigiu curtas ficcionais, como *Quando a chuva chegar* (2009) e *Ribeirinhos do asfalto* (2011), e também documentários, como *Invisíveis prazeres cotidianos* (2004), *Lugares do afeto* (2008), *Mulheres de Mamirauá* (2008) e *Mestre Cupijó e seu ritmo* (2019). Seu cinema se interessa particularmente

¹ Doutor, Professor do Programa de Pós-Graduação em Artes e do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Pará. Contato: alexd@ufpa.br

² Doutor, Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Contato: bruno.leites@ufrgs.br

³ Doutor, Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná. Contato: marcelocarvalho.0001@yahoo.com.br

pela Amazônia e dá visibilidade a questões sociais, políticas e culturais da região. Mas também aborda temas universais, especialmente na construção de personagens femininas e na reflexão sobre afetos contemporâneos.

Em 2016, a cineasta lançou o seu primeiro longa-metragem de ficção, *Para ter onde ir*, financiado pelo Edital de baixo orçamento do Ministério da Cultura. O filme narra a história de três mulheres e seus diferentes conflitos, durante uma viagem de Belém até o município de Salinópolis (ou Salinas, um balneário do estado do Pará). *Para ter onde ir* é um dos primeiros longas-metragens de ficção realizado em condições profissionais de financiamento, produção e distribuição no estado do Pará nos últimos trinta anos. Assim, mesmo tendo sido lançado há pouco tempo, já é possível visualizar o seu lugar na história do cinema paraense.⁴

Filha de professores universitários, Jorane Castro também construiu, ao lado da sua atuação como realizadora, uma carreira acadêmica. Durante o seu período na França, cursou o mestrado em Etnologia pela Universidade Paris 7. Em seu retorno a Belém, se tornou professora efetiva da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal do Pará. Na instituição, foi uma das fundadoras, em 2011, do Curso de Cinema e Audiovisual. Atualmente, cursa o doutorado em Arte Contemporânea na Universidade de Coimbra (Portugal).

⁴ A maior parte dos filmes da cineasta Jorane Castro está disponível no site da Cabocla Filmes: <<https://vimeo.com/user790998>>. *Para ter onde ir* está disponível em diversas plataformas VOD: <<https://linktr.ee/CaboclaFilmes>>.

Esta entrevista foi realizada no *II Encontro do Seminário Temático Teoria de Cineastas da Socine*, de modo inteiramente remoto, em outubro de 2020. O filme *Para ter onde ir* foi exibido no evento e a cineasta Jorane Castro foi a convidada especial da sessão de encerramento.

ENTREVISTA

Marcelo Carvalho: Jorane, gostaria de começar a entrevista perguntando sobre o seu processo criativo. Quero dizer: como se dão as suas escolhas durante o processo de realização de seus filmes? Qual o peso da intuição?

Jorane Castro: Queria agradecer o convite, estou muito feliz em estar aqui com vocês hoje. É importante a gente fazer essa reflexão. Eu faço cinema na Amazônia e a gente tem que saber a importância disso. Ao mesmo tempo em que eu sou muito intuitiva na criação, eu sei também que é importante aprofundar questões, pesquisar mais para entender o que se está fazendo, para ter consciência sobre o que é feito, para ter noção do que se faz enquanto linguagem cinematográfica. Então, na medida em que dou prosseguimento ao processo de realização, eu sempre tento conjugar as duas vias, tento ser mais intuitiva, mais criativa, mais artística, mas também mais reflexiva e teórica. Mas essa é uma das coisas mais difíceis de definir: qual o limite entre a criação artística e a reflexão teórica? Como as duas coisas dialogam?

Justamente, essa é uma das questões que eu me coloco, e que é o tema de minha tese de doutorado. Até porque, o que eu faço como

realizadora e o que eu faço como professora dialogam entre si, são atividades complementares. Hoje eu não me vejo mais não fazendo um dos dois. E acho que sou melhor professora se eu realizo, os alunos esperam que eu realize para poder compartilhar com eles. Acredito que eu tenha me tornado uma professora melhor depois de passar pela realização do meu primeiro longa, o *Para ter onde ir*, porque agora eu já posso falar de um processo completo de um longa-metragem, do roteiro à distribuição. Claro que o curta-metragem tem uma importância imensa, *Ilha das Flores* (1989), *Um cão andaluz* (1929)... Tem tantas curtas que são referência de linguagem cinematográfica. Mas o processo de realização de um longa-metragem te leva para outros caminhos. As pessoas olham o teu trabalho de outra maneira. Você é colocada dentro de um espaço diferente do espaço do curta-metragem.

Marcelo Carvalho: Um dos motivos pra gente fazer esta entrevista, Jorane, é justamente conversar contigo sobre algumas questões que nos parecem importantes, preocupações que atravessariam os seus filmes como fios condutores de um pensamento. E uma dessas questões é a condição da mulher, do princípio feminino. O protagonismo de personagens femininos em seus filmes foi uma escolha consciente?

Jorane Castro: Eu sempre me identifiquei com o universo feminino, com a cumplicidade feminina. As mulheres, em todos os meus filmes, são cúmplices. Elas não são rivais, pelo menos eu tento que não sejam. De início eu não me coloquei a questão conscientemente porque ela já estava em mim. Mas, por outro lado, sim, eu me coloco hoje a questão porque eu vejo que a sociedade está trazendo à tona toda uma discussão sobre o protagonismo feminino, sobre os relatos femininos,

uma percepção nova de que há toda uma história entre as mulheres a ser escrita. A sociedade hoje está pensando questões que são importantíssimas, questões ligadas ao feminismo, ao racismo, à homofobia, são temáticas presentes indiretamente nos meus filmes. O que eu escrevi até agora, o que dirigi até agora não tem a ver diretamente com este momento da sociedade, porque é algo que eu já pensava. Entre todos os filmes que fiz, há apenas um onde os protagonistas são homens, *O time da Croa* (2014). Foi feito para a Casa de Cinema de Porto Alegre, e era um episódio de uma série chamada “A Copa passou por aqui”, com direção geral de Jorge Furtado, e exibido pelo Canal Sport TV, durante a Copa do Mundo [de 2014]. Neste filme os protagonistas eram pescadores, todos homens. Este foi o único filme que eu fiz especificamente sobre o universo masculino. Em contrapartida, realizei dois filmes cujos títulos traziam a palavra “mulher”: *As mulheres choradeiras* e *Mulheres de Mamirauá*.

Para mim é uma coisa óbvia, eu não me vejo confortavelmente criando protagonistas homens, defendendo protagonistas homens. Claro, não é porque eu não gosto dos homens, mas é que eu acho que eu tenho mais legitimidade para adentrar no universo feminino e talvez ser mais legítima, ser mais autêntica, ser mais profunda até. Prosseguindo com três filmes de ficção. Em *As mulheres choradeiras*, falo de três mulheres. *Ribeirinhos do asfalto* também são três mulheres, três mulheres cúmplices, a mãe, a filha e a prima. E no terceiro filme, *Para ter onde ir*, lá estão de novo três mulheres, a Eva, a Keithylennye e a Melina. As protagonistas mulheres são uma constante em meus filmes.

Mas tem duas coisas que hoje vejo com muito mais clareza. Por exemplo, *Ribeirinhos do asfalto* é um filme sobre mulheres, então poderia ser *Ribeirinhas do asfalto*, as protagonistas são mulheres. Naquela época, eu não me toquei disso. Hoje esta questão se colocaria em função de tudo o que está sendo discutido na sociedade. Sim, gramaticalmente está correto, mas fico pensando se hoje eu não faria diferente. Outra coisa é que em *Para ter onde ir* há três mulheres que sempre se referem a um homem, o marido, o filho, o paquera. Já me questionaram muitas vezes por que são mulheres que estão em busca de um homem. E, sim, neste momento, estes questionamentos estão aflorando. Mas *Para ter onde ir* é um filme baseado em um roteiro antigo, escrito em 2010, e que foi filmado em 2015, ficou pronto em 2016 e foi lançado em 2018. Foi um roteiro que viajou no tempo.

Marcelo Carvalho: Você falou em cumplicidade entre mulheres e citou esses três filmes. Isso ficou bastante ressaltado para mim. Em *As mulheres choradeiras* há, inclusive, uma relação de ancestralidade. Elas falam uma língua desconhecida e que me remete a um poder feminino de encantamento sobre os homens, um poder que redundava em canibalismo. Há um tom de magia ali, certa visão mágica sobre esse poder.

Jorane Castro: Sim, *As mulheres choradeiras* é totalmente dentro do realismo mágico, uma ficção com elementos fantásticos. Enfim, algo que talvez tenha na cultura amazônica. E é claro que ali tem uma ancestralidade. A cultura das carpideiras é uma tradição milenar que vem dos antigos gregos, e que é até muito mais comum no Nordeste do que no Norte do Brasil, pelo que me consta. Mas eu acho que tem sim,

tem uma coisa daquela magia que a gente associa à floresta, às entidades da floresta, os encantados. É uma herança das culturas indígenas que tenta emergir, uma narrativa do invisível que quer fazer parte do cotidiano. Talvez seja o único filme onde me permiti explorar essa fronteira. Os outros estão mais dentro, digamos, da realidade.

Bruno Leites: Eu tinha pensado em conversar contigo sobre uma ideia que tu trazes, em outra entrevista, sobre o “cinema feminino”. Assistindo aos filmes, fica claro que nós estamos em um universo feminino, mas deste ponto até formular um conceito de “filme feminino” tem um caminho de teoria de cineastas. Em que sentido compreender o “filme feminino”? Embora as personagens do filme estejam sendo afetadas por personagens masculinos, o modo como tu montas o filme coloca a visibilidade totalmente na mulher. O personagem masculino muitas vezes está fora do ponto de foco ou ele não merece o “contraplano”. Por exemplo, passamos toda uma jornada com a personagem Keithylennye para encontrar o pai da filha e quando ela o encontra, tu não colocas a câmera dando visibilidade ao homem. Mostrá-lo parece que importa menos de fato. Então, esse jogo de invisibilidade e visibilidade me pareceu uma marca muito notável desse “cinema feminino”.

Jorane Castro: É verdade. Eu não tinha pensado dessa forma, mas é verdade que a gente foi eliminando os personagens masculinos. Por exemplo, a cena da mãe e do filho, é uma cena onde aparece muito pouco o Jonas [filho]. E também, tem uma cena anterior de nove minutos “à procura de Jonas”. Então, realmente, o foco da narrativa é nelas. Eu não sei se é cinema feminino ou cinema feito por mulher. Essa discussão vai

longe. Eu acho, assim, que tem uma maneira de você abordar o universo feminino de uma outra forma. É nisso que eu me empenho, mas não porque eu li num livro ou porque está na moda. É o que vejo e são as histórias que eu me sinto legitimada para contar. São histórias onde as mulheres são protagonistas. Sempre foi assim, tirando uma exceção, como já falei, do filme *O time da Croa*, que eu adorei fazer. Foi incrível encontrar aqueles pescadores, adorei ter feito um filme sobre futebol, mas foi um filme para o qual fui convidada. Não era um projeto autoral. Ainda assim, tentei imprimir o meu olhar, no documentário.

Alex Damasceno: Ainda nesse âmbito da identidade, na minha experiência com o *Para ter onde ir*, a identificação não se deu tanto por meio das personagens ou suas tramas, e sim principalmente pelo ambiente, pela paisagem. Nós dois somos nascidos e criados em Belém e compartilhamos a experiência de viver nessa cidade e nos seus arredores. O filme é um *road movie*, que é um gênero que a gente está acostumado a ver. Mas, ao mesmo tempo, eu me dei conta que talvez seja a primeira vez que eu vi um longa-metragem do gênero em que eu conhecia intimamente o percurso da viagem, esse trânsito de Belém para Salinas. No filme, as cenas que se passam em Belém recorrem a um imaginário da cidade, mostrando o Edifício Manoel Pinto, que é um prédio histórico, ou o reflexo das mangueiras nas janelas do carro. Ao mesmo tempo, a narrativa opta por uma construção mínima, com conflitos internos, pouco verbalizados, com pouca ação. Então isso me provocou, como eu disse antes, uma identificação mais pelo campo da paisagem do que pela narrativa. Inclusive, essa cena que tu comentaste antes, do encontro entre mãe e filho, ilustra bem isso: o filme inteiro

caminha para esse clímax, do enfrentamento entre os personagens, e aí tu optas por cortar para um plano externo da cabana, com o barulho do vento e do mar. Acho que ali tu revela que o teu principal interesse é a paisagem. Eu queria te ouvir sobre essa relação dos espaços com esse processo de identificação no *Para ter onde ir* e nos teus outros trabalhos.

Jorane Castro: É verdade, Alex. Eu acho que é um privilégio filmar Belém. É uma cidade que foi pouco filmada. Eu tenho três filmes que mostram o Edifício Manoel Pinto da Silva [primeiro arranha-céu da Amazônia, inaugurado em 1951]. *Quando a chuva chegar* foi todo filmado dentro do prédio. Então tem uma relação sim com o espaço físico. Eu penso muito em que lugar eu vou filmar, o que eu quero mostrar. Por exemplo, tem um plano da *Keithlenny*, em *Para ter onde ir* – um plano de passagem – em que ela apenas entra no carro. Mas nesse plano a gente já mostra a Vila da Barca, que é um bairro da cidade todo em palafitas, as casas ficam em cima do rio, e que sofre com uma ausência dos serviços públicos. Ali perto, encontram-se torres luxuosas, onde um apartamento pode custar dois milhões de reais. Eu tentei colocar em um plano essa diferença existente na cidade.

Eu tenho uma relação muito forte com Belém. *Invisíveis prazeres cotidianos* é sobre Belém. *Quando a chuva chegar* também. *Ribeirinhos do asfalto* mostra Belém do ponto de vista de suas ilhas, inspirado na vida de jovens que atravessam o rio e adentram nessa cidade. Eu acho que tenho essa obsessão, talvez não seja uma obsessão, mas essa necessidade de voltar, Belém sempre volta. Uma outra coisa de Belém que é incrível é que é uma cidade que está acabando. A gente herdou uma cidade linda, maravilhosa, colonial, no meio da floresta, entre rios e ilhas, mas muito

bonita, e a gente destruiu. Cada filme que faço é também uma tentativa de resgate. Eu sei que meus filmes registram imagens de lugares que não existem mais. É como se eu estivesse tentando capturar um pouco dessa cidade, onde a gente vive e que a gente ama, para tentar preservá-la. Mas ao mesmo tempo, ela não se deixa preservar. Tem casas de Belém que, hoje, só existem nos meus filmes. Corremos contra o tempo, mas é interessante a possibilidade de fazer isso com a cidade onde a gente mora.

A outra questão que tu falaste, sobre a cena do encontro da mãe e filho, ali foi uma tentativa de trabalhar a dramaticidade do que está acontecendo dentro daquela casa a partir de uma ideia cinematográfica de jogar com a imagem e o som, numa cena um pouco mais abstrata, que é como tu dizes, Alex, focada na paisagem e no som. Para vocês terem uma ideia, a gente montou a imagem do filme em dois meses e o som em seis. A presença sonora do filme é muito importante. Nessa cena, a gente tentou montar com plano/contraplano. Tudo estava filmado, pois os personagens detalhavam o conflito. Mas a ideia do plano/contraplano me incomodava muito, porque eu achava que era muito mais interessante que as pessoas saíssem da sala de cinema pensando no que poderia ter feito uma mãe e um filho brigarem a ponto de se separarem, de um filho se exilar na praia, se esconder da mãe e mandá-la embora. Isso requer muito mais do espectador do que se eu tivesse colocado palavras, com história de relato fechado. Era o meu primeiro longa, não tinha compromissos comerciais, pois já estava financiado. Então pensei: eu tenho que experimentar. Eu acho que a academia e a reflexão teórica

permitem isso. O fato de fazer parte de um Curso de Cinema me traz esse compromisso com o exercício da linguagem.

Marcelo Carvalho: Seu compromisso com a experimentação no cinema me parece presente em muitos dos seus filmes. Aliás, há uma entrevista que você cita a estética aristotélica e diz querer questionar isso, querer contar uma história de uma maneira diferente. Depois de ler esta entrevista eu vi *Ribeirinhos do asfalto* e a maneira como você termina o filme me parece exatamente isso: não vou terminar o filme da forma padrão, vou contar apenas um trecho de vida dessas pessoas. Depois de assistir ao filme eu me perguntei, e agora? O que vai acontecer com a menina? E a família? Como fica a relação do casal? O filme cria uma série de questões que você deliberadamente não quer responder para deixar uma atmosfera de não dito. Este “algo por dizer” atravessa seus filmes, como *Invisíveis prazeres cotidianos* ou *Post scriptum*. Você concorda com isso? Isso é consciente?

Jorane Castro: Concordo e acho que é consciente, sim. Veja a sequência do encontro entre a mãe e o filho em *Para ter onde ir*. Depois de termos construído toda uma narrativa do filme até aquele momento, a gente não podia colocar um plano/contraplano dramático, e com uma resolução de conflito clássica. Não cabia ali. Demorei a entender isso. Então fizemos a opção por algo mais ousado. Sempre acho que devemos expandir os limites da linguagem cinematográfica.

Eu tive a sorte de viver um processo interessante de finalização em *Para ter onde ir*. Trabalhei na montagem com a Joana Collier e na edição de som foi o Edson Secco. Conseguimos criar uma boa sinergia criativa.

Esse processo serviu para aprofundar questões estéticas do filme. Funcionou bem porque justamente estabelecemos esse diálogo.

Criar novas soluções narrativas é uma grande questão do cinema e o cinema contemporâneo está colocando essa questão a todo momento. Quando Apichatpong Weerasethakul filma, ele está colocando a narrativa aristotélica em questão. A cena final de *Ribeirinhos do asfalto* abre para diferentes interpretações. Tem que colocar o espectador para dentro do filme, trazê-lo para dentro da história. Se o espectador lembrar amanhã de uma das cenas do filme ou lembrar para a vida inteira, a gente fez o nosso trabalho. Era isso que a gente precisava fazer, colocar algo na ideia da pessoa, em sua lembrança, no seu imaginário. Já ouvi muitas versões para o final de *Ribeirinhos do asfalto* e isso é muito melhor do que se eu tivesse fechado. Agora, o primeiro plano do filme é totalmente aristotélico e clássico, começa na floresta, mostra uma casa no meio da floresta, então passa um rapaz, ele entra na casa e guia a câmera para dentro da casa também, então vemos toda a família, a menina vendo a TV, o menino sai não sei por onde, entra no quarto e a gente chega ao casal. Ela diz: “amanhã vou levar Deise para a cidade”. Percebe? Trata-se de uma apresentação de todo aquele universo. Apresentei as personagens e o conflito, em um plano só, um plano-sequência. Isso foi um desafio, mas dentro de uma estrutura clássica: o filme apresenta no primeiro plano o que vai acontecer durante o filme.

Alex Damasceno: No *Para ter onde ir*, essa experimentação se manifesta também em momentos bem pontuais, que não são eventos fundamentais para a narrativa. Tem umas opções de design de plano, de

encenação, que são muito singulares. Por exemplo, tem um plano zenital de uma cena de bilhar em que a câmera faz um movimento aleatório de ir e voltar. A própria decupagem da sequência da viagem, com a câmera boa parte do tempo fora do carro, e o que se vê são imagens de reflexos nas janelas. Tem um momento que tu decides colocar a câmera num balanço de pneu girando muito rápido. Podes comentar sobre essas experimentações pontuais?

Jorane Castro: A cena do bilhar é uma cena “errada”. Tem um som que é abafado e a Eva joga as bolas dentro da caçapa da mesa. A gente usa o mesmo plano umas cinco, seis vezes, em diferentes takes. Decidimos montar de forma “errada”, dilatando o tempo da ação. É um momento em que a Eva, a protagonista, perde o controle, então escolhemos de explicitar este momento com a montagem das imagens, que perde o controle também.

Não sei qual vai ser o próximo filme que eu vou fazer, mas eu acho que a experimentação é a minha zona de conforto criativo. Eu não vou fazer cinema comercial, talvez aconteça uma vez na vida, mas não é isso que me instiga mais. Um diálogo sobre qual é o cinema que a gente está fazendo, onde é que a gente se coloca nesse cinema. *O Mestre Cupijó e seu ritmo* é um filme onde tem menos experimentação, que é mais “correto”, segue uma linha narrativa mais tradicional. Por outro lado, o *Lugares do afeto*, que também é um filme de apresentação de um artista – o fotógrafo Luiz Braga –, tem cenas completamente experimentais. Acho que é um compromisso de quem faz cinema: expandir os limites da narrativa, experimentar, atravessar as fronteiras narrativas, criar um novo alfabeto de som e imagens. Não faz sentido repetir uma fórmula.

Marcelo Carvalho: Nos seus filmes, ficção e documentário se imbricam e um acaba alimentando o outro. Nos documentários você parece às vezes querer fazer ficção e, inversamente, nas ficções há sempre uma série de procedimentos e certa atmosfera que parecem vindas diretamente do formato documentário. Você poderia falar um pouco sobre a relação entre ficção e documentário nos seus filmes?

Jorane Castro: Sim, eu acho também, é uma questão importante. Antes das imensas possibilidades colocadas à nossa disposição, após a revolução tecnológica no audiovisual, existia uma fronteira definida, isso é documentário, isso é ficção, cada um com suas regras. Entre o final dos anos 1990 e início dos anos 2000 surgiram câmeras menores e com alta qualidade. Isso possibilitou que se começasse a misturar o documentário e a ficção. É só lembrarmos dos filmes dos irmãos Dardenne, do Abbas Kiarostami e um cineasta que eu acho impressionante, Paul Greengrass, que fez *Bloody Sunday* (2002) e que depois fez o segundo, o terceiro e o quinto filmes da franquia *Bourne*. Greengrass traz essa linguagem do documentário para estes filmes, e em Hollywood, com milhões de dólares, e com objetivo comercial, como é o caso da franquia *Bourne*. Veja *Close-Up* (1990), de Kiarostami, até hoje eu não sei o que é ficção e o que é documentário, neste filme. A ficção ganha quando se aproxima da “realidade”.

Eu quero caminhar assim, acho que estou contextualizada dentro desse momento, permitindo que a ficção esteja dentro da “realidade”. *Para ter onde ir* foi a tentativa disso o tempo todo. A senhora que entra no carro com o bebê (que vocês veem no filme) foi a pessoa que nos acolheu e cedeu sua casa para as locações do filme, a Dona Antônia. Ela

nunca tinha feito cinema na vida dela, talvez nem faça de novo. Claro, não foi fácil. Não é um projeto fácil, corríamos riscos. O diretor de elenco argumentava: “uma atriz vai dar o texto certo”. Mas eu não queria o texto certo, eu queria uma textura de “realidade” no filme.

Onde essa fronteira sofre uma intersecção, em *Para ter onde ir*, é na sequência da procura de Jonas na praia, até porque ela teve apenas um *take*. A atriz estava no carro, havia uma câmera sobre o carro, e a orientação era ir pela praia e procurar pelo Jonas. Ela parava nos lugares e perguntava pelo Jonas, e interagia com quem encontrava. A fronteira entre realidade e ficção era atravessada ali: uma atriz seguindo um roteiro, incorporando uma personagem segundo o que pedia a cena, mas interagindo com a realidade. As pessoas que ela encontrava não sabiam que estavam em um filme. Depois, a produção pediu autorização pelo uso de imagem de todo mundo, mas foi depois da filmagem. Esta foi uma sequência ao estilo de Kiarostami. Da mesma forma, há fantasia também no documentário, e sua leveza e a sua magia. Eu flerto com os dois formatos. Os filmes ganham com isso, a narrativa fica mais interessante. Eu penso nessa sequência de *Para ter onde ir* como um exemplo da mistura dos dois formatos. Eu mesmo não sei até onde vai o documentário, até onde vai a ficção, talvez sejam a mesma coisa, os dois juntos ao mesmo tempo.

Alex Damasceno: Tu citaste o cinema do Paul Greengrass e do Abbas Kiarostami. Na primeira vez que eu assisti o filme, esse plano-sequência do percurso do carro pelas barracas da praia me remeteu diretamente ao Kiarostami. Agora que tu citaste o Greengrass, eu fiquei pensando que ele pode ter sido uma referência para a cena da festa na

praia, que tem uma câmera tensa, instável, cortes muito rápidos. Parece-me que tu trabalhas essas diferentes referências de acordo com a construção de uma determinada atmosfera de uma cena específica, em vez de adotar um estilo que perpassa a construção do filme todo. Queria que tu falasses sobre como se dá o teu processo com as referências.

Jorane Castro: Realmente, eu não tinha me dado conta, mas a cena da festa na praia tem muito do Paul Greengrass. Tem coisas que a gente se refere durante o processo que são conscientes e outras que não são. Por exemplo, o nome do filme – *Para ter onde ir* – é inspirado em um livro com o mesmo título, de um poeta paraense chamado Max Martins (2016) – inclusive, para quem não o conhece, toda a obra dele foi publicada pela editora da UFPA. Existe um poema no livro, que é um dos mais conhecidos dele, chamado *A cabana* (MARTINS, 2016). O poema diz o seguinte:

*É preciso dizer-lhe que tua casa é segura
Que há força interior nas vigas do telhado
E que atravessarás o pântano penetrante e etéreo
E que tens uma esteira
E que tua casa não é lugar de ficar
mas de ter de onde se ir*

A cena entre o filho e a mãe é esse poema. Outras cenas também. Eu não pensava nessa referência durante a filmagem, mas eu leio esse poema desde que eu tinha 18 anos. Eu só me dei conta dessa relação quando a gente foi montar o filme, e aí decidi que o título deveria ser o mesmo do livro do Max Martins.

Bruno Leites: E aí o título do filme sai de *Amores líquidos* para *Para ter onde ir*, né? Sai da referência ao filósofo europeu (Zygmunt Bauman) e vai para a referência amazônica.

Jorane Castro: Isso. Tem uma outra motivação também. Eu me dei conta que as minhas personagens buscam o vínculo. O filme é completamente diferente da ideia de amores líquidos, de Bauman (2004). Elas estão tentando se vincular, elas não querem a fluidez dos amores líquidos. Talvez a Melina seja a que tem mais proximidade com a fluidez do mundo contemporâneo. Mas as outras personagens não. Além disso, as relações entre as três personagens são sólidas. Mesmo que as relações paralelas sejam decepcionantes, as relações entre elas não são.

Bruno Leites: Jorane, gostaria apenas de comentar algo que já mencionei a amigos paraenses. Como eu nasci e vivo no sul do país, nós também utilizamos o pronome “tu”, mais do que o “você”, que ouvimos em outras regiões. Utilizamos o pronome “tu”, às vezes conjugando com a terceira pessoal do singular, como “tu fez”. Às vezes, é preciso conjugar de modo mais formal, como “tu fizeste”. Em outras, quando saímos daqui, nos vemos utilizando o pronome “você”. Então, essa situação nos obriga a sermos um pouco políglotas na própria língua, mas também é bem desconfortável às vezes. Parte da afinidade que sinto com meus amigos paraenses passa também pela questão da linguagem verbal que vocês usam. E estou falando isso porque *Para ter onde ir* também produz em mim uma sensação de afinidade, um certo conforto. Então, gostaria de te ouvir sobre isto, sobre como pensar certas marcas

regionais, na linguagem verbal e fora dela, como isso influencia na imagem, na questão das identidades, também na distribuição do filme.

Jorane Castro: Olha, eu não saberia fazer uma análise mais profunda. O que eu posso te dizer é que quando eu trato alguém por “você” eu estou colocando uns 50 metros de distância com essa pessoa. Para nós, tu é o tratamento da intimidade, senhor é tratamento de respeito e você é o da distância. É cultural. Em outro momento, eu já briguei pela correção da gramática, do português. Hoje, eu acho que não existe certo e errado. Acho que é cultural. Em Recife, falam “tu visse”, “tu fosse”, e tá tudo certo. Então, o que a gente tem a pensar no Brasil, que é um país plural, com todas essas características: temos que pensar que o Brasil é isso! É toda essa a nossa riqueza. Nossos sotaques e nossa maneira de conjugar os verbos, cada um dentro de seu contexto cultural.

O problema é que a gente não se conhece o suficiente ainda. Não temos o conhecimento de um, do outro. Os filmes paraenses são poucos, então onde vocês escutar o nosso sotaque, ver a nossa paisagem? Então, precisa filmar mais. Eu não sei qual foi o impacto, mas muita gente me falou: o sotaque no seu filme é diferente, a maneira de falar, a luz, a paisagem, “eu não sabia que tinha praia de mar na Amazônia”, essas coisas todas.

Quando a gente faz filme fora do eixo Rio-São Paulo, a gente ouve muito que está fazendo cinema regional. E não é isso. Prefiro a palavra “nacionalizar”. Nós estamos nacionalizando o cinema brasileiro, filmando em toda parte. Filmar no Acre, no Rio Grande do Sul, em Sergipe é nacionalizar o cinema brasileiro, porque também é Brasil. Precisamos filmar em todo lugar, é isso que tem que acontecer. O

problema é que a gente ainda não tem essa possibilidade de circulação. E parar de dizer que a gente está fazendo filme regional, pois parece um critério depreciativo. Estamos fazendo filme brasileiro feito na Amazônia, filme brasileiro feito no Sul, no Centro-oeste, onde quer que seja.

Temos uma produção audiovisual muito boa. A gente está vivendo um momento muito difícil, mas a gente tem que pensar que a nossa produção é muito boa e é por isso que estão atacando tanto o cinema brasileiro. Até na televisão, aquela série *Sob Pressão* (2017-), é uma série muito bem-feita, um bom produto comercial, realizado por um elenco e uma equipe criativa brasileiros. Temos excelentes profissionais no mercado. Então, penso que a qualidade do cinema brasileiro é nossa diversidade. Então, a gente tem que sofrer menos por estar falando certo ou errado. No Norte, o certo é de uma forma. No Sul, de outro modo. Eu não vejo mais pelo certo do português, até porque seria muito elitista como critério de avaliação. Somente na academia, e em outros ambientes profissionais, devemos manter um certo padrão de formalidade. Na linguagem do cotidiano, acredito que podemos, e devemos, aceitar nossa diversidade de sotaques e de culturas. É a nossa maior riqueza, enquanto brasileiros e brasileiras.

REFERÊNCIAS

AS MULHERES CHORADEIRAS. Direção: Jorane Castro. Produção: Cabocla filmes; Mille et une, 2000. 15min.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido**: Sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: ZAHAR, 2004

BLOODY SUNDAY. Direção: Paul Greengrass. Produção: Mark Redhead, 2002. 105min.

CLOSE-UP. Direção: Abbas Kiarostami. Produção: Ali Reza Zarrin, 1990. 94 min

ILHA DAS FLORES. Direção: Jorge Furtado. Produção: Casa de Cinema de Porto Alegre, 1989. 13min.

INVISÍVEIS PRAZERES COTIDIANOS. Direção: Jorane Castro. Produção: Cabocla Produções, 2004. 26min.

LUGARES DO AFETO: A fotografia de Luiz Braga. Direção: Jorane Castro. Produção: Cabocla Produções, 2008. 70min.

MARTINS, Max. A cabana. In: MARTINS, Max. **Para ter onde ir**. Belém: Ed. UFPA, 2016.

MARTINS, Max. **Para ter onde ir**. Belém: Ed. UFPA, 2016

MESTRE CUIPIJÓ E SEU RITMO. Direção: Jorane Castro. Produção: Cabocla Filmes, 2019. 75min.

MULHERES DE MAMIRAUÁ. Direção: Jorane Castro. Produção: Cabocla Filmes, 2008. 40min.

O TIME DA CROA. Direção: Jorane Castro. Produção: Cabocla Filmes, 2014. 15 min.

PARA TER ONDE IR. Direção: Jorane Castro. Produção: Cabocla Filmes / Rec Produtores Associados, 2016. 100min.

POST-SCRIPTUM. Direção: Jorane Castro, 1995. 15min.

QUANDO A CHUVA CHEGAR. Direção: Jorane Castro. Produção: Cabocla Produções, 2009. 15min.

RIBEIRINHOS DO ASFALTO. Direção: Jorane Castro. Produção: Cabocla Filmes, 2011. 26min.

SOB PRESSÃO. Criadores: Renato Fagundes; Jorge Furtado. Produção: Conspiração filmes, 2017-.

UM CÃO ANDALUZ. Direção: Luis Buñuel, 1929. 21min.

3

TEORIA E(M) ATO CRIATIVO: A CÂMERA-CORPO E O CORPO-CÂMERA NO CINEMA DOCUMENTAL DE EVALDO MOCARZEL

Cristiane Wosniak ¹

“É muito difícil criar um casamento linguístico entre o cinema e as artes do palco, digamos assim, o teatro, a dança, porque são artes da presença. Enquanto que no cinema, a única presença é a presença do espectador, né? *Então eu acho que é essa a ideia: tentar perspectivar o ponto de vista de quem dança, de delegar o ato da filmagem para quem dança* de procurar sensorializar a imagem, mesmo em situações em que usamos câmeras com uma certa precariedade, ainda assim, você criar, você ter a oportunidade de criar uma texturização sensorial, sob o ponto de vista de quem dança, é uma forma de levar essa sensação para o espectador... Eu acho que essa é a única presença [...].

Com relação à filmagem eu tinha uma outra obsessão: levar a câmera para o corpo. Como levar? E a gente hoje, com todas as facilidades e a leveza do minimalismo das câmeras digitais, me levaram a pensar: eu vou criar umas traquitanas pra perspectivar o corpo de quem dança. Eu ficava na sala de ensaio e pensando... esse meu único ponto de vista do movimento do corpo é errado. Eu tenho que estar lá... *Eu procurei fazer um exercício de alteridade através de alguns dispositivos que criamos para levar o corpo da câmera para o corpo humano, para perspectivar o olhar de quem dança e com isso fazer também um exercício de alteridade radical com os documentaristas dançantes, ou seja, transformar o bailarino, a bailarina, em fotógrafo/a de si mesmo.* E

¹ Doutora em Comunicação e Linguagens - Estudos de Cinema e Audiovisual (UTP). Docente e vice-coordenadora do Programa de Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Docente do curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual (Unespar/FAP). Líder do GP CineCriare – cinema: criação e reflexão (Unespar/PPG-CINEAV/CNPq) e membro do GP Labelit – Laboratório de Estudos em Educação, Linguagem e Teatralidades (UFPR/PPGE/CNPq). Contato: cristiane.wosniak@unespar.edu.br

esses corpos acoplados às câmeras iam, ao mesmo tempo, se movendo e esculpindo esses movimentos” (Evaldo Mocarzel, 2020, grifo nosso).²

INTRODUÇÃO

Começar a escrita de um artigo com citações/epígrafes?

Sim. E por que não? A justificativa para tal escolha retórica encontra-se ancorada na perspectiva que decidi aplicar a este texto. Trata-se de uma investidura memorial em trabalhos teóricos e analíticos, que venho realizando desde 2016, a partir do pensamento ou atos teóricos do cineasta Evaldo Mocarzel, observado em seus documentários de/sobre dança e do impacto que suas palavras proferidas, quando da sua participação na *Sessão de comunicação #2 do II encontro do seminário temático Teoria de Cineastas da Socine* (2020), tiveram sobre mim naquele momento. Foi daí que tive a ideia de criar um texto com o objetivo de atualizar e/ou problematizar o percurso investigativo levado a termo já há algum tempo.

Mocarzel é um cineasta que explicita frequentemente a sua paixão pela linguagem da dança, ou antes, sobre os processos de criação em dança. Este foi o ponto de ignição primordial que tanto nos aproximou e foi o motivo para a escolha de meu objeto empírico de investigação, desde então.

² Esta ‘epígrafe’ corresponde a uma fala de Evaldo Mocarzel durante a entrevista que realizei com o cineasta na Sessão de Comunicações #2 no *II Encontro do Seminário Temático Teoria dos Cineastas da Socine*. A referida entrevista fez parte da comunicação de mesmo título do presente artigo e aconteceu no dia 06 de outubro de 2020. Para maiores informações, consultar a sessão na íntegra disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qODFBWGRHjY&fbclid=IwAR1s2mPUSiZN-WPZDpemNUBEh_pIV_xJKM_3ERfpJ0aqVo5-O-k-OLe1ZXo>. Acesso em: 27 jan. 2021.

O estudo que realizo dedica-se aos filmes que dançam – expressão que acabei adotando a partir do vislumbre de uma montagem possivelmente coreográfica advinda dos atos fílmicos mocarzelianos – e que abordei em publicações anteriores (Wosniak, 2017a; 2017b; 2017e; 2018a; 2018b). Meu foco de interesse de pesquisa situa-se a partir dos procedimentos de montagem em falso-*raccord* e que têm no corte deflagrado pelo gesto dançante a configuração de uma montagem-miriade, expressão também abordada em estudos e publicações autorais específicas (Wosniak, 2018c; 2020).

Mais recentemente, as discussões em torno da questão sobre o ‘real’, sobre a ficção e a narrativa documentária contemporânea têm tomado nossa atenção em correspondências frequentes e, desta forma, trago aqui também algumas destas considerações que já se evidenciaram em trocas de e-mails, desde 2016, e que ainda não publiquei em meus estudos sobre os filmes documentais dançantes de Evaldo Mocarzel.

É a partir da abordagem metodológica da Teoria de Cineastas, portanto, que este capítulo pretende refletir sobre o pensamento teórico do referido documentarista observado em três filmes sobre processos de criação em dança: *São Paulo companhia de dança* (2010); *Lia Rodrigues: canteiro de obras* (2010), *Ensaio sobre o movimento* (2012) e em um filme-performance: *Buracos no céu* (2013). Intento evidenciar o raciocínio que investe os atos fílmicos de Mocarzel, a partir da ‘irrupção do real’ e da existência do risco e do inesperado, que surgem como arcos narrativos, quando se abre o olhar da câmera para a alteridade documentária. Alteridade essa, que transita pela operação obsessiva

com o uso de câmeras acopladas aos corpos dos dançarinos como corporificação de um raciocínio estilístico ancorado em procedimentos recorrentes na obra documental mocarzeliana.

E de que forma e com que meios estes objetivos poderão aqui se desenvolver?

Ao buscar trazer à tona alguns aspectos que já problematizei em trabalhos recentemente publicados, mesclando aos argumentos destacados por Mocarzel no referido *Encontro do seminário temático Teoria de Cineastas da Socine*, acabo por atualizar e/ou corroborar o percurso investigativo levado a termo em tempos alhures. Desta forma, este capítulo tem a intenção de contribuir para a sistematização de argumentos que se transformam em ato teórico traduzido em ato artístico/fílmico e vice-versa.

O CASAMENTO LINGUÍSTICO ENTRE O CINEMA DOCUMENTAL E A DANÇA: A IRRUPÇÃO DO 'REAL'?

Evaldo Vinagre Mocarzel nasceu em 1960 em Niterói-RJ. Formou-se em Cinema na Universidade Federal Fluminense e trabalhou como jornalista/editor do Caderno 2, do jornal *O Estado de São Paulo*, durante oito anos. Coursou Cinema na *New York Film Academy* e fez parte do Círculo de Dramaturgia do diretor Antunes Filho, no Centro de Pesquisa Teatral (CPT-SESC-SP). Em 2018, tornou-se Doutor em Artes Cênicas pela ECA-USP. Em seu repertório cinematográfico constam curtas e longas-metragens com ênfase em cinema documental.

Em depoimento escrito à autora, via e-mail³, o cineasta declara que seu grande objetivo com a criação de documentários de/sobre dança “é o casamento linguístico da dança com o cinema e vice-versa, sem que uma linguagem fique subserviente à outra: respeitar as especificidades linguísticas das duas artes e colocá-las ludicamente para namorar, trocar sem palavras, unidas pelo movimento” (Mocarzel, 2016b). Essa é a ‘voz documental’ proferida pelo diretor/cineasta e reiterada na publicação de seu ensaio intitulado *Cinema e dança: diálogos linguísticos em casamentos artísticos marcados pelo movimento* (2016).

Parte-se do princípio de que a ‘voz’ no documentário é uma maneira de expressar um argumento. Esse argumento se manifesta a partir de uma lógica informacional calcada na experiência e na subjetividade do criador/diretor. A partir dessa inferência, assume-se que a voz diz respeito ao ‘como’ o argumento ou o ponto de vista é transmitido na organização do texto documental mocarzeliano.

Após inquiri-lo, em entrevista direcionada via e-mail – sobre uma possível aproximação com um conceito particular de documentário, obtive esta devolutiva:

Há décadas me debato diante desse conceito complexo que é o documentário, uma linguagem estranha e ao mesmo tempo fascinante, que, para o bem e para o mal, se tornou uma espécie de palavra de ordem muito recorrente na produção artística contemporânea e nessa sociedade do

³ Embora as mensagens que circulam por intermédio do correio eletrônico tenham caráter informal, interpessoal e efêmero, ainda assim, são reconhecidas como interessantes coletas acerca do pensamento, raciocínio e acesso às teorias dos sujeitos investigados, como o presente caso da abordagem metodológica da Teoria de Cineastas e, portanto, se revestem de informação de fonte primária. Para preservar o material, enquanto fonte científica/técnica de pesquisa, todas as correspondências travadas por meio deste recurso online, foram impressas e catalogadas (por data) pela autora da pesquisa.

espetáculo que nos envolve e que tanto nos sufoca. Acho que esse conceito, Documentário, é um palimpsesto com uma miríade de camadas. A primeira delas, mais geral, é essa sofreguidão contemporânea pela linguagem do documentário, essa obsessão pelo ‘real’, pela ‘representação do real’, que está capilarizada no cinema, com tantos filmes híbridos que tentam embaralhar as difusas fronteiras que separam o documentário da ficção, e vice-versa; que também está espalhada nas artes visuais e sensoriais em tantas galerias e bienais; ainda capilarizada em documentários cênicos (uma nova modalidade de ‘espetáculo’ contemporâneo) e em peças do chamado ‘teatro do real’, performances urbanas, residências artísticas em locações reais de grupos de teatro e também de dança; principalmente escancarado nos *reality shows* da televisão e da web, que criam ficções espúrias com aparência de ‘realidade’ guiadas pela construção de um olhar completamente pornográfico no público. Só para citar alguns exemplos... (Mocarzel, 2017b, p. 2).

Mocarzel tem se questionado bastante sobre a questão do ‘real’ que, em sua opinião, teria se tornado uma quase imposição artística contemporânea. Em um ensaio autoral intitulado *Auto-mise-en-scène: ficção e documentário na cena contemporânea* (2014), Mocarzel atesta que na era da ubiquidade, do mundo digital e virtual “o horizonte de expectativas que envolve a mídia de maneira geral tem fome documentária, e a hibridização do ‘real’, com a ficção propriamente dita, virou uma espécie de obsessão nas mais diferentes linguagens, ou até mesmo um modismo artístico contemporâneo” (Mocarzel, 2014, p. 171). O cineasta se debruça sobre a questão da irrupção do ‘real’ e o risco do inesperado no documentário, questão essa, que lhe é tão cara como roteirista e diretor:

Em um mundo cada vez mais virtualizado por artefatos tecnológicos manipulados por essa animalidade de símbolos que nos caracteriza como

seres humanos, tudo é linguagem. E logicamente o ‘real’ também é linguagem, ou melhor, é composto de estratégias de linguagem através das quais podemos provocar irrupções das suas duas características mais marcantes e potentes do ‘real’: *o risco e o inesperado*. Mas cada um faz a própria construção linguística para tentar flagrar a imponderabilidade do ‘real’ (Mocarzel, 2014, p. 174, grifo nosso).

Ao refletir e analisar a experiência documental mocarzeliana – sempre aberta a eventos não planejados –, subjetivada pelo olhar de atrizes e atores sociais/dançarinos/as – que se movem/depõem/dançam enquanto movem e fazem dançar a própria câmera acoplada a seus corpos, percebo a elaboração de um arco narrativo inusitado. Trata-se da mencionada ‘irrupção do risco’, do acaso, do improvisado, dos interstícios imagéticos e que acabam por celebrar, em alguns momentos dos documentários dançantes, uma espécie de *mise-en-scène* subjetivada dos dançarinos/performers que se tornam, eles mesmos, seus próprios diretores de fotografia. Essa opção estética pode ser conferida em excerto da carta de montagem que Mocarzel endereça ao montador Willen Dias quando da criação do filme documentário *Lia Rodrigues: canteiro de obras* (2010):

[...] fizemos experimentos com dois tipos de traquitanas: uma micro-câmera acoplada ao corpo dos bailarinos (que foi colocada em diversos pontos: na palma da mão, no pulso, no braço, nos pés e no pescoço, entre outros) e uma espécie de ‘corpete’ cinematográfico, como se fosse um espartilho, com uma haste e a câmera apontada para o corpo do bailarino. Quando experimentamos com a micro-câmera, não tínhamos som. Com o ‘corpete’, sim. Esse ‘corpete’ é muito interessante, pois o mundo gira e se movimenta sob o ponto de vista do bailarino, com a câmera fixa o tempo todo na haste diante do seu corpo. Com esse ‘corpete’, direcionamos a câmera para os pés dos bailarinos, para o rosto e para as costas, entre outras

possibilidades. *A ideia foi perspectivar o ponto de vista do bailarino e mais: torná-lo um fotógrafo, ele mesmo, enquadrando o mundo através de gestos e dos movimentos do próprio corpo* (Mocarzel, 2008a, p. 4, grifo nosso).

Para ilustrar/atualizar este raciocínio cabe mencionar o trecho da fala de Mocarzel durante o Encontro do ST em que alude à sua imensa influência extraída do pensamento de Jean-Louis Comolli. Mocarzel é um leitor assíduo do teórico/realizador francês e cita, durante sua participação no evento, trechos extraídos do livro que traz uma compilação de textos de Comolli: *Ver e poder – a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário* (2008). Neste momento do raciocínio aqui empreendido, cabe mencionar um trecho de sua declaração na ocasião:

Eu poderia dizer que eu tenho uma espécie de ‘tara’ pelo Comolli. E ele tem essa visão louca de que a câmera deve ficar onde incomoda... Ele defende que o cinema é uma arte de corpos, onde os corpos se esbarram... Adoro Comolli! Essa ideia dele sobre o ‘real’ que seria uma espécie de fratura na sociedade do espetáculo, que desmarcara a roteirização publicitária, o ‘real’, na verdade como ‘irrupção do real’ - como essa fratura a se romper. E dentro de uma criação coletiva de dança é uma loucura... Porque no teatro você documentar é mais palatável, digamos assim, mas para a dança, por exemplo para eu fazer o documentário *São Paulo Companhia de Dança* (2010) eu fiquei um mês dentro de uma sala de ensaios e os fotógrafos falavam pra mim: ‘eu não sei o que filmar’... Então eu falava: seguinte, hoje nós filmaremos o dia inteiro o pé; vamos filmar toda a expressividade do pé, aí no dia seguinte eu propunha: vamos filmar a expressividade das mãos dos bailarinos na barra... Então eles ficaram ali decupando as filmagens e todos atrás do coreógrafo... Ninguém sabia qual era a obra que estava sendo montada em si e então, algumas frases coreográficas começaram a ser esboçadas e, subitamente, *Eureka!* O gesto surgiu. Eu disse: eu duvido que esse gesto não vai entrar na coreografia final... Então, vão focar ali naquele

gesto... E aos poucos a gente foi se entendendo o que a gente deveria filmar. Mas assim, é um processo sugestivo... (Mocarzel, 2020).

Neste trecho, especificamente, Mocarzel refere-se à criação do documentário *São Paulo companhia de dança – canteiro de obras* (2010). Estes experimentos improvisados a partir da noção da ‘irrupção do real’ constituem-se em uma forma-fenda do olhar da câmera sobre o corpo dançante, inserindo, desta maneira, uma diferente perspectiva sobre o gesto, o olhar do corpo movente em relação ao espaço em uma espécie de coreografia cinematográfica propiciada pelo acoplamento tecnológico: o dispositivo *body-cam*.

Sobre esta possibilidade, comenta o cineasta em carta de montagem encaminhada a Marcelo Moraes, montador do filme *São Paulo companhia de dança – canteiro de obras* (2010): “com a utilização do ‘body-cam’, o ponto de vista do bailarino é incorporado à imagem. Se a bailarina gira, o mundo gira, e a câmera logicamente também vai girar, pois está acoplada ao seu corpo” (Mocarzel, 2008b, p. 6).

Em *As formas-fendas do olhar sobre o corpo em um documentário de dança* (2017e, p. 96), afirmo que o documentário mocarzeliano, longe de se assemelhar a um ‘teatro filmado’ com câmeras frontais e praticamente imóveis a capturar a trajetória do corpo em movimento coreográfico deslocando-se de um lado a outro do enquadramento, em plano sequência, “reveste-se de uma acentuada (des)ordem sequencial, sobretudo nos arranjos dos planos com suturas em falsos-*raccords*. Neste caso, espaço e tempo colidem frequentemente e abrem-se a incontáveis possibilidades de ressignificação de *mise-en-scènes*.” É neste intervalo, nesta fratura entre o ‘real’ e a ficção que Mocarzel reflete

sobre documentário, representação, linguagem e alteridade, sobretudo em correspondência, via e-mail, trocada com a autora:

O documentário é uma estranha ficção de representação do 'real', em constante atrito e comunhão com o 'real', mas é linguagem, completamente linguagem, e por vezes filmamos algo 'verdadeiro' que se torna muito *fake* na montagem do filme, pois, ao virar linguagem, já não é mais o objetivo, mas sua representação, por vezes seu simulacro, também uma provocação, algo que já não é mais a coisa em si, mas uma estrutura de linguagem. Mesmo quando nos colocamos nos filmes, quando somos 'personagens' dos nossos filmes, já não somos mais nós mesmos, mas uma alteridade da gente, um *alter-ego* a partir de nós e que se tornou uma alteridade de nós mesmos. Quando isso acontece em peças de teatro e em documentários cênicos, não circunscritos ao momento da filmagem, mas permanecendo em cartaz por vezes durante meses, anos, os 'personagens reais' que sobem ao palco para narrar suas histórias viram 'personagens ficcionais' a partir deles mesmos. Já filmei alguns documentários cênicos e tive a prova. *E não há nada mais complexo do que dramaturgia documentária, pois não basta filmar a potência da vida: é preciso engendrar uma estrutura narrativa para recriar aquela potência na linguagem do cinema, e aí começamos a transitar nas fronteiras difusas que embaralham o documentário e a ficção* (Mocarzel, 2017b, p. 2, grifo nosso).

Em outro ponto desta troca progressiva de mensagens, passo a fazer uma inquirição ao cineasta a respeito da seguinte questão: "qual seria ou quais seriam, na sua opinião, as características mais potentes do suposto 'real' na narrativa documentária? Mocarzel responde da seguinte forma:

Nós, seres humanos, somos uma animalidade de símbolos, de signos, e não temos mais acesso ao 'real', pelo menos diretamente, somente através da linguagem. A questão do 'real' é nevralgica na vida de todo mundo que se embrenha no universo do documentário, mas não fico mais perdendo o meu

tempo tentando encontrar uma definição precisa para o que é o ‘real’... Prefiro pensar assim: quais são as características mais potentes do real? O risco e o inesperado! São dois elementos de composição, são duas possibilidades de irrupção do ‘real’ que eu trabalho nos meus documentários. Quando penso em dramaturgia documentária, quando penso em narrativa documentária, quando penso em um dispositivo documentário, procuro abrir espaço prévio para essas duas possibilidades de irrupção do real: o risco e o inesperado. O documentário é esse complexo linguístico que tenta ‘representar o real’, que tenta recriá-lo de forma potente na linguagem do cinema. Trabalhamos com pessoas reais, que existem independentemente dos filmes, e sempre enfrentamos e enfrentaremos desdobramentos éticos em todas as nossas opções estéticas. *E é sempre interessante abrir espaço para o risco e para o inesperado nas nossas composições filmicas ou cênicas, em dispositivos abertos, porosos à imponderabilidade da vida e da morte, esgarçadas às surpresas do ‘real’* (Mocarzel, 2017b, p. 3-4, grifo nosso).

Ao atentar para o conteúdo da narrativa verbal do cineasta, proferida na ocasião do Encontro do ST (2020), não posso deixar de mencionar parte de um outro conteúdo escrito em troca de mensagens, via e-mail, em que Mocarzel destaca – em caixa alta, três condições ou conceitos *sine qua non* que balizam toda composição de sua narrativa documentária: LINGUAGEM, ALTERIDADE e INESPERADO (nesta ordem). Destaco a passagem a seguir:

Especificamente como documentarista, há vários conceitos que sempre balizam cada um dos projetos nos quais eu me envolvo. O primeiro é a LINGUAGEM, a busca de uma linguagem que tem a ver com o meu momento como criador, mas que também tem uma organicidade com a ‘representação do outro’ que vou filmar. E aí entra o segundo conceito: a ALTERIDADE, que me fascina, esse mistério do ‘outro’, que me atropela, me traz surpresas com suas irrupções de imponderabilidade e que sempre me mostra o documentário como uma forma fascinante de conhecer o mundo. Há

documentaristas que não têm uma preocupação tão grande com a alteridade que filmam, preferem mais os labirintos linguísticos do que os desafios de filmar o ‘outro’, mas não é o meu caso: fazer filmes, sobretudo documentários, é um diálogo permanente com o outro, em atrito permanente com as minhas obsessões linguísticas do momento, do que quero experimentar naquele período da minha vida. O terceiro conceito: o INESPERADO. A linguagem do cinema, de modo geral, tem fraturas abertas ao inesperado, mas, no caso do filme documentário, o acaso é necessariamente um elemento de composição permanente para mim. O meu grande amigo e crítico Carlos Alberto Mattos⁴ costuma dizer que o documentário é uma ‘arquitetura do acaso’. Eu prefiro rebatizar de ‘arquitetura do inesperado’ porque o acaso me parece uma emanção talvez um pouco mais inatingível e o inesperado, por outro lado, me parece bem mais possível em um set de filmagem, além de todo o processo, da produção à montagem, da pesquisa à mixagem, estou sempre esperto para uma possível irrupção do inesperado, ou melhor, eu abro espaço para o inesperado na composição do filme do início ao fim e fico sempre atento para esse fascinante elemento de composição da arte, de uma maneira geral, mas sobretudo do filme documentário (Mocarzel, 2017a, p. 5).

A partir do exposto é possível admitir que o pensamento sobre o ‘real’ ou sobre a irrupção do real transforma-se, nos filmes dançantes de Mocarzel, constantemente em práxis cinematográfica e vice-versa.

A MONTAGEM MIRÍADE, O FALSO-RACCORD E O FILME QUE DANÇA: POSSÍVEIS ATOS TEÓRICOS?

Ao pensar em documentário de/sobre dança o cineasta é investido de um antagonismo com a palavra. Por entender a dança como uma arte

⁴ Carlos Alberto Mattos é jornalista, escritor, pesquisador e crítico de cinema desde 1978. Escreveu para *Tribuna da Imprensa*, *Isto É*, *O Pasquim*, *Jornal do Brasil*, *Estadão* e *O Globo*. Principais obras publicadas: *Cinema de fato: anotações sobre documentário* (2016), *Walter Lima Jr.: viver cinema* (2002), *Maurice Capovilla: a imagem crítica* (2006).

milênar, anterior à palavra, sempre se incomodou com filmes de dança que assistia e onde a palavra lhe pareceria excessiva e deslocada, sufocando o universo da linguagem dos gestos expressivos encadeados em movimentos coreográficos. Mas como documentar a dança sem utilizar o artifício da palavra explicativa e redundante?

Mocarzel, em seus projetos documentais dançantes, elabora – à semelhança dos pressupostos e recomendações de Robert Bresson –, uma coleção de ‘leis de ferro’: “forjar leis de ferro para você mesmo, nem que seja para obedecer ou *desobedecê-las com dificuldade*” (Bresson, 2005, p. 95).⁵

Durante o referido encontro do ST, Mocarzel declara:

[...] a palavra de uma forma geral me pareceria ser uma agressão à dança: uma agressão de reiteração, de redundância. Era como se fosse o empobrecimento de uma linguagem que por si só é um imenso halo de possibilidades sugestivas e que é a grande potência da arte. E eu sempre tive muita vontade de fazer documentários de processo em dança. Tudo o que me levou às artes cênicas foi, principalmente, aprender como dramaturgo e a dramaturgia da dança é uma coisa que me desconcerta até hoje. Então o que eu queria era desconstruir um espetáculo a partir do seu processo. Eu fiz isso com teatro e tentei fazer isso com dança também. Era um pouco essa ideia de você filmar todo o processo, filmar o espetáculo algumas semanas depois da estreia, depois desconstruir tudo o que lá havia, ou seja, fraturar o espetáculo com ‘cases’ de montagem onde a gente vê como é que aquela linda frase coreográfica nasceu numa sala de ensaio. Então: essa era a ideia principal. *Quando eu pensei em filmar dança eu pensei: não tem palavra.* Sabe, o Robert Bresson – que é um dos meus gurus, um grande mestre francês – ele diz ‘criar leis de ferro, nem que seja para rompê-las.’ E a minha ideia era criar leis de ferro, ou seja, *não tem palavras reiterativas pra explicar o gesto* –

⁵ Citação na íntegra e constante no livro *Notas sobre o cinema* (2005). Esta edição foi preparada, no Brasil, e traduzida por Evaldo Mocarzel.

no documentário sobre dança. Esse foi o primeiro dogma elaborado para se documentar dança (Mocarzel, 2020, grifo nosso).

Um outro procedimento de montagem e que culmina com um raciocínio estilístico e, portanto, um ato teórico, é a busca pelo filme coreográfico, onde, aparentemente, a maior parte dos cortes do filme, é realizada em decorrência de um fragmento de movimento, um fragmento de gesto, para um outro fragmento de movimento ou de gesto, como um *raccord* descontínuo ou um *falso-raccord*, mas coreograficamente esculpido pelo processo da montagem.

O seu filme-performance *Buracos no céu* (2013), por exemplo, em uma homenagem à artista da dança Célia Gouvêa, as mãos da referida artista são frequentemente associadas a ícones cinéticos (co)moventes que narram a história e as referências pessoais de Gouvêa no universo da dança, da arte, da família, das lembranças que a tocam e se constituem em testemunhos vivos em seu corpo. Neste contexto, o mosaico de citações biográficas em movimento é alicerçado pela clara opção de uma montagem cinematográfica em *falso-raccord* imprimindo ao filme a cadência de uma dança memorial performada no telhado da Assembleia Legislativa – Parque Ibirapuera, São Paulo – única locação do filme.

Em um trecho da carta de montagem endereçada a Guta Pacheco, a montadora do filme, Mocarzel lhe solicita:

Assistimos agora a uma montagem que você fará com as filmagens de diferentes ângulos que fizemos da homenagem que a bailarina fez para Maurice Béjart, de preferência em *falso-raccord*, com aquela continuidade de movimento que você conhece tão bem e que sempre flui em harmonia

nos filmes sobre dança: *o movimento do corpo deflagrando o corte cinematográfico* (Mocarzel, 2013, p. 4, grifo nosso).

A seguir, apresento extratos das cartas de montagem endereçadas a alguns montadores que trabalharam com Mocarzel e onde se evidenciam demandas similares que passam a constituir o raciocínio denominado: montagem-miríade para um filme que dança.

O exame da carta endereçada a Guta Pacheco, montadora do documentário *Ensaio sobre o movimento - São Paulo companhia de dança* (2012), explicita a intenção de Mocarzel em trazer para o documentário uma perspectiva coreográfica de gestos, cortes, movimentos repetidos exaustivamente, fazendo com que a narrativa fílmica possa “dançar como um delicioso moto-contínuo audiovisual” (Mocarzel, 2012, p. 2). A alusão à miríade de movimentos, segue em trecho subsequente:

[...] quero criar no filme, em diversos momentos, *cases* que eu definiria como uma miríade de movimentos que se repetem e se complementam até que você consiga fazer um esgarçamento de algumas frases coreográficas através de uma fragmentação rigorosa de cada detalhe das gestualidades filmadas, assumidamente trabalhando com repetições [...] você não buscará tanto o falso-*raccord*, a falsa continuidade de movimento, mas sobretudo o esgarçamento máximo de determinados trechos de algumas frases coreográficas, repetindo fragmentos de gestualidades de diferentes ângulos, o que logicamente vai criar uma outra modalidade de falso-*raccord*: o que eu estou chamando de *miríade de movimentos que se repetem*. (Mocarzel, 2012, p. 2-3, grifo nosso).

Esta montagem geradora de uma pulsação coreográfica ou ritmo cadenciado do filme também pode ser conferida no extrato da carta dirigida a Willen Dias. Mocarzel solicita ao montador que corte os

planos sempre a partir do gesto, do movimento executado pelos dançarinos, “passando de uma situação para outra, de uma sequência para outra, sempre indo em busca de um movimento, de um fragmento gestual. Acho que isso pode dar uma pulsação coreográfica nesse nosso experimento híbrido de linguagens (Mocarzel, 2008a, p. 5).

E, finalmente, no excerto da carta endereçada a Marcelo Moraes, é possível antever a proposta da montagem-miríade como propulsora de um raciocínio acoplado à noção de um experimento coreográfico-cinematográfico em que nenhuma das linguagens – dança e cinema – sejam subservientes uma à outra:

Um outro conceito de montagem que gostaria que você seguisse com máximo rigor: quero que todos, mas todos mesmo, TODOS os cortes do nosso novo doc sejam deflagrados por um movimento, por um fragmento de movimento gestual, seja no espetáculo, nos ensaios ou nas aulas de dança moderna e de balé clássico. São movimentos esculpidos por um braço, mão, perna, cabeça, tronco ou de corpo inteiro que vão deflagrando cada um dos cortes que você vai fazer com essas imagens. Sempre assim. Esse conceito vai deixar a sua montagem extremamente coreográfica. Vai por mim que pode ser bem bacana essa experimentação. O que vai promover o corte no nosso filme, volto a dizer, é uma fração de movimento que, num falso-*raccord*, vai construir uma miríade de gestos que será o resultado da montagem final desse nosso novo experimento cinematográfico-coreográfico (Mocarzel, 2008b, p. 3-4).

Em síntese: o documentário mocarzeliano, longe de se assemelhar a um ‘teatro filmado’ com câmeras frontais e praticamente imóveis a capturar a trajetória do corpo em movimento coreográfico, deslocando-se de um lado a outro do enquadramento, em plano sequência e com a palavra reiterada e explicativa para o gesto, reveste-se, ao contrário, de

uma acentuada desordem sequencial, sobretudo nos arranjos dos planos com suturas em falsos-*raccords*. Neste caso, “espaço e tempo colidem frequentemente e abrem-se a incontáveis possibilidades de resignificação de *mise-en-scène*” (Wosniak, 2018a, p. 6).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo dedicou-se a expandir um pouco a própria palavra proferida por Evaldo Mocarzel, em entrevistas e depoimentos, além da escrita de cartas de montagem relacionadas aos seus filmes que dançam – expressão que acabei adotando em minhas pesquisas sobre o cineasta – no entendimento de uma montagem possivelmente coreográfica advinda dos atos teóricos transformados em práxis cinematográfica e vice-versa

A partir de um foco de interesse de pesquisa centrado nos procedimentos de montagem em falso-*raccord* e que têm no corte deflagrado pelo gesto a configuração de uma montagem-miríade, também me propus a enunciar/mediar alguns pensamentos de Mocarzel sobre a questão que envolve conceitos como o ‘real’, a ‘irrupção do real’, sobre a arquitetura do inesperado e sobre a alteridade e a ubiquidade da câmera, aplicadas à narrativa documentária mocarzeliana.

Na pretensão de encerrar o capítulo com depoimentos do cineasta, opto por duas passagens bastante esclarecedoras e coerentes para constarem nesta trilha investigativa. Na primeira passagem/depoimento, Mocarzel é inquirido por mim, em uma de

nossas correspondências via e-mail, sobre a possibilidade dele vislumbrar lampejos de atos teóricos ou um suposto pensamento autoral em sua produção cinematográfica dançante. Após refletir por dias sobre a questão, eis aqui a devolutiva à minha questão:

Pensamento autoral... Sim, acho que essa busca pela imagem do corpo, as miríades de movimentos, a obsessão dos *raccords* na montagem, minimalismo do digital desnudando o corpo como um mosaico, um universo de pontos de vista, tudo isso é movido pelo mesmo conceito, pelo mesmo pensamento autoral: respeitar a dança como linguagem misteriosa e promover um casamento artístico do cinema com a dança sem que uma linguagem seja subserviente à outra. Procuro colocar no papel em forma de argumento cinematográfico os conceitos que quero experimentar, filmo e aí escrevo cartas de montagem para contaminar os montadores para tudo que experimentei e que ainda quero experimentar, além de contextualizar a natureza específica daquele projeto e ainda tentando esboçar uma primeira estrutura dramática para a narrativa do filme a ser construído. Mas está tudo ligado: a pesquisa, os textos prévios sempre com alguma teoria, as filmagens e as cartas de montagem, a hora da 'verdade' da teoria-prática experimentadas nos dispositivos cinematográficos-coreográficos que tentei experimentar. Uma coisa vai retroalimentando a outra. Sim... Pensamento autoral... (Mocarzel, 2017, p. 3).

E por fim, por se tratar este estudo de um resultado de materiais provenientes de uma pesquisa em andamento e que faz uso regular da abordagem da Teoria de Cineastas, decidi também registrar as impressões de Evaldo Mocarzel quando me referi ao texto de Jacques Aumont – *Pode um filme ser um ato de teoria?* (2008) e o interpelei sobre alguns aspectos específicos. Assim, encerro este capítulo de forma inusitada. Se o iniciei fazendo uso de duas epígrafes, agora o encerro fazendo uso de um excerto de entrevista.

Cristiane Wosniak: Dando seguimento ao nosso ‘combinado’ de rever nossas missivas ‘mailísticas’ como atos de produção ou elucidação teórica (e também um potente registro) sobre o seu pensamento autoral posto em prática por meio do ato cinematográfico documental, eu venho aqui, muuuuito agradecida mesmo, com a generosidade deste espaço criado entre dois admiradores da dança e do cinema, recomençar esta conversa por meio de uma questão... Se Jacques Aumont em seu texto *Pode um filme ser um ato de teoria ?* (2008) argumenta bastante sobre isso e elenca algumas possibilidades, não nos dando uma resposta final concisa e fechada, mas ‘levantado a lebre’ e deixando a possibilidade no ar, eu gostaria de saber seu posicionamento sobre isso... Afinal: pode um filme ser um ato teórico?

Evaldo Mocarzel: Pode um filme ser um ato de teoria? Inicialmente, gostaria de dizer que acho muito interessante essa questão focalizada por Jacques Aumont em seu artigo, mas confesso que acho sua abordagem um pouco ‘pudica’ e, o que é mais grave, ‘dicotômica’ em demasia, ou seja, ele tenta aproximar, mas, no fundo, cria uma cisão talvez um pouco ‘conservadora’ com relação à prática artística e a teoria, idealizando um pouco a segunda, o ‘pensar’, que ‘se desenvolve em um espaço mental em que não há imagens, nem figuras’. Confesso que não concordo com isso. Há na teoria, no pensar, na escritura de ensaios, uma miríade de imagens que também vêm acompanhadas de paisagens sonoras, de ruidagens, vozes e narrações que podem ser o escoadouro de profundas reflexões/teorizações sobre a prática artística. Talvez o que mais me incomode no artigo do Aumont seja uma linha de pensamento que não se quer dicotômica, mas no

fundo é: a prática artística e a teoria dialogam, mas, no fundo, são universos diferentes. Em artistas-teóricos como Eisenstein e Vertov, por exemplo, citados por Aumont em seu texto, não há de modo algum uma cisão entre o fazer e o teorizar, as duas coisas se retroalimentam de forma siamesa, e há sequências nos filmes dos dois que são pura teorização-prática das próprias ideias: eu citaria a reflexão teórica de Vertov em *O homem com a câmera* sobre a objetividade do olhar da câmera e o caótico e hipercinético olhar humano, plasmada e pontuando esse que é o maior documentário da História do Cinema, além de um manifesto contra o cinema burguês, um filme sobre um dia na vida soviética, além de um tratado sobre as especificidades da linguagem cinematográfica, entre elas, o olhar humano e o olhar da câmera. Cito ainda a sequência do quarto da czarina em *Outubro*, de Eisenstein, que é a materialização fílmica da sua teorização sobre a montagem intelectual: o soldado-mujique entra no quarto da czarina e se assusta com os retratos dos czares ao lado de imagens de santos, até que ele vê a latrina da czarina e, intelectualmente através das imagens, percebe que a czarina é humana, nada de divindade, e ele então destrói ‘revolucionariamente’ os aposentos da czarina, um exemplo máximo de comunhão entre teoria e prática artística, assim como os planos do olhar da câmera e o olhar humano em *O homem com a câmera*. A grande questão para mim é que, em criadores ‘sistêmicos’ que inauguram novas linguagens, teoria e prática caminham sempre juntas, de forma siamesa. Os escritos de Eisenstein são uma prova disso: filmes alimentando os ensaios, e os ensaios alimentando os filmes, e assim por diante. Eisenstein, cria confessa de Meierhold, nunca perdoou o mestre

por não ter se dedicado mais à escritura de ensaios teóricos sobre o próprio fazer artístico, que são também obras em si, são também teorizações práticas, enfim, tudo dialoga e o resultado final fica impresso em camadas nessas duas modalidades de obra: o filme, a peça, a coreografia, e logicamente também na produção ensaística. Em outro cineasta também citado por Aumont, Jean-Luc Godard, a hibridação teoria e prática artística, realização e reflexão teórica, é talvez até mesmo mais siamesa, sobretudo nos últimos filmes-ensaios do diretor francês, naturalizado suíço, conduzidos por uma narrativa de aforismos que vão formando um palimpsesto de práticas críticas e de reflexões teóricas que são pura poesia ensaística. Um teórico pelo qual tenho uma espécie de ‘tara’ intelectual, Jean-Louis Comolli, que também faz filmes, é um tremendo poeta do ensaio, que produz arte reflexiva em seus textos radicais e apaixonados sobre o cinema. Pensar se desenvolve em um campo mental em que não há imagens?! Como assim, senhor Aumont, com todo respeito?! E os aforismos teóricos de Robert Bresson em *Notas sobre o Cinematógrafo*, coletânea de frases seminais que revelam as camadas e as especificidades das possibilidades da linguagem cinematográficas, anotações que o grande mestre francês foi fazendo para tornar o seu processo de criação o mais rigoroso possível, para se tornar ele mesmo, Bresson, um instrumento de precisão? E Brecht, esse divisor de águas da História da Arte, que reescreveu a lógica aristotélica da tragédia grega? E Augusto Boal? E Gordon Craig e Adolphe Appia, dois pilares do teatro moderno? E Grotowski? E Tarkovski, Buñuel e Bergman, que também refletiram em livros suas inquietações artísticas e reflexões teóricas? Enfim, o processo artístico

só se realiza em sua plenitude no exercício crítico, analítico, uma coisa não vive sem a outra, sobretudo na arte contemporânea, que virou um afresco de dispositivos teóricos que são experimentados nos mais diferentes suportes!

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. Pode um filme ser um ato de teoria? **Revista Educação e Realidade**. Porto Alegre, v. 33, n. 1, p. 21-34, 2008.
- BRESSON, Robert. **Notas sobre o cinematógrafo**. Trad. Evaldo Mocarzel. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- BURACOS NO CÉU. Direção de Evaldo Mocarzel. Brasil - Casa Azul Produtora. 2013. 1 filme (20 min.): son.; color.; suporte DVD.
- COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder – a inocência perdida**: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- ENSAIO Sobre o Movimento – São Paulo Companhia de Dança. Direção e Roteiro: Evaldo Mocarzel. Realização/Produção: Casa Azul. Montagem: Guta Pacheco, Brasil, 2012. 1 filme (35 min.): son.; color.; suporte DVD.
- LIA RODRIGUES – Canteiro de Obras. Direção e Roteiro: Evaldo Mocarzel. Realização/Produção: Casa Azul. Montagem: Willen Dias, Brasil, 2010. 1 filme curta-metragem (15 min.): son.; color.; suporte DVD.
- MOCARZEL, Evaldo. **Carta de montagem endereçada a Willem Dias**. São Paulo, 02 de setembro, 2008a [não publicada].
- MOCARZEL, Evaldo. **Carta de montagem endereçada a Marcelo Moraes**. Curitiba, 15 de outubro, 2008b [não publicada].
- MOCARZEL, Evaldo. **Carta de montagem endereçada a Guta Pacheco**. São Paulo, 27 de setembro, 2012 [não publicada].
- MOCARZEL, Evaldo. **Carta de montagem endereçada a Guta Pacheco**. São Paulo, 23 de maio, 2013 [não publicada].

MOCARZEL, Evaldo. Cinema e dança: diálogos linguísticos em casamentos artísticos marcados pelo movimento. In: LESNOVSKI, Ana; WOSNIAK, Cristiane. (Orgs.). **Olhares: audiovisuais contemporâneas brasileiras**. Campo Mourão: Fecilcam, 2016a (p. 33-54).

MOCARZEL, Evaldo. **Notícias - Correspondência via email** [mensagem pessoal] - Mensagem recebida por <cristiane_wosniak@yahoo.com.br> em 07 de nov. 2016b (0:57).

MOCARZEL, Evaldo. **Questões - Correspondência via email** [mensagem pessoal] - Mensagem recebida por <cristiane_wosniak@yahoo.com.br> em 22 de fev. 2017a (18:34)

MOCARZEL, Evaldo. **A linguagem do documentário - Correspondência via email** [mensagem pessoal] - Mensagem recebida por <cristiane_wosniak@yahoo.com.br> em 01 de mar. 2017b (19:32).

MOCARZEL, Evaldo. Sessão de Comunicações #2 – II Encontro do Seminário Temático Teoria de Cineastas da Socine. Em: 06 out. 2020.

MOCARZEL, Evaldo. Auto-mise-en-scène: ficção e documentário na cena contemporânea. **Sala Preta**, [S. l.], v. 14, n. 2, p. 171-181, 2014.

SÃO PAULO Companhia de Dança – Canteiro de Obras. Direção e Roteiro: Evaldo Mocarzel. Produção: Casa Azul. Co-produção: Raiz Produções e São Paulo Companhia de Dança. Montagem: Marcelo Moraes, 2010. 1 filme (65 min.): son.; color.; suporte DVD.

WOSNIAK, Cristiane. Análise de um discurso cinematográfico em falso-raccord: pode um filme dançar? **Anais do 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom Nacional**, 2017a.

WOSNIAK, Cristiane. Evaldo Mocarzel e o filme que dança: procedimentos de montagem cinematográfica a partir de um devir coreográfico. **Atas do VII Encontro Anual da AIM** (Braga, Portugal), 2017b.

WOSNIAK, Cristiane. Reflexões sobre o cinema documental dançante de Evaldo Mocarzel na elaboração de um pensamento cinematográfico palimpséstico. **Anais da 3ª. Jornada de Cinema e Ficção Audiovisual** – GT Cinema e Audiovisualidades, Curitiba, PR (UTP/UFPR), 2017c.

WOSNIAK, Cristiane. Evaldo Mocarzel e a cidade filmada: a narrativa documental sensível do cotidiano de uma companhia de dança na cidade de São Paulo. **Anais do IX Ciclo e II Congresso Internacional de Estudos da Linguagem**, (UEPG) Ponta Grossa, PR, 2017d.

WOSNIAK, Cristiane. As formas-fendas do olhar sobre o corpo em um documentário de dança. **Anais do 6º Seminário Nacional Cinema em Perspectiva** – Simpósio Cinema, Experiência e Subjetividades. Curitiba, PR, 2017e.

WOSNIAK, Cristiane. A mise-en-scène do risco e do inesperado no cinema documental dançante de Evaldo Mocarzel. **Anais do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom Nacional**, 2018a.

WOSNIAK, Cristiane. O filme-performance e o espaço qualquer: reflexões sobre a imagem-afecção em uma biografia audiovisual dançante. **Tríade: Revista de Comunicação, Cultura e Mídia**, v. 6, n. 13, 17 dez. 2018b.

WOSNIAK, Cristiane. O filme-perfomance ‘Buracos no Céu’ (2013) de Evaldo Mocarzel: movimento do corpo e(m) corte cinematográfico. **Atas do VIII Encontro Anual da AIM** (Aveiro, Portugal), 2018c.

WOSNIAK, Cristiane. Montagem miríade e dança: a corporificação do pensamento cinematográfico em Evaldo Mocarzel. **Intexto**, Porto Alegre, RS, p. 264-283, jan. 2020.

4

CRÍTICA DE PROCESSO E TEORIA DE CINEASTAS

*Cecilia Almeida Salles*¹

INTERAÇÕES POSSÍVEIS

As reflexões que serão apresentadas foram geradas por minha participação no *II Encontro do Seminário Temático Teoria de Cineastas*, guiada por algumas perguntas e nomeada *Questions and Answers*. Gostaria de destacar a relevância da proposta pois norteou a apresentação das aproximações conceituais e metodológicas entre a Crítica de Processo (estudos sobre processo de criação) e a Teoria de Cineastas. Diálogos pressentidos, mas ainda não sistematizados. As perguntas foram motivadoras e responsáveis pela organização do diálogo. Daí usá-las, também, como eixos direcionadores para o desenvolvimento desta discussão: abordagens de pesquisas sobre criação artística; processo de criação como abordagem comum a todas manifestações artísticas; métodos de pesquisa; teorias relacionadas ao fazer artístico e processo de criação como rede; autoria em processos de criação coletivos; e relações entre processo e obra.

¹ Titular. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Contato: cecilia.salles@gmail.com

ABORDAGENS DE PESQUISAS SOBRE CRIAÇÕES ARTÍSTICAS: DA CRÍTICA GENÉTICA À CRÍTICA DE PROCESSO

Começo com um breve histórico da pesquisa sobre processo de criação, desenvolvida junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica (1990/PUC-SP), que começou com meu doutorado sobre os documentos de processo na literatura brasileira -- Ignácio de Loyola Brandão. Em uma disciplina que fiz no Departamento de Letras Modernas (Universidade de São Paulo), oferecida pelo Prof. Philippe Willemart, soube que se tratava de um estudo de Crítica Genética, assim como era desenvolvido no *Institut des Textes et Manuscrits Modernes* (CNRS/Paris), desde os anos de 1960. Tratava-se de uma metodologia para lidar com manuscritos literários, que resguardam a história das obras e buscam as singularidades dos escritores estudados.

Assim, desde os anos de 1990, a PUC passou a desenvolver pesquisas sobre processos de criação em uma grande diversidade de áreas como artes visuais, cinema, artes cênicas, literatura, arquitetura, design, fotografia, jornalismo, publicidade, curadoria e crítica. São estudados documentos de processos, em uma grande diversidade de áreas e materialidades, como índices do pensamento em construção.

Hoje podemos dizer que os arquivos da criação são constituídos por registros analógicos e/ou digitais, feitos por necessidade do artista, na linguagem mais acessível naquele momento, seja escrita, sonora, visual ou audiovisual. Documentos de manifestações artísticas diversas, que

aparecem sob a forma de anotações, diários, registros audiovisuais, escaletas, diferentes tratamentos de roteiros, diferentes montagens etc.

Ao longo das pesquisas, foram observadas recorrências entre diferentes processos que geraram uma sistematização desses aspectos gerais da criação, ou seja, uma teoria da criação, que será apresentada de modo mais detalhado adiante. Esta teorização sustenta o que chamo de Crítica de Processo, movida pelo objetivo de compreender os processos de criação, em sentido bastante amplo, não só as histórias das obras que marcam a Crítica Genética.

Nos diálogos que mantenho com os pesquisadores franceses fica claro que esses rumos dados pelos estudos sobre criação eram interessantes, mas não vistos como crítica genética, *stricto sensu*. O que nos separa é a busca pelos aspectos gerais ou por conceituar criação e a delimitação rígida do objeto de estudo. Estas questões ficaram claras quando apresentei, no seminário sobre Gênese Cinematográfica, uma discussão sobre faixas comentadas, que traziam, a meu ver, importantes contribuições para conhecermos a busca dos cineastas (hoje diria teoria destes cineastas). Os problemas levantados foram que eram registros orais e que tinham sido feitos após a estreia do filme. O debate ficava sem continuidade, na medida em que não havia uma proposta teórica, ou seja, um conceito de criação que não permitisse tal discussão.

Diante dessas delimitações do objeto e objetivos das pesquisas da Crítica Genética (termo por eles cunhado), que carrega uma inquietante busca de origem, passei a falar em Crítica de Processo. Esses novos caminhos tiveram algumas consequências, como a mudança do nome de nosso Grupo de Pesquisa em Crítica Genética. Passamos a enfatizar que

somos um grupo interessados em Processos de Criação e não só na metodologia e objeto de estudo da crítica genética, que é uma das possíveis formas de se discutir a criação artística.² Esta questão nos leva a outro eixo desta reflexão.

O POTENCIAL CRÍTICO DE SE TOMAR OS PROCESSOS DE CRIAÇÃO COMO UM TEMA TRANSVERSAL

O processo de criação como denominador comum para pesquisas tornou-se possível à medida que passou a ser sistematizada uma teoria dos processos. Por um lado, a partir do geral conseguimos chegar com mais acuidade às singularidades, seja do cinema ou de um cineasta específico. Como afirma Vincent Colapietro, pensar é generalizar para lançar luzes sobre o específico³. Por outro lado, viabiliza estudos comparativos, seja entre cineastas ou procedimentos entre artes.

Tomo como exemplo, deste segundo caso, a publicação *Cut and Paste: 400 Years of Collage* de Patrick Elliot (2019), que oferece um histórico sobre a exploração do procedimento de colagem (corta e cola) com maior ênfase nas artes visuais. No entanto, trata-se de um recurso criativo que extrapola limites de manifestações artísticas e oferece um amplo campo para se discutir processos de criação que lançam mão de apropriações, como as homenagens, tão caras aos cineastas. É um aspecto geral da criação. São flagradas as singularidades nos modos

² Ver o site do Grupo de Pesquisa em Processos de Criação
<https://xn--processosdecriao-snb5e.com.br/>

³ Palestra no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC/SP em 2014

como se dão as montagens ou edições. A montagem, por sua vez, é também um procedimento geral de processos de criação.

Tendo o processo de criação como olhar transversal, em constante diálogo com a experimentação contemporânea, a Crítica de Processo vai além das histórias das obras, como veremos.

Passo para a discussão sobre os aspectos metodológicos que envolvem essas pesquisas.

MÉTODOS DE PESQUISA DA CRÍTICA DE PROCESSO

Diante de uma grande diversidade de pesquisas no grupo e minhas, foi constatada a impossibilidade de se definir *a priori* o que vai se encontrar nos arquivos da criação estudados. Pode-se falar em diferentes materialidades dos processos criativos, em diálogo com o grupo que reúne pesquisadores do cinema português e é responsável pela organização do evento *Materialidade e processos criativos no cinema português*. De modo mais específico, podemos encontrar diferentes tratamentos de roteiros, montagens, *masterclasses*, textos teóricos etc. E até o caso das cartas enviadas aos montadores por Evaldo Morcarzel, que não se trata de um registro recorrente no processo do cinema. É importante destacar que cada tipo de documento oferece informações sobre aspectos do processo.

Poderia se dizer que se trata de um método regido pelos arquivos. A pergunta direcionadora das pesquisas é de natureza bastante ampla: o que o objeto de interesse nos oferece sobre processo de criação?

A atenta observação dos documentos é sustentada por uma perspectiva relacional. O crítico estabelece relações entre os diferentes dados para refazer e compreender a rede do pensamento em criação. É no estabelecimento de relações entre as ações do cineasta que se percebe os princípios que norteiam aquele processo. A observação relacional leva à formulação de hipóteses sobre o modo como se desenvolve o processo criativo. Conhecimento sobre o processo de criação é, assim, gerado no estabelecimento de nexos. A metodologia dessas pesquisas se assenta, portanto, naquilo que Morin (2000, p. 23) descreve como “arte de transformar detalhes aparentemente insignificantes em indícios que permitam reconstituir toda uma história”.

Voltando ao estabelecimento de relações entre os diferentes dados, são observadas as tomadas de decisão e seus critérios e, assim, encontramos princípios de natureza política, ética e estética que direcionam o fazer daquele cineasta. O projeto cinematográfico que move sua ação em meio às práticas comunicativas da equipe. É a visão de que há teorias implícitas no fazer, que estabelece a relação da Crítica de Processo com a Teoria de Cineastas.

Trata-se de uma abordagem crítica que procura por explicações para o processo criativo. Daí que simples descrições ou relatos narrativos se mostrem insuficientes. Da complexidade das informações, retira-se o sistema gerado pelo processo, no acompanhamento crítico-interpretativo dos registros.

A metodologia vem se mostrando também em processo de expansão: muitos pesquisadores, especialmente no caso de teatro e cinema, passaram a acompanhar processos, gerando outros

documentos, sob a forma de anotações, fotografias, registros audiovisuais etc. Os arquivos da criação se expandem e ganham maior complexidade.

A questão metodológica nos leva, naturalmente, à discussão sobre a abordagem teórica.

TEORIAS OU ATOS TEÓRICOS RELACIONADOS AO FAZER ARTÍSTICO ESTÃO RELACIONADOS À VISÃO DO PROCESSO DE CRIAÇÃO COMO REDE.

A Crítica de Processo é sustentada pelo conceito de criação como rede em construção. Uma teoria da criação de base semiótica peirceana, em diálogo com o conceito de rede de P. Musso (2004) e o pensamento da complexidade de E. Morin (1998), que passo a apresentar de modo sucinto.

Trata-se de um percurso de ação (construção/conflito/confronto/encontros), sensível e intelectual⁴, sofrendo intervenções do consciente e inconsciente. Afasta-se, assim, da dicotomia intelectual ou sensível, que ainda rege as discussões de muitos pensadores da criação, vendo, por exemplo, o processo da ciência como objetivo e intelectual e o da arte subjetiva e sensível. O que está sendo aqui proposto é que todos os processos convivem com esses três aspectos. Poderia se dizer que as diferenças são de outra ordem, como a natureza da busca.

A criação como rede pode ser descrita como um processo contínuo de interconexões, com tendências vagas, gerando nós de interação, cuja variabilidade obedece a princípios direcionadores. Esse processo

⁴ Refiro-me às três categorias da fenomenologia de Charles S. Peirce.

contínuo, sem ponto inicial nem final, é um movimento falível, sustentado pela lógica da incerteza, englobando a intervenção do acaso e abrindo espaço para a introdução de ideias novas.

As interconexões nos colocam no campo relacional: toda ação está relacionada a outras de igual relevância, sendo assim um percurso não linear e sem hierarquias. A construção de uma rede, ou seja, sua transição de uma rede simples para outra mais complexa são consubstanciais à sua definição. As interconexões geram os picos ou nós da rede, elementos de interação ligados entre si, que se manifestam como os eixos direcionadores de nossas pesquisas.

As tendências são rumos vagos, que orientam o processo de construção dos objetos, no ambiente de incerteza e imprecisão; geram trabalho em busca de algo que está por ser descoberto.

A “recompensa material”, ou seja, o percurso de construção da rede ou inclui sua dinâmica e está inserido no espaço e tempo da criação, que inevitavelmente afetam o realizador ou agente criativo. O termo é tomado por empréstimo de Kandinsky (1990), ao descrever o processo de construção de obras como a busca da recompensa material para o poder inventivo e a sensibilidade do artista.

Ao longo deste processo, vão sendo estipuladas restrições ou delimitações de naturezas diversas, que tornam a construção da obra possível. O desenvolvimento do processo leva a tomadas de decisão, que propiciam a formação de critérios ou linhas de força, dando consistência aos objetos em construção.

Gostaria de dar especial destaque para as tendências nas redes em processo, pois acredito que uma reflexão sobre as interações das duas

dimensões das tendências é fértil para discutir os processos em equipe, como no caso do cinema.⁵

As tendências dos processos de criação podem ser observadas sob duas perspectivas: constituição de projetos poéticos (ou princípios direcionadores) e práticas comunicativas. O conceito de tendência é tomado da definição de semiose ou movimento signo em termos peirceanos. Segundo o autor, todo processo sêmico carrega o conceito de meta, objetivo e implica em luta para obtê-lo. Daí, Peirce definir o propósito como “desejo operativo” (CP 1.205)⁶.

As discussões sobre as redes da criação levam ao acompanhamento de sujeitos ou agentes criativos, profundamente implicados em seus processos criativos, interagindo com intensas turbulências culturais. Compreendemos os modos como o ambiente que envolve as criações é processado pelo artista e por suas obras, em outras palavras, observamos os espaços de manifestação de sua subjetividade transformadora. Neste contexto, discutimos questões relativas à memória, percepção, procedimentos de criação, mediações e modos de desenvolvimento do pensamento (processos cognitivos), que não fazem parte do escopo desta publicação⁷.

Os diálogos com a cultura, as trocas entre sujeitos e os intercâmbios de ideias nos colocam diante do mais amplo campo de interações. Observamos que quando nos aproximamos de algum tipo de determinação, encontra-se dispersão, ou seja, quando encontramos

⁵ Ver Salles, C.A. *Processos de criação em grupo: diálogos*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

⁶ Referências dos *Collected Papers* de Charles S. Peirce; volume seguido do parágrafo.

⁷ Ver Salles, C.A. *Redes da criação: construção da obra de arte*. Vinhedo: Ed. Horizonte, 2006.

alguns pontos de referência geográficos, históricos, culturais etc. nos deparamos com novas ramificações das redes e enfrentamos mais indeterminação. Esse caminho percorrido gera algumas outras reflexões, que nos levam aos dois últimos eixos desta discussão. No ambiente da criação, como rede complexa em permanente construção, como pensar a autoria? E como fica a relação entre processo e obra?

AUTORIA EM PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM EQUIPE

Na tentativa de abordar a questão da autoria no “coletivo”, por vezes, polêmica, recorro a alguns pensadores. As pesquisas desenvolvidas pela arte e pela ciência contemporâneas nos oferecem novos instrumentos para entrar nesse tema, que envolve questões que sempre estiveram latentes. Algo é certo, as possíveis respostas não podem se encerrar na dicotomia autoria versus ausência de autoria.

Começo essa discussão optando por chamar os processos em equipe ou grupo e não coletivos, porque em algumas áreas o termo coletivo diz respeito a um modo de trabalho, assim como o termo colaborativo. Optei por uma designação mais geral.

Sem me aprofundar no percurso teórico, discutido de forma mais aprofundada no livro *Redes da Criação*, dou destaque ao diálogo com Colapietro (2016). O autor afirma que os sujeitos são constituídos e situados. São constituídos por seus engajamentos, dificuldades e conflitos; e é situado espacialmente, temporalmente, historicamente e possivelmente em outros aspectos. O descentramento do sujeito, segundo Colapietro (2016) significa, portanto, a centralidade das

práticas em sua materialidade, pluralidade, historicidade e, portanto, mutabilidade. Consciência, engenhosidade, criatividade e outras características, que atribuímos a agentes criativos, são sempre funções de sua constituição cultural e localização histórica.

O próprio sujeito tem a forma de uma comunidade; a multiplicidade de interações não envolve absoluto apagamento do sujeito e o *locus* da criatividade não é a imaginação de um indivíduo. Surge, assim, um conceito de autoria, exatamente nessa interação entre o sujeito e os outros. É uma autoria distinguível, porém não separável dos diálogos com o outro; não se trata de uma autoria fechada em um sujeito, mas não deixa de haver espaço de distinção. Sob esse ponto de vista, a autoria se estabelece nas relações, ou seja, nas interações que sustentam a rede, que vai se construindo ao longo do processo de criação, uma autoria em rede. Neste contexto, é difícil falar em processos individuais.

Levo essa visão do sujeito em rede para as reflexões sobre os processos em equipe. Por um lado, é necessário levar em conta o fato que grupos são formados por esses sujeitos em comunidade. Assim as redes desses processos ganham maior complexidade quando se pensa em cada um dos membros do grupo, vivenciando suas próprias redes, em intensa interação com as dos outros membros da equipe.

Trago também Eisenstein (1987) para essa discussão sobre os processos em equipe, formados por sujeitos em comunidade que deixam, ao mesmo tempo, marcas de sua subjetividade em suas escolhas. O cineasta, atraído pelo trabalho coletivo, faz em seu livro

Memórias imorais, uma analogia da produção cinematográfica com a construção de pontes e com o trabalho do músico de orquestra.

Em meio a colaborações, comandos e hierarquias, ele ressalta que nos processos em equipe há um “entrelaçamento de atos individuais com a ação geral” (Eisenstein, 1987, p.101). Isso pode parecer óbvio, à primeira vista, mas tem desdobramentos instigantes para refletir sobre o modo de ação do coletivo: são indivíduos ou sujeitos que viabilizam as produções em equipe, visando uma ação geral ou projeto comum.

É interessante pensar que esses sujeitos em criação agem em meio a multiplicidade de interações, inseridos em suas redes culturais, encontrando modos de manifestação de sua singularidade em sensações: suas dores e seus amores.

Ao mesmo tempo, trata-se de um processo que tende para a construção de um projeto comum (ação geral), guiado pelos princípios direcionadores de um diretor específico, em outras palavras, as teorias do cineasta. O projeto vai se constituindo nas relações com os outros membros da equipe, ou seja, em meio a práticas comunicativas.

A construção do projeto comum envolve, entre muitas questões, a escolha da equipe e o modo de trabalho. No caso do cinema, normalmente, os membros têm funções já pré-definidas e se organizam de forma hierárquica. Carradine (2007), por exemplo, nos diários de filmagem de *Kill Bill*, relata como passou a fazer parte de um projeto, cujo comando era de Tarantino, com algumas referências ao produtor da equipe.

Os diferentes contextos de produção, com escolhas de modos de trabalho menos hierarquizados, geram necessidade de passar o projeto

para os outros membros da equipe. Foi neste ambiente que encontrei as cartas/e-mails do cineasta Evaldo Mocarzel enviadas para os montadores de seus documentários. Ao ler muitas dessas cartas, observei que havia temas, critérios ou indicações de modos de trabalho, recorrentes, que parecem ser alguns dos princípios direcionadores de sua ação artística.

Diante dessas reflexões, podemos dizer que as teorias dos cineastas comandam as práticas cinematográficas, mais ou menos hierárquicas, mais ou menos colaborativas, com possíveis diferenças nas relações entre os membros da equipe (sujeitos em comunidade) Em meio à incerteza dos processos, restrições financeiras e tempo de filmagem, entre tantas outras questões, decisões precisam ser tomadas e critérios definidos.

No contexto do conceito de criação aqui apresentado, pode-se dizer que a autoria é sempre em rede e que nos processos em equipe ganha maior complexidade, como vimos. Passo a discutir a relação entre processo e obra, que, certamente, é plural.

RELAÇÕES ENTRE PROCESSO E OBRA

Para iniciar a discussão da complexa relação entre processo e obra e todo seu potencial de exploração no âmbito da experimentação contemporânea, volto à continuidade dos processos e o inacabamento que lhe é inerente. Há sempre uma diferença entre aquilo que se concretiza e o projeto que está por ser realizado. Onde há qualquer possibilidade de variação contínua, a precisão absoluta é impossível.

Não se pode falar do encontro de obras ideais e perfeitas. O que move essa busca são tendências do processo e a desejo do encontro da obra que satisfaça plenamente.

O convívio com uma grande diversidade de documentos de processos nos levou a observar a continuidade da criação materializada nas referências a incansáveis alterações das obras; o que, sob a perspectiva semiótica, gerou a discussão sobre o inacabamento do processo⁸. Neste contexto, todos os objetos de nosso interesse – seja um filme, uma instalação ou um artigo científico – devem ser vistos como uma possível versão daquilo que pode vir a ser modificado. Relativiza-se, assim, a noção de conclusão como uma forma única possível. Qualquer momento do processo é simultaneamente gerado e gerador (Colapietro, 2014). Sob esta perspectiva, não há segmentação entre processo e obra, pois a forma mostrada publicamente é sempre parte de um processo que, potencialmente, pode ser modificada.

É exatamente neste ambiente teórico que defendi a relevância das faixas comentadas do cinema, na perspectiva da Crítica de Processo, afastando-se da Crítica Genética francesa. As reflexões posteriores fazem parte de nossas discussões porque os processos dos cineastas não terminam no dia que o filme estreia. Os comentários lançam luzes, muitas vezes, sobre suas avaliações de acertos e erros nas escolhas feitas, aspectos a serem explorados em processos futuros etc.

Neste contexto teórico, todas as obras são processuais, pois o inacabamento é intrínseco a todos processos de busca. Há, no entanto,

⁸ Ver Salles, C. A. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 5ª ed. São Paulo: Intermeios, 2011.

as obras que são de natureza processual, que são discutidas no livro *Redes da Criação* (Salles, 2006). No entanto, não é esse o foco destas reflexões sobre as diferentes relações entre processo e a obra.

No âmbito da teoria dos cineastas, gostaria de discutir alguns exemplos, que fazem dos processos de criação a obra, a partir do audiovisual. Não podemos deixar de destacar a relevância dos documentários e algumas outras experimentações. Trarei para essas reflexões alguns exemplos discutidos no livro *Processo de criação em grupo: diálogos* (Salles, 2017), bastante instigantes para a Crítica de Processo.

Começo com os documentários de processo de criação. Estou falando de extras oferecidos sob a forma de *making ofs* de qualidade, em diálogo com o termo usado por Machado (2000). São filmagens da obra em processo: registros de artistas, de diferentes áreas, ou cientistas em ação.

Para compreender esses documentários de processos de criação, é importante pensar no uso da câmera ou câmeras, no posicionamento do diretor, na utilização de entrevistas ou não, nos cortes, na trilha, na montagem etc. As escolhas do diretor, diretor de fotografia, montador envolvem, entre outras coisas, conceitos de criação, posicionamento crítico sobre o que se deve mostrar de processo e como isso deve ser feito. Como consequência desses princípios, que regem os diferentes documentários, o crítico de processo vai ter uma grande diversidade de informações.

Muitos diretores falam de uma proposta de observação, movida pelo acompanhamento das pessoas envolvidas no processo, embora haja

uma tendência para focar o trabalho do diretor, no caso do cinema. A câmera desempenha o papel de quem está junto, do lado, tentando não “atrapalhar” o processo que está sendo registrado. Neste sentido, Caru Alves de Souza, ao participar do debate “*Making of* como território de documentação do evento *Redes de criação* (2008), no Itaú Cultural, comentou sua decisão de usar uma só câmera e manual ao fazer o *making of* de *Antonia*, pelo fato da diretora, Tata Amaral, ter optado por uma filmagem que coloca tudo em campo. A câmera do *making of* não poderia interferir na escolha da diretora.

O objetivo de registrar o processo de criação passa pelos modos de mediação de como os *making ofs* são conduzidos por seus diretores, pelo contexto da produção, entre tantas outras questões.

O *Document: Fanny and Alexander* (1986) de Ingmar Bergman, por exemplo, é um interessante registro do que estou chamando de documentários de processo de filmagem. Neste caso, somos expostos ao set (espaço de interação de diferentes processos), diferentes *takes* de uma mesma cena, a relação do diretor com o fotógrafo e o modo como Bergman dirige seus atores: as repetições dos ensaios de cenas e suas marcações. Paira o conceito de ensaio que busca eliminar possíveis erros e, no caso das marcações, fica claro que as determinações relativas à atuação estão nas mãos do diretor.

Há o caso do *making of* do filme *Ne le dis à personne* (2006), de Guillaume Canet, que apresenta uma interessante escolha de recursos de uso múltiplo da tela, possibilitando o estabelecimento de relações, tão necessário para gerar conhecimento sobre o processo de criação, entre entrevistas, filmagem, discussões anteriores à filmagem,

conversas dos roteiristas, *storyboard*, instruções de direção aos atores antes da filmagem, entre outras coisas. Em determinados momentos, a tela é dividida horizontalmente em duas partes: em uma, vemos as conversas do diretor com o ator antes da filmagem, e na outra, a filmagem gerada por essas instruções. A tela pode aparecer também dividida em três partes (uma maior, em cima, e duas menores em baixo). Em uma, vemos o mesmo tipo de conversa, do diretor com o ator, e nas outras partes, atividades de outras pessoas da equipe, preparando a filmagem da cena discutida pelo diretor e pelo ator. Há, ainda, a apresentação do *storyboard* enquanto o diretor e sua equipe preparam a filmagem da cena: à medida que o diretor vai narrando o que vai ser filmado, vai aparecendo na tela, quadro por quadro do *storyboard*. É interessante, porque a função do *storyboard* é, visualmente, explicitada no *making of*.

O filme *Crime Delicado* de Beto Brant, por sua vez, oferece um documentário do processo de produção do filme chamado *Vertebrando-se*, termo usado por Walter Carvalho, fotógrafo do filme, em uma das entrevistas, para falar do processo do filme ir “se compondo”. Aproximo essa imagem da obra vertebrar-se com a conquista de linhas de força ao longo do processo, que passam a dar consistência à obra em processo.

O espectador assiste a entrevistas feitas, ao longo da filmagem, com vários membros da equipe, ensaios, improvisos, diretor dirigindo os atores e conversas da equipe nas locações sobre a filmagem, tomando decisões de naturezas diversas (atuação, luz, posição de câmera etc.) e levantando dúvidas. Oferece muitas pistas sobre o modo de trabalho da

equipe, especialmente, a interação entre seus membros. Vale ressaltar que Beto Brandt é um dos dois montadores do documentário.

Os documentários de processo realizados por Evaldo Mocarzel trazem outras questões. Estudei as cartas, já mencionadas, e diferentes cortes. Entre muitas conclusões, observei que, ao longo de sua interação com o outro membro da equipe, aflorava seu propósito de registrar os percursos de criação teatral de diversos grupos paulistas, que atuaram nas últimas décadas. A partir do acompanhamento audiovisual de workshops, ensaios, discussões, conversas e viagens dos grupos e espetáculos, o documentarista é responsável pela preservação da memória da história recente do teatro experimental paulista e, ao mesmo tempo, pela produção de documentários, que geram conhecimento sobre o processo de criação teatral, fugindo do teatro filmado e das entrevistas.

Destaco aqui a perspectiva especular da pesquisa de Evaldo e da minha, no que diz respeito à metodologia. Trata-se do mesmo modo de olhar. Nas cartas são explicitados os princípios que vão reger a futura montagem do documentário, que correspondem a alguns aspectos mais relevantes dos processos dos grupos (ou “nós” da rede da criação de cada grupo); de modo semelhante, em minha pesquisa procuro encontrar os nós da rede dos processos dos cineastas.

Isto possibilita que falemos nas cartas como preparação de ensaios críticos audiovisuais, com o mesmo propósito dos textos verbais dos estudos sobre processos de criação. Os documentários de Mocarzel não são registros narrativos dos processos (seguindo a cronologia dos acontecimentos), mas oferecem uma reflexão crítica, ao mapear aquilo

que seriam alguns dos princípios direcionadores de cada grupo. Assim, documentários como “forma de conhecer o mundo”, como Mocarzel fala em uma de suas cartas, geram produção de conhecimento sobre processos de criação teatrais.

Ao mesmo tempo, as experimentações acompanhadas por Evaldo são marcadas por procedimentos teatrais, que geram hibridação de linguagens e expansão da dramaturgia. Os processos vividos, as experiências trocadas, os contágios mútuos mostram que essas questões ganham complexidade, no sentido que o registro audiovisual amplia a textura da linguagem teatral. São, portanto, documentários que explicitam o potencial de criação do crítico/documentarista, que passa a integrar a rede dos processos acompanhados.

Essa conclusão reforça a visão que, no âmbito do audiovisual contemporâneo, o documentário vem se mostrando como um potente espaço de elaboração teórica e experimentação, dialogando com o que Arlindo Machado chama de cinema ensaio⁹.

No campo da ciência, essas filmagens de processos são também discutidas por Arlindo Machado (2014, p. 19). No texto “O cinema científico”, ele dá destaque aos filmes de Benedito Junqueira Duarte, que teve uma atividade intensa, tendo feito mais de 500 filmes, dos quais “cerca da metade podem ser chamados de filmes verdadeiramente científicos, voltados principalmente para a área médico-cirúrgica”. Em 1949 já trabalhava com a equipe cirúrgica do Dr. Edmundo Vasconcelos

⁹ Tema da disciplina “Avanços dos estudos do audiovisual”, ministrado por Arlindo Machado e por mim, como parte das atividades deste pós-doutorado, no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, 2016.

e realizou trabalhos ao Dr. Euryclides de Jesus Zerbini, entre os quais o clássico *Transplante Cardíaco Humano* em 1968 sobre o quinto transplante cardíaco no mundo e primeiro no Brasil.

Machado enfatiza o caráter de pesquisa desses filmes:

Pesquisa sobre aquilo que ainda não se sabe e cuja resposta ainda se busca. Geralmente esse cinema é feito no interior de grupos de pesquisa constituídos e ele só faz sentido se a presença da cinematografia nesses grupos é parte integrante do processo de busca. Geralmente o próprio cineasta é também cientista ou, se não é, sabe integrar-se com seu saber específico nos objetivos perseguidos pelo grupo [...] São *work in progress*, que evoluem juntamente com a pesquisa (Machado, 2014, p. 17-18)

Termino os exemplos de filmagens de artistas em ação com *O mistério de Picasso*, de Henri Clouzot (1955), para falar de suas peculiaridades, que o coloca em debate. Trata-se de um interessante acompanhamento do trabalho de Picasso, porém artificial: é o processo como espetáculo (Salles, 2006). Um set de cinema transformado em ateliê, com luzes e equipe de filmagem, telas transparentes e tempo de produção das pinturas determinado pelo tempo do cinema. Há ainda a trilha sonora, que prepara o tema das futuras telas, numa construção dramática, reforçando o conceito de espetáculo. É importante destacar que Picasso exigiu que as telas produzidas para esse documentário fossem destruídas depois da filmagem. Ao mesmo tempo, um conhecedor de outras obras deste pintor reconhece nas telas produzidas, ao longo do documentário, traços e imagens recorrentes em seu projeto artístico.

Como se pode observar, estamos diante de uma grande diversidade de propósitos de cineastas e métodos de acompanhamento, gerando diferentes documentários de processos de criação.

Passo agora para a discussão de um outro tipo de documentário, neste mesmo contexto, porém com algumas diferenças. São os documentários relativos ao processo de uma obra ou um artista.

Como exemplo do primeiro tipo de documentário, temos *O inferno de Henri-Georges Clouzot*, de Serge Bromberg e Ruxandra Medrea (2009), sobre o filme *L'Enfer*, de Henri-George Cluzot, que ficou inacabado. É um documentário de 94 minutos, com material editado das 15 horas de filmagem. Têm entrevistas com membros da equipe: assistente de produção, assistente de fotografia e atores.

O documentário traz muitas questões interessantes sobre a história desse processo; destaco o fato do diretor ter decidido trabalhar com quatro equipes de filmagem, com direcionamento extremamente vago. As entrevistas deixam claro que essa opção foi bastante perigosa e talvez o motivo pelo qual o filme tornou-se inviável, isto é, a continuidade da incerteza de propósitos, sem qualquer tipo de consistência de escolhas e critérios (sem ganhar linhas de força). Ou usando o termo de Walter Carvalho, não vertebrou-se.

Certas dúvidas de William Kentridge, de Alex Gabassi, por sua vez, é o caso de documentários sobre artistas. A partir de uma entrevista com relatos sobre sua biografia, entremeada por cenas do artista em seu estúdio fazendo experimentações, algumas de suas exposições e o acompanhamento de um dia de trabalho, conhecemos algumas questões relativas a seu processo de criação, como o nascimento de seus

personagens (Soho Eckstein e Félix Teitlebaum) e de suas paisagens ficcionais. Ao mesmo tempo, entendemos sua escolha pela animação por se interessar pelo desenho em movimento e por esta possibilitar a transformação de qualquer objeto em outro. Para quem conhece a obra de Kentridge é exatamente esse seu campo de exploração artística.

Esboços de Frank Gehry, de Sidney Pollack (2005), é um documentário sobre um arquiteto, a partir de entrevistas com ele e com críticos e colaboradores, interrompidas por imagens de suas obras. Nesse caso foi incluído um relato do diretor, Pollack, sobre seu estranhamento de ter sido o cineasta escolhido pelo arquiteto, especialmente, por ser um documentário.

Destaco ainda a interação do arquiteto com maquetes, ao longo de alguns momentos das entrevistas. Este recurso será discutido a seguir: documentários a partir de documentos de processo. De modo semelhante às faixas comentadas que trazem à tona, escolhas e decisões, tendo cenas do filme como referência, há este outro tipo de registro audiovisual que partem dos diferentes arquivos da criação.

No caso do documentário sobre Frank Gehry, há a utilização de maquetes para ativar a entrevista, como vimos. O que chama atenção é que convivemos com esses registros da arquitetura, normalmente de materiais rígidos, mas neste caso ainda são maleáveis, assim, o percurso de busca da forma é explicitado.

A Coleção *Contatos* é um outro exemplo desse tipo de filmagem: apresenta um grande número de fotógrafos comentando seus contatos. O projeto da coleção promete que os maiores fotógrafos revelam os segredos das imagens. Em três DVDs (*A grande tradição do*

fotojornalismo, A renovação da fotografia contemporânea e A fotografia conceitual) temos acesso aos comentários de 36 fotógrafos de diferentes nacionalidades.

É neste contexto que ouvimos William Klein falar, por exemplo, dos contatos fotográficos como um diário, com marcas de suas hesitações. Em outro momento, mostra dois contatos, com duas possibilidades de enquadramento: “clássico e com novidade”. Opta por aquele que trazia surpresa, o que para ele significa mais informação. Robert Doisneau fala que a sequência de fotos oferece uma narrativa e comenta a dificuldade que envolve a escolha de uma isolada, pois, sob seu ponto de vista, segmenta a história obtida. Fala também do estranho ou bizarro, como critério de suas escolhas.

No caso de H. Cartier-Bresson, só o ato de mostrar os contatos e suas escolhas já é interessante, para aqueles que entendiam o instante decisivo como um clique sem história. Na verdade, este se trata do momento da escolha do melhor de uma série, segundo o critério do fotógrafo e colaboradores.

Ainda no âmbito das reflexões entre as diferentes relações entre processo e obra, mas saindo do contexto do documentário, trago mais alguns exemplos que tornam o processo de criação a obra. Acredito que vão oferecer maior complexidade para nossa discussão.

Jean-Claude Bernardet (2003) discute a instalação *A respeito de situações reais* (Paço das Artes/São Paulo, 2003) do cineasta português Pedro Costa, que apresentava os copiões do filme *No quarto de Wanda*. Neste caso, os documentos do processo cinematográfico são

transportados para o espaço expositivo das artes visuais e tornam-se a materialidade de uma instalação.

Five Obstructions, de Lars Von Trier, por sua vez, o processo de produção é o próprio filme. Trata-se de um projeto proposto por ele a seu amigo Jorgen Leth, cuja obra ele respeita muito. Diz que seu filme predileto é *The Perfect Human*. O filme é um desafio, que envolve sua refilmagem, a partir de cinco restrições impostas por Von Trier. Não podemos nos esquecer da relação deste cineasta com o movimento cinematográfico *Dogma 95*, formulado a partir de regras ou dispositivos. Cada uma das restrições, que envolviam limitações técnicas, gerou um produto audiovisual.

Sob este ponto de vista, o espectador tem acesso a momentos do processo de criação e aos resultados das propostas. *Five obstructions* é o acompanhamento do jogo proposto e dos resultados audiovisuais das restrições impostas. O registro do processo é o filme.

Neste contexto, tem outro exemplo que é *Moscou*, de Eduardo Coutinho (2009). Vem na trilha de seu filme anterior, *Jogo de Cena* (2007), que explora a questão da representação teatral. O documentarista busca levar adiante essa questão, quando propõe ao *Grupo Galpão*, uma experiência, cujas restrições foram também por ele estipuladas. Os dispositivos são explicitados no início em uma conversa com os atores e a equipe de Coutinho: eles tinham três semanas para buscar uma encenação de um texto só conhecido pelo grupo naquele momento (*Três irmãos* de Anton Tchekhov). Foi chamado um diretor de fora, Enrique Diaz, um procedimento comum para o grupo. O que assistimos é a

tentativa de cumprimento das regras de preparar uma peça teatral para o público do cinema. O documentário é o processo de procura do filme.

Termino estas reflexões com uma cena da obra *Zoopraxiscópio*, do artista do corpo Roberto Alencar¹⁰. Trata-se de uma das muitas intervenções do audiovisual em seu espetáculo.



Figura 1 Fig. 1: Cena de “Zoopraxiscópio”. Foto de Rogério Marcondes.

Nesses momentos, os desenhos ou documentos de processo de Alencar, são explorados por Gal Oppido: saem dos cadernos, vão para a cena e Alencar dá continuidade à sua proposta de dialogar com o vídeo. Os estudos de corpo e movimento são, assim, traduzidos, a partir do potencial do audiovisual, em corpos em movimento [...] o encontro do artista com os desenhos e os vídeos, nesta intervenção, surge como elemento fundamental, pois age de

¹⁰ Roberto Alencar (São Paulo, 1973) é ator, dançarino, performer, coreógrafo e artista visual. Diretor da Cia Incunábula. Dirigiu e atuou nos premiados espetáculos *Um porco sentado*, *Alfaiataria dos gestos* e *Zoopraxiscópio*.

modo a amalgamar o processo de criação do espetáculo (desenhos/estudos) via o audiovisual. (Dias; Salles, 2021, p. 137).

Roberto Alencar apresenta uma instigante expansão dos arquivos de criação, no que diz respeito aos espaços que passam a ocupar e a consequente diluição de fronteiras entre processo e obra.

Chego ao fim destas reflexões, que procuraram estabelecer diálogo entre a Crítica de Processos e a Teoria de Cineastas em diálogo com a experimentação contemporânea, com a proposta que essas interações estejam só iniciando.

REFERÊNCIAS

- BERNARDET, Jean-Claude. O processo como obra. **Folha de São Paulo**: Mais!, São Paulo, 2003.
- CARRADINE, David. **The Kill Bill Diary**. London: Methuen Drama, A&C Black Publishers Ltd., 2007.
- CERTAS DÚVIDAS DE WILLIAM KENTRIDGE. Direção: Alex Gabassi. São Paulo: SESC, 2000. DVD, 64 min, cor.
- COLAPIETRO, Vincent. **Peirce e a abordagem do self**: uma perspectiva semiótica sobre a subjetividade humana. São Paulo: Intermeios, 2014.
- COLAPIETRO, Vincent. Os locais da criatividade: sujeitos fissurados, práticas entrelaçadas. In: PINHEIRO, A.; SALLES, C.A. (orgs.) **Jornalismo expandido**: práticas, sujeitos e relatos entrelaçados. São Paulo: Intermeios, 2016.
- CONTACTS. França: Arte France, Riff Productions, Centre National de la Cinematography. 3DVD. Cor
- DIAS, Wagner M. & SALLES, Cecilia A. Interações do audiovisual e processos de criação. In: **Significação**, São Paulo, vol. 47, n. 54, p. 121-140, jul-dez 2020.

DOCUMENT: Fanny and Alexander. Direção: Ingmar Bergman. Brasil: Mec Mídia, 1982, DVD, 150 min. cor.

EISENSTEIN, Serguei. **Memórias imorais**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ESBOÇOS DE FRANK GEHRY: um gênio da arquitetura. Direção: Sydney Pollack. Brasil: Imagem Filmes, 2008, DVD. 83 min. cor

FIVE OBSTRUCTIONS. Direção: Lars Von Trier. Bélgica: Wajnbrose Productions, 2003 90 min. cor. <https://vimeo.com/27335700>

JOGO DE CENA. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil, Videofilmes, Matizar, 2007. DVD. 104 min. cor.

KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte**. São Paulo, Martins Fontes, 1990.

LE MYSTÈRE PICASSO. Direção: Henri Clouzot. Brasil, Magnus Opus, 1982, DVD, 75 min. cor.

L'ENFER D'HENRI-GEORGES CLOUZOT. Direção: Serge Bromberg & Ruxandra Medrea. França: Imovision, 2009, 100 min. cor.

MACHADO, Arlindo. O cinema científico. In: **Significação**, vol. 41, n. 42, p. 15-29, jul-dez, 2014.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Senac, 2000.

MOSCOU. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil, Videofilmes, Matizar, 2008. DVD. 78 min. cor.

NE LE DIS À PERSONNE. Direção: Gillaume Canet, França, Europa Corp. 2006. DVD 2: Les bonus. 170 min. cor.

MORIN, Edgar. **O método 4**: as ideias. habitat, vida, costumes, organização. Porto Alegre: Sulinas, 1998.

MORIN, Edgar. **A inteligência da complexidade**. São Paulo: Peirópolis, 2000.

MUSSO, Pierre. A filosofia da rede. In: PARENTE, A. (org.) **Tramas da rede**. Porto Alegre: Sulina, 2004.

PEIRCE, Charles S. **Collected Papers**. 8 vols., USA, Harvard Press.

REDES DA CRIAÇÃO. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

SALLES, Cecília A. **Redes de criação**: construção da obra de arte. Vinhedo: Ed. Horizonte, 2006.

SALLES, Cecília A. **Gesto Inacabado**: processo de criação artística. 5ªed. São Paulo: Intermeios, 2011.

SALLES, Cecília A. **Processos de criação em grupo**: diálogos. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

VERTEBRANDO-SE: making of *Crime Delicado*. Direção: Beto Brant.
<https://www.youtube.com/watch?v=woQVV4pSoH4>

OS FILMES PENSAM SEUS CINEASTAS

5

PESCARIA EM ÁGUAS PROFUNDAS: UMA TEORIA LYNCHIANA DO CINEMA

*Marcio Markendorf*¹

No campo das artes não é incomum fazer do objeto anteparo para exercícios de teorização. Extrair teorias do processo criativo de cineastas é um caminho por onde se pode recolher registros, depoimentos e valer-se da obra em si a fim de compor uma paisagem para uma mirada teórica. Este pequeno texto pretende – considerando tal fluxo – sugerir uma posição de leitura para o trabalho estético de David Lynch. Como exercício ensaístico, realizado a partir da liberdade reflexiva, a argumentação procura reforçar a abertura semântica da obra lynchiana – bem ao gosto do semiólogo Umberto Eco (2007) –, algo que respeita o desejo do próprio Lynch em garantir aos espectadores que tenham suas próprias experiências diante de seus produtos artísticos. E, de certo modo contaminado pela perspectiva criativa do cineasta, valho-me de aproximações entre a poesia e a pintura, bem como de similaridades entre a pintura e o cinema, na elaboração deste percurso. O poeta e filósofo romano Horácio há muito elaborou o aforismo *Ut pictura poesis* (como a pintura, a poesia), similaridade que torna o verso uma forma ótica do pensamento tal qual a pintura. E se como afirma o poeta Aleksandr Potebnia – “A arte é pensar por

¹ Doutor em Teoria da Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis/Santa Catarina, Contato: marciomarkendorf@gmail.com

imagens” (Potebnia apud Chklóvski, 1971, p. 39) – procurarei fazer o caminho contrário: o que as imagens revelam sobre o pensamento que as concebeu? O que pensa o artista quando engendra as imagens de sua arte?

Reconhecido por sua singular perspectiva audiovisual, inquietante e de vertigem onírica, o norte-americano David Lynch encontra um lugar de destaque nos estudos cinematográficos – sem contar nos espaços de culto da cinefilia. Muitas vezes partindo de típicos dispositivos de filmes de gênero, Lynch consegue produzir tensionamentos e rupturas narratológicas ao propor processos e produtos complexos, por vezes lidos como ininteligíveis. Os procedimentos de arte empregados são responsáveis por produzir um estilo idiossincrático, simbolizado pelo adjetivo lynchiano, qualificativo que acaba sendo aplicado a outras obras/artistas que, em algum grau expressivo, são inspiradas pelo universo do referido diretor multiartista. As características formais, estéticas e conteudísticas de Lynch contemplam um mundo ficcional sombrio e violento, permeado por uma atmosfera *noir* perturbadora, atravessado por múltiplos sinistramentos da realidade, marcado por estranhos e estranhamentos, habitado por personagens de natureza *outsider*, *weird* e *queer*². Por sua vez, a espetatorialidade – advinda do posicionamento diante desses objetos audiovisuais – precisa negociar constantemente com o dissonante e o incomum, categorias consideradas negativas, se

² Adotando uma postura reflexiva sobre a realidade, David Lynch acredita que “Hoje em dia existem muitas coisas sombrias neste mundo e a maioria dos filmes reflete o mundo em que vivemos. Os filmes são histórias. E histórias sempre implicam conflito. Implicam altos e baixos, bem e mal” (Lynch, 2015, p. 61).

pensadas sobre o lastro da inteligibilidade, e muito exploradas artisticamente na modernidade e na filmografia do norte-americano.

David Lynch pode ser considerado um multiartista posto que sua vida criativa é bastante diversificada (escritor, roteirista, artista visual, ator, músico, cineasta), desenvolvendo-se especialmente no campo das artes visuais, do cinema e da música. No currículo cinematográfico constam, dentre outros trabalhos, nove longas-metragens, uma cultuada série televisiva com três temporadas e dezenas de curtas-metragens (o IMDB registra noventa e sete produções audiovisuais como diretor). Das últimas produções cinematográficas, dentre curtas-metragens, documentários e vídeos musicais, receberam destaque a animação *Fire* (Pozar, 2020) em seu canal do Youtube, um trabalho colaborativo com o músico Marek Zebrowski, o curta-metragem *What did Jack do?* (2017), disponibilizado pelo serviço de streaming Netflix, e a retomada da terceira temporada da série cult *Twin Peaks: o retorno* (2017). Aliás, o oitavo episódio da série de TV foi recebido pela crítica como uma demonstração do poder pulsante do estilo de Lynch, sendo descrito como “mind-melting” (Martin, 2017) e antológico para história do audiovisual por seu aspecto nuclear: as imagens são altamente condensadas e detonam no espectador uma vertigem de estesia sem precedentes.

Para alguns críticos radicais, Lynch encontrou seu ocaso como cineasta com a ascensão do cinema digital e o lento deslocamento da película para um tipo de museu imaginário da cultura analógica. A relação causal parece ganhar força porque o próprio diretor norte-americano teria declarado que seu último longa-metragem, *Império dos*

sonhos (Inland Empire, 2006), ironicamente todo produzido em digital, teria encerrado sua carreira no cinema. Declaração que talvez seja verdadeira apenas em parte: “Eu acho que é o fim da película como um meio. Para mim, a película está morta. Se observarmos como as pessoas do mundo inteiro estão tirando fotos agora, começaremos a perceber o que está para acontecer” (Lynch, 2015, p. 90). Lynch percebia que o modo de consumir filmes mudaria a partir do vídeo iPod e dos vídeos online – pequenas telas substituindo cada vez mais as grandes telas –, o que o fez elogiar a leveza³, flexibilidade e qualidade do vídeo digital (mesmo os de baixa qualidade, cujos resultados pareciam-lhe algo *vintage*), recomendando-o, inclusive, aos jovens cineastas – pois tratava-se de uma aceitação da modernidade e de “seguir a corrente” (Lynch, 2015, p. 92-94).

Neste ensaio pretendo pensar sobre os processos criativos de David Lynch, com o intuito de delimitar minimamente seu pensamento sobre o cinema, a partir de dois objetos principais: o livro *Em águas profundas: criatividade e meditação*, publicado por Lynch em 2006, e o documentário *David Lynch: the art life*, de 2016, produzido por Jon Nguyen, Rick Barns e Olivia Neergaard. Parto do princípio que os dois produtos são reversíveis e complementares, permitindo que a voz narrativa em primeira pessoa de Lynch elucide um pouco mais sobre a natureza de seu estilo.

³ Lynch acrescentou: “Depois que se trabalha com vídeo digital de equipamento leve, pequeno e com foco automático, o trabalho com película se mostra incômodo. Essas câmeras de 35 mm já estão me parecendo verdadeiros dinossauros” (Lynch, 2015, p. 90).



Figura 1 Fotograma do documentário *David Lynch: the art life*

Ao acompanhar imagens documentais de David Lynch em seu estúdio de criação nas montanhas de Hollywood, o espectador toma contato com anedotas e confissões que lentamente configuram os anos de formação do multiartista, revelando-se um tipo de *bildungsroman*⁴ audiovisual. É partir desse percurso que se adentra a uma vida artística instruída inicialmente na pintura, com condução do mentor Bushnell Keeler⁵. Ao descobrir que era possível tornar-se um pintor como

⁴ *Bildungsroman* ou romance de formação é uma narrativa que apresenta acontecimentos e episódios da vida de um sujeito em devir, focando-se no plano do aprendizado a fim de enfatizar a mudança em uma linha do tempo. Como se trata de um protagonista de unidade dinâmica (não de uma grandeza constante), frequentemente é associado às idades do sujeito (da infância à velhice). Nesse quesito, o aspecto biográfico e/ou temporal tem grande importância: "O tempo se introduz no interior do homem, impregna-lhe toda a imagem, modificando a importância substancial de seu destino e de sua vida" (Bakhtin, 2000, p. 237).

⁵ Bushnell Keeler era pai de um conhecido, Toby Keeler, e Lynch assinala uma conversa prosaica como o começo de sua carreira artística: "Certa noite, no jardim da casa de minha namorada, eu conheci um cara chamado Toby Keeler. Durante a conversa fiquei sabendo que o pai dele era um pintor. Achei que se tratava de um pintor de paredes, mas nas nossas conversas ele disse que o homem era um artista, e dos bons. **Essa descoberta mudou a minha vida. Embora eu também tivesse um certo interesse pela ciência, de repente me vi convicto de que queria ser pintor. E que queria viver e respirar arte**" (Lynch, 2015, p. 14, grifo nosso).

profissão – não um prosaico pintor de paredes, *mas um artista visual* – é por esse caminho que Lynch envereda sua vida criativa.

O *leitmotiv* em torno do onírico, do insólito, do sinistro e do inconsciente logo toma corpo, algo que será transposto para o cinema mais tarde. Em certa medida, por conta dos temas abordados na obra visual, pode-se dizer que Lynch adere a uma visão presente na história conceitual do grotesco nas artes que remete aos *sonhos de pintores* (*sogni dei pittori*) – irradiados pela Itália a partir do século XVI –, nos quais a representação estética se distancia da verdade natural por meio da distorção, do fantasioso, das realidades suspensas, podendo ser lúdica e sinistra simultaneamente⁶. O caráter onírico do grotesco é frequentemente descrito pela crítica como formada pela mistura dos domínios, pelo sinistramento da realidade, pelo desordenado e pelo monstruoso, componentes certamente presentes no estilo lynchiano. Um indício expressivo do vínculo com o aspecto onírico do grotesco é uma reprodução de um tríptico de Hyeronimus Bosch no estúdio de Lynch (figura 1) (aliás, a única reprodução visual de outro artista no estúdio), *O jardim das delícias terrenas* (figura 2), obra de 1504, uma das mais inquietantes e alegóricas da história da arte, além de representante exemplar dos *sogni dei pittori*. Outro rasto de tal afinidade eletiva seria o vívido interesse por superfícies deformadas e desassossegadas, algo que levou Lynch a efetuar experimentações

⁶ O estudioso Wolfgang Kayser assim descreve o espírito do grotesco: “Na palavra *grottesco*, como designação de uma arte ornamental, estimulada pela antiguidade, havia para a Renascença não apenas algo **lúdico e alegre, leve e fantasioso, mas concomitantemente, algo angustiante e sinistro em face de um mundo em que as ordenações de nossa realidade estavam suspensas**, ou seja: a clara separação entre os domínios dos utensílios, das plantas, dos animais e dos homens, bem como da estática, da simetria, da ordem natural das grandezas” (Kaiser, 2009, p. 20, grifo nosso).

artísticas – de observação de texturas – com ratos enrolados em plástico, frutas podres e pássaros mortos⁷, o que fez seu pai, Donald Walton Lynch, julgar que o rebento havia perdido a sanidade mental. Além disso, não se pode negar que o DNA artístico de Lynch perpassa as artes visuais e contamina imagneticamente seu cinema (figura 3) – e o inverso (figura 4).



Figura 2 – *O jardim das delícias terrenas*, Hieronymus Bosch, 1504.



Figura 3 (à esquerda) – *Cena de Eraserhead*, de David Lynch. Figura 4 (à direita), quadro sem título de Lynch

⁷ David Lynch ainda registra o seguinte sobre o afeto em torno das texturas: “Não gosto necessariamente de corpos decompostos, mas existe uma textura extraordinária em um corpo decomposto. Você já viu algum animalzinho decomposto? Eu me deleito em reparar nessas coisas, assim como gosto de filmar o tronco de uma árvore, um pequeno galho, uma xícara de café ou um pedaço de torta. Quando se filma isso em close, as texturas são maravilhosas” (Lynch, 2015, p. 76).

O *ethos* artístico de Lynch parece ter sido influenciado por esse princípio não realista da arte, que tem no grotesco uma de suas primeiras manifestações, pois efetua uma recusa ou ruptura com o princípio da arte mimética/figurativista – e também do cinema narrativo convencional. Vale lembrar que a autonomia da arte em relação à teoria imitativa foi decretada a partir do Romantismo, favorecendo a expressão subjetiva de cada artista, além de constituir um movimento estético com muito apreço pelos temas do mistério, do sonho, do grotesco e do sinistro (Lynch novamente). Aqui interessa uma consideração sobre os procedimentos artísticos que, embora originalmente aplicada ao campo da literatura por Victor Chklóvski, é análoga ao campo da arte em geral – afinal, para retomar Aleksandr Potebnia – “Sem imagens, não há arte” (Potebnia apud Chklóvski, 1971, p. 40):

O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em **obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção.** O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; *a arte é um meio de experimentar o dever do objeto, o que é já “passado” não importa para a arte.* (Chklóvski, 1971, p. 45, grifo nosso).

Chklóvski sugere que o mérito de uma obra de arte não se encontra tanto no **conteúdo** – que poderia ser explicado de forma clara e inteligível – mas, sobretudo, na **forma** de apresentação. A partir desse método, a imagem construída não deveria aderir a um simplista reconhecimento aristotélico (este quadro é isto), mas possibilitar que o

espectador tenha uma experiência visual inteiramente nova e singular (ou seja: uma visão). Sendo assim, ao aumentar a dificuldade da forma, a percepção exigiria uma energia proporcional, especialmente tendo em vista que a experiência é inédita e o apreciador está desamparado de imagens de referência. É inegável que obras visuais e audiovisuais de David Lynch estão contaminadas por tal procedimento, muitas vezes desafiando a percepção do espectador, o que ecoa os *sogni dei pittori*, os pesadelos românticos, o infamiliar freudiano (*das Unheimliche*) ou mesmo o *nonsense* surrealista. O multiartista, inclusive, defendeu que o cinema é uma linguagem que oferece uma experiência única e permite-lhe criar “histórias impregnadas de abstração” (Lynch, 2015, p. 19), por certo umas das marcas de seu estilo.

Muito embora a cinematografia de David Lynch seja costumeiramente avaliada como surrealista, o cineasta declara não ser influenciado pela vanguarda europeia correspondente, ainda que admire o pintor alemão Max Ernest e o artista plástico belga René Magritte. O artista norte-americano até afirma apreciar a lógica dos sonhos, mas não considera que sejam deles sua maior fonte de ideias⁸ – ao lado da música, a meditação transcendental seria um dos lugares de onde provém grande parte de seus *insights* e do seu modo de pensar/fabricar imageticamente o cinema (no sentido potebniano). Em

⁸ Nas próprias palavras, Lynch registra: “Adoro a lógica dos sonhos; adoro a forma como que se desenrolam. Mas dificilmente extraio ideias dos sonhos. Tiro-as da música ou dos lugares por onde ando” (Lynch, 2015, p. 45). O cineasta diz ter havido uma única exceção, algo que aconteceu quando teve problemas com o roteiro de *Blue Velvet*: “Pedi uma folha de papel para secretária [de um escritório] porque de repente me lembrei de um sonho que tinha tido na véspera. Escrevi o sonho e lá estavam três elementos que solucionavam todos os problemas [do roteiro de *Blue Velvet*]. Foi a única vez que isso me aconteceu” (Lynch, 2015, p. 45).

comum com o surrealismo, na ótica de Lynch, estariam a intuição, a magia e a surpresa, elementos cuja origem primordial são os sonhos (Lynch, 2015, p. 8) Não significa, porém, que Lynch refute a expressividade do onírico em sua criação audiovisual e não (ab)use (d)o “fator dream-like” (Massias, 2017, p. 147), pois muitas vezes apresenta a lógica ilógica do sonho de forma estilizada em suas narrativas, substituindo a função psíquica do sonho por uma autotélica função estética. A diferença é que, diferentemente do surrealismo, sua fonte criativa não advém dos sonhos, mas da meditação. O interesse nas realidades oníricas inconsistentes remete a uma predileção por um efeito de estranhamento, algo que o cinema enormemente permitiria por meio da fruição das imagens em tempo e sequência. Aliás, Lynch apenas começou a se interessar por cinema quando o entendeu como um campo de experimentação para o que seria uma “pintura sonora em movimento”⁹. É a partir daí que iniciam suas relações artesanais com o audiovisual: surge o curta-metragem *Six Men Getting Sick (Six Times)*, de

⁹ Na abertura de *The short films of David Lynch*, o cineasta norte-americano declara: “Em todos os anos, no final do ano letivo, era realizado um concurso de pintura e escultura experimental. Nesse ano em particular, no começo desse ano, eu estive em um grande estúdio na escola, onde cada pessoa tinha o seu próprio cubículo fechado. E eu estava pintando um quadro preto, com um jardim verde. As plantas verdes emergiam de alguma forma do preto. Um verde muito escuro surgindo do preto. Eu estava olhando para este quadro e ouvi o vento e vi a pintura se mexendo um pouco. E isso foi o começo de tudo. Eu queria ver a pintura se mexendo e com sons” (Lynch apud Massias, 2017, p. 148). Outra versão dessa anedota foi registrada no livro *Em águas profundas*: “Um dia me instalei numa sala ampla da Academia de Belas Artes da Pensilvânia. Era uma sala dividida em cubículos. Eu estava lá no meu cubículo; o relógio marcava quase três horas da tarde. Havia um quadro em andamento; um jardim à noite. Era uma tela muito sombria, com plantas emergindo da escuridão. De repente, tive a impressão de que as plantas se moviam e cheguei até a ouvir o vento. Eu não estava sob o efeito de drogas! Então, pensei, ‘ora, como isso é fantástico!’. E comecei a me perguntar se o filme não seria uma maneira de pôr a pintura em movimento. No final de cada ano havia um concurso para pinturas e esculturas. Eu tinha feito alguma coisa para esse concurso no ano anterior e pensei na mesma hora: *farei uma pintura em movimento*. Fiz uma tela enorme – 1,82 m por 2,50 m – e nela projetei um filme rudimentar. Ele se chamava *Seis homens adoecendo*” (Lynch, 2015, p. 17, grifos do autor).

1967, seguido por *The Alphabet*, lançado no ano seguinte e *The Grandmother*, em 1970. Mais tarde viria seu primeiro longa-metragem, *Eraserhead*, que levou cerca de cinco anos de produção, em meio a grandes hiatos e poucos recursos, sendo lançado em 1977.

A fricção entre pintura e cinema, ou a busca de uma pintura em movimento no audiovisual, permitiu Lynch desenvolver um estilo cinematográfico idiossincrático no qual se *pensa por meio de imagens* – tendo como método fundamental a exploração artesanal e autoral de novos conceitos e representações. É aqui que incluo outro dado fundamental para conjecturar sobre a expressão audiovisual lynchiana (e quem sabe extrair uma teoria de cinema): a Meditação Transcendental (MT). É sabido que David Lynch é adepto desse tipo de meditação, tendo até criado a Fundação David Lynch para Educação Baseada na Consciência e Paz Mundial a fim de propagar o método em escolas. A relação de Lynch com a MT acontece antes do seu desenvolvimento como cineasta, quando ainda tinha a pintura como principal ponto de foco. Dois fatores o teriam impulsionado à medição transcendental: o controle da raiva e a possibilidade de maior acesso à criatividade. Para o cineasta, a prática permite o acesso a um “oceano de consciência” no qual o sujeito encontra sólida e duradoura felicidade – além de beleza e (auto)conhecimento (Lynch, 2015, p. 12). Ao lado do cinema de autor, o espiritual na arte (como já teria advogado tempos antes o abstracionista Wassily Kandinsky).

Contrariando a perspectiva ocidental típica de que os grandes artistas estão imersos em uma vida de sofrimento e angústia, David Lynch envereda por outro trajeto, considerado mais produtivo e libertador:

Costumo chamar esse tipo de depressão e raiva de Sufocante Traje de Borracha de Palhaço da Negatividade. Ele é *sufocante* e a borracha *fedez*. Mas logo você começa a meditar e a mergulhar mais fundo, o traje de palhaço se dissolve. E quando começa a se dissolver, finalmente você se dá conta do quanto esse traje é pútrido e fétido. E quando ele se dissolve por completo, você obtém a liberdade (Lynch, 2015, p. 13, grifos do autor).

A relação entre sofrimento e criatividade é tão antiga quanto controversa na história das artes, tendo fundado um imaginário de causa e efeito no qual quanto maior a turbulência interior de um sujeito, maior seria sua capacidade de criação artística. A pensadora Susan Sontag (1987) reflete sobre o tema argumentando que, na consciência ocidental, o artista torna-se o sofredor exemplar e ocupa o lugar antes destinado aos santos na sensibilidade cristã. Tal comutação simbólica, no parecer de Sontag, estabelece que para atingir a iluminação criativa – o equivalente a beatificação –, o artista deveria passar por um calvário e, assim, o custo para extração de tesouros estéticos das minas do interior, seria o mergulho na turbulência e na dissonância da psique.

David Lynch, como se vê, posiciona-se de forma contrária a esse pensamento e argumenta:

A raiva, a depressão e o sofrimento são muito bonitos nos enredos, mas venenosos para o cineasta e o artista. São como torniquetes na criatividade. Se você estiver preso nesse torniquete, vai ser difícil levantar da cama para vivenciar o fluxo de criatividade e ideias. Para criar é preciso ter clareza. Você tem que ser capaz de pegar as ideias (Lynch, 2015, p. 13).

Fica evidente, portanto, uma postura de que o artista precisa ter autoconsciência e controle do processo e dos efeitos do gesto criativo, não se deixando levar por qualquer jorro caótico. O sofrimento é anti-

espiritual, anti-produtivo. Outros artistas – cujos fantasmas e dramas pessoais eram bastante acentuados e levaram a derrocada dos criadores, como se deu com Vincent Van Gogh ou Camille Claudel, são frequentemente analisados sob o entrelaçamento entre loucura, excesso e criação. Já para outra vertente, como a da escritora norte-americana Sylvia Plath, nada se pode fazer em termos de criação sem uma mente lúcida que dê forma poética às experiências – mesmo as mais terríveis (Lopes, 1994). Afinal, como pensar as imagens se o artista não consegue pensar?¹⁰ “Para criar, é preciso ter energia, é preciso ter clareza. É preciso que se esteja apto a pescar as ideias” (Lynch, 2015, p. 63), reitera o diretor. O multiartista ainda acrescenta:

Nas histórias, nos mundos para onde nos transportamos, existe sofrimento, confusão, sombras, tensão e raiva. Contudo, o cineasta *não* tem que sofrer para *mostrar* o sofrimento. Você pode mostrar o sofrimento, apresentar a condição humana, sem internalizar essas coisas. Você é quem orquestra tudo isso, mas de fora. Deixe o sofrimento para as suas personagens (Lynch, 2015, p. 62, grifos do autor).

Sob o ponto de vista da Meditação Transcendental, David Lynch parte da premissa de que o sofrimento deve ser entendido como uma cortina de fumaça tóxica para a criação. Pode até ser um recurso dramático, mas pode levar o próprio artista a óbito. Por isso, é preciso se afastar da superfície mental, povoada de pensamentos turbulentos, e migrar para espaços mais profundos da consciência no qual o ser

¹⁰ Lynch argumenta que “Alguns artistas têm a raiva, a depressão e a negatividade como suas molas propulsoras. Aham que devem se agarrar à raiva e ao medo para colocar no trabalho que fazem. E abominam a ideia de serem felizes – isso realmente os desagrada. Aham que a felicidade os fará perder o estímulo e o poder” (Lynch, 2015, p. 62),

individual pode conectar-se ao ser cósmico. Em contato com esse ambiente, o artista poderia criar com mais consciência técnica dos efeitos de sentido e buscar maior coesão em seus processos criativos, isto é, no microcosmo que é seu projeto criativo. A consciência transcendental conferiria ao indivíduo a percepção de onde os pensamentos fluem, fazendo-o ir além dos próprios pensamentos. Por isso, a MT não tem relação com a perda da consciência – o sono ou o sonho (o que também invalidaria qualquer aproximação com o método surrealista do automatismo psíquico) –, mas com uma condição de alerta mental. Logo, para se produzir um sonho estilizado, é preciso ter disposição criativa lúcida, de olhos bem abertos.

Lynch acredita que “as ideias surgem de maneiras estranhas quando estamos atentos”, disposição que seria resultado da prática da MT, “e às vezes acontecem coisas no set que nos fazem sonhar” (Lynch, 2015, p. 54). “Seria maravilhoso se o filme inteiro surgisse na minha cabeça. Mas, para mim, ele vem em fragmentos” (Lynch, 2015, p. 23), revela o diretor. Montado peça por peça, formando um cenário completo como um quebra-cabeça, o filme é concebido por uma imagem seminal – o primeiro fragmento (ou “Pedra de Roseta”) – e cerzido diversas outras imagens advindas de conexões intuitivas – de um fluxo criativo único, possibilitado pela meditação:

A vida é cheia de abstrações e a intuição é a única maneira que temos de rastrear-las. Intuir é enxergar a solução, reconhece-la por inteiro. **Intuição é a emoção e o intelecto trabalhando juntos. Isso é essencial para o cineasta**” Você tem que ser capaz de pegar as ideias (Lynch, 2015, p. 35, sem grifos no original).

Em certo sentido, pode-se dizer que o cinema lynchiano é **organizado** por uma **intuição expandida**, responsável por conferir **coesão intelectual** aos fragmentos da imaginação visual. *Blue Velvet*, nas palavras do realizador, teria surgido por um encadeamento dos seguintes elementos: “lábios vermelhos, gramados verdes e a canção ‘Blue Velvet’ interpretada por Bobby Vinton”, seguidos da “visão de uma orelha sobre a relva” (Lynch, 2015, p. 23). E se “a ideia é um pensamento” (Lynch, 2015, p. 23) e a “arte é pensar por imagens” (Potebnia apud Chklóvski, 1971, p. 39), as ideias de um cineasta são imagens mentais à procura de tradução. A ideia-fragmento, para obtê-la, como sugere Lynch, é preciso desejá-la (Lynch, 2015, p. 24).

Um dos personagens mais icônicos e tenebrosos da série *Twin Peaks*, Bob (interpretado por Frank Silva), por exemplo, surgiu ao acaso no set de filmagem, tornando-se símbolo de algo oculto/recalcado, de uma forma maléfica pertencente a um mundo paralelo, o Black Lodge. Esses acasos artísticos (para se valer do pensamento de Fayga Ostrower) são interpretados por Lynch como “felizes acidentes” que podem “ser as últimas peças do quebra-cabeça, as peças que o completam” (Lynch, 2015, p. 57). Em certo sentido, é como se Lynch percebesse todas as coisas como se conectadas, em vista da força do Campo Unificado (revelado pelo guru da MT Maharishi Mahesh), agindo por meio de alguma sutil sincronicidade. Lynch arremata: “É interessante como algumas coisas desaparelhadas se complementam. É dessa maneira que nossa mente funciona” (Lynch, 2015, p. 86)

Outros fortes exemplos desse *modus operandi* de construção fílmica seriam seus dois filmes mais complexos e intrigantes,

permeados de uma realidade onírica, como *Cidade dos sonhos* (Mulholland Drive, 2001) e *Império dos sonhos* (Inland Empire, 2006), que vão se encadeando e tornando-se símbolos consistentes e interligados com o auxílio de soluções atribuídas ao campo unificado da consciência transcendental, conforme argumenta Lynch. *Cidade dos sonhos*, de 2001, foi inicialmente desenhado como o piloto para uma série de TV, mas não tendo sido aceito, ficou em *stand-by* até que foi retomado para se tornar um filme. A premissa organizadora do novo produto audiovisual é bastante simples e acompanha uma mulher amnésica (Rita, interpretada por Laura Harring) e uma aspirante a atriz (Betty Elms, interpretada por Naomi Watts) em busca de pistas sobre um acidente de carro em Mulholland Drive. Apesar da *logline* aparentemente banal, o enredo produz diversas superposições e montagens narrativas que remete ao tempo e ao espaço de um sonho ctônico ou infernal, ambiente no qual as coisas estão fora do lugar pela força involuntária da consciência. Há um flerte constante com o conceito de recalçamento da psicanálise, mecanismo que refreia conteúdos da psique, ocultando-os ou tornando-os opacos embora latentes, o que não exclui a capacidade destes expressarem-se com a forma cifrada de um sonho, por exemplo. Uma ilustração fundamental disso é a sequência narrativa do *diner*, quando Dan (Patrick Fischler) relata um sonho para o amigo Herb (Michael Cooke) e, posteriormente, há o surgimento, no mundo real, da figura do homem atrás do muro, imagem que pertencia apenas ao sonhador Dan (figura 5).



Figura 5 - O homem atrás do muro, cena de *Mulholland Drive*.

Já *Império dos sonhos*, produção de 2006, é um dos filmes mais experimentais e também o mais longo de Lynch, com pouco mais de três horas de duração, inteiramente filmado em câmera digital. A princípio tinha surgido como um projeto de experimentação radical para a internet, com base em um monólogo de quatorze páginas feito especialmente para a atriz Laura Dern, até ir se organizando em torno da premissa: *a woman in trouble*. O problema anunciado – ou o fio condutor da história – trata-se de uma atriz que começa a assumir a personalidade da personagem que interpreta, o que a direciona para uma atmosfera surrealista e de pesadelo em *mise en abîme*. Foi um filme desenvolvido sem roteiro, mediado quase exclusivamente pelo pulso intuitivo do quadro dentro do quadro, da lógica da pintura em movimento, tendo o aspecto *dream-like* como veículo criador de símbolos. Na produção de *Império dos sonhos*, Lynch foi movido pela “sensação de que se todas as coisas são unificadas, as ideias se encaixariam” (Lynch, 2015, p. 88).

É curioso como David Lynch descreve seu método criativo. Para o cineasta, o processo de criação pode ser inscrito em uma metáfora de pesca, especialmente frente ao “oceano da consciência”. Nesse âmbito, o pescador-cineasta seria o único responsável pelo resultado de sua pescaria, afinal “se você conseguir expandir o cesto de pesca – sua consciência –, poderá peixes cada vez melhores (Lynch, 2015, p. 25). E nas águas que os fragmentos-peixes fluem há os espécimes que valeriam a pena serem fígados, todos em “águas profundas”, isto é, as ideias estão em camadas verticais do pensamento-imagem, e de onde podem vir peixes *realmente* cinematográficos. Nas palavras do diretor:

Ideias são como peixes.

Se você quer pegar um peixinho, pode ficar em águas rasas. Mas se quer um peixe grande, terá que entrar em águas profundas. Quanto mais fundo, mais poderosos e mais puros são os peixes. Peixes enormes e abstratos. E realmente maravilhosos.

O que procuro é um tipo de peixe que seja importante para mim, um peixe que possa ser levado para o cinema. Mas lá costumam nadar todas as espécies de peixes. Peixes que se pescam por dinheiro, peixes que se pescam por esporte. Há peixe para tudo.

Tudo, qualquer coisa que seja essencial, vem de um nível mais profundo. A física moderna chama esse nível de Campo Unificado. Quanto mais você expande a consciência – a atenção –, mais fundo é seu mergulho na direção dessa fonte e maior será o peixe que pode pegar (Lynch, 2015, p. 07).

A ideia, nesse contexto, seria um pensamento dotado de paixão, um dos motores de Lynch para criação cinematográfica. Ainda segundo a analogia do cineasta: “O desejo por uma ideia é como uma pescaria. Quando se pesca é preciso ter paciência. Você coloca a isca do anzol que atrai os peixes, ou seja, as ideias” (Lynch, 2015, p. 24). E como a pescaria

exige tranquilidade, é a meditação transcendental que permite esse acesso entre homens e peixes. Talvez não seja sem razão que, por isso, Lynch considere *Eraserhead* seu filme mais espiritual (Lynch, 2015, p. 28)¹¹, coincidentemente a obra que demorou mais tempo para ser realizada (o que teria demandado mais reflexão e mergulho). No entanto, Lynch alerta, é imprescindível para uma imagem-pensamento não se perder ou não apodrecer ter o que chama de *set up*: um sentido pessoal de organização dos fragmentos, o que inclui um lugar e instrumentos para traduzir uma ideia fisgada (Lynch, 2015, p. 78).

Aqui estaria o elemento central de uma filosofia sobre o cinema que refuta a objetividade do cinema de gênero e pensa a experiência cinematográfica a partir da **abstração** – também entendida pelas chaves do hermetismo, da realidade inconsistente, da antitrama. Não é sem razão que Lynch renegue o filme *Duna*, de 1984, tendo assinado a direção com o pseudônimo Alan Smithee¹². Na ocasião o multiartista declarou ter sido suplantado pela indústria hollywoodiana por não ter realizado o corte final do filme¹³, sentimento negativo que se aprofundou por

¹¹ Lynch registra que “*Eraserhead* foi se desenvolvendo de um certo modo que eu não entendia. Isso me fez procurar por uma chave que abrisse para o que aquelas sequências diziam” (Lynch, 2015, p. 28). A tal chave foi conseguida de um modo aleatório, com a abertura de uma Bíblia e a leitura de uma passagem. No final do relato, na tradução brasileira de *Em águas profundas* haveria o registro: “Não sei dizer qual era a frase [lida na Bíblia]”. A pesquisadora Marta Machado confronta o texto com a versão original e contesta a tradução de Márcia Frasão: “Lynch não seria tão relapso. Aliás, se tem algo que um meditador convicto como ele não pode ser é relapso. Segundo estudos publicados pelo neurocientista Richard Davidson, os meditadores conseguem regular sua atividade cerebral a tal ponto que estabelecem índices acima do padrão médio de concentração e foco” (Machado, 2017, p. 118). No original em inglês, segundo a pesquisadora, “Lynch afirma (...) que nunca revelará qual frase bíblica resultou na solução do seu dilema criativo” (Machado, 2017, p. 118).

¹² Este é um tipo de *persona* que alguns cineastas fazem uso como forma de protesto contra interferências demasiadas em algum projeto audiovisual.

¹³ Responsável por adaptar o clássico homônimo de Frank Herbert (1966), Lynch pretendia que o filme tivesse cerca de quatro horas de duração, mas o produtor Dino de Laurentiis exigiu um resultado de até 130 minutos.

conta do fracasso de bilheteria (Lynch, 2015, p. 43). Lynch tem a convicção de que os cineastas, especialmente os da indústria norte-americana, possuem menos liberdade com seus projetos, visto que o modelo de produção *blockbuster* domina o mercado – e segue uma lógica capitalista na qual o filme precisa dar lucros vultosos e não oferecer uma experiência estética, crítica que o multiartista incluiu no roteiro de *Cidade dos sonhos* (*Mulholland Drive*, 2001)¹⁴. Lynch também declara que, “para os cineastas, é um completo absurdo não poder fazer os filmes da maneira que eles querem” (Lynch, 2015, p. 43) e arremata: “Se você tem o direito de fazer o filme, deve ter o direito de decidir cada elemento, cada palavra, cada som, cada coisa, por menor que seja” (Lynch, 2015, p. 43).

Ao renunciar às contingências externas da indústria cinematográfica, Lynch acaba por alinhar o artista a outra temporalidade, fora do sistema de produção capitalista, postura que pretende preservar o artesanal, o autoral e o espiritual. O cineasta teria produzido um distanciamento do cinema de estúdio não porque não soube se relacionar com a tecnologia digital, mas porque se distanciava de um modelo industrial de produção por desejar uma espiritualidade semelhante à encontrada na pintura, lugar para onde retomou o centro de seus esforços. Aqui, inclusive, outra aproximação poderia ser sugerida: ao tratar do abstracionismo no campo das artes, Wassily Kandinsky referia-se à exploração de um sentido espiritual na tela,

¹⁴ Em uma das emblemáticas sequências narrativas de *Mulholland Drive*, um grupo de estranhos mafiosos invade a reunião de produção de um filme dirigido por Adam Keshner (Justin Theroux) e decide o *casting* da protagonista. Contrariado, o diretor não aceita, razão para que comece a ser ameaçado, assediado moralmente e perseguido.

argumentando que a arte poderia reconduzir o espectador a uma realidade invisível na qual a subjetividade individual e a do cosmos poderiam se identificar. Algo *muito* transcendental. Em parte, porque o abstracionismo tenciona oferecer a **arte como visão** sensível e não como reconhecimento da realidade. Cada indivíduo, portanto, frente à abstração, pode fruir e uma forma completamente única. E como Kandisky, David Lynch, ao enveredar da pintura para o cinema, desejava explorar a relação intercódigos (visual, sonora e verbal) de uma pintura em movimento. Creio que seja por uma defesa da autonomia da fruição estética que Lynch seja categórico em conceder ao espectador o papel preponderante na produção de significado de um filme, reafirmando a noção barthesiana de morte do autor e a autonomia hermenêutica de cada um, como gostaria Susan Sontag (1987)¹⁵. Não significa que o multiartista norte-americano seja ingênuo na criação de suas obras, em oposição à ideia de artista sentimental, pois é justamente sua verve intuitiva e pictórica que abre os planos e os enquadramentos para uma semiose infinita e de polissemia escorregadia. Enfim, nessa teoria espiritual para o cinema, ou você ama David, agarrando-se a esse peixe profundo ou você que se Lynch.

¹⁵ Lynch é contrário a comentários do diretor sobre a feita de um filme – “contar como são filmados é um sacrilégio” (Lynch, 2015, p. 89) – ou sobre a ditadura interpretativa do autor sobre sua obra ao afirmar: “O filme deve se bastar. É um absurdo o cineasta dizer com palavras o que significa um filme em particular. O mundo do filme é uma criação e às vezes as pessoas gostam de penetrar nesse mundo. Para elas, é um mundo real. E quando essas pessoas descobrem de que forma alguma coisa é feita, ou o seu significado, isso continua na cabeça quando elas assistem ao filme outra vez. E o filme se torna então diferente. Acho válido e muito importante que se conserve esse mundo e não se revelem certas coisas que poderiam estragar a experiência. Não precisamos de nada além da obra. Existe uma grande quantidade de livros escritos por autores já falecidos e não precisamos desenterrá-los de suas covas. Mas podemos pegar um desses livros para ler e talvez as palavras provoquem sonhos e ideias a respeito das coisas” (Lynch, 2015, p. 20). Provocativamente o diretor diz não saber o que significam a chave a caixa azuis em *Mulholland Drive*, mas essa recusa é para que cada um elabore a própria interpretação.

REFERÊNCIAS

- BAKTHIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- CHKLÓVISK, Victor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). **Teoria da Literatura: Formalistas Russos**. Porto Alegre: Editora Globo, 1976, pp. 39-56.
- DAVID Lynch: a vida de um artista (*David Lynch: the artlife*). Direção de Rick Barnes, Olivia Neergaard-Holm e Jon Nguyen. Roteiro de Isabel Andrés. Coprodução Estados Unidos e Dinamarca. Documentário. Cor, 1h28min, 2016.
- ECO, Umberto. **Obra aberta: forma e indeterminações nas poéticas contemporâneas**. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- KAYSER, Wolfgang. **O grotesco – configuração na pintura e na literatura**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- LYNCH, David. **Em águas profundas: criatividade e meditação**. Tradução de Márcia Frasso. Rio de Janeiro: Gryphus, 2008.
- LOPES, Rodrigo Garcia. Sylvia Plath: delírio lapidado. In: PLATH, Sylvia. **Poemas**. Tradução e organização de Rodrigo Garcia Lopes e Maurício Arruda Mendonça. São Paulo: Iluminuras, 1994. p. 117-126.
- MARTIN, Dan. Twin Peaks recap: episode eight – the most mind-melting, majestic outing yet. *The Guardian*. Culture. 26 mai 2017. Disponível em <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2017/jun/26/twin-peaks-recap-episode-eight-the-most-mind-melting-majestic-outing-yet> Acesso em: 05 jun 2021.
- OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.
- SÁ, Daniel Serravalle de; MARKENDORF, Marcio (orgs). **David Lynch: multiartista**. Florianópolis: UFSC, 2017.
- SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. Tradução de Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987.

6

XAVIER E RAMIRO: PERSONAGENS-TÍTULOS DE MANUEL MOZOS E A MISE-EN-SCÈNE LISBOETA

Eduardo Tulio Baggio ¹

MANUEL MOZOS: OS VERDES ANOS, BELARMINO, XAVIER E RAMIRO

Cineasta profícuo e com repercussões importantes a partir de seus filmes, Manuel Mozos ainda é relativamente pouco conhecido no Brasil. Desta forma, além das análises sobre dois destacados filmes de ficção do diretor via abordagem da *Teoria de Cineastas*, este capítulo pretende também trazer a obra de Mozos mais para perto das terras brasileiras. Seu filme mais difundido por aqui foi o documentário *João Bénard da Costa: Outros amarão as coisas que eu amei* (2014), sobre o qual o crítico Filipe Furtado, no blog *Anotações de um Cinéfilo*, afirmou: “Sei que poucas vezes se homenageou alguém de forma tão bela como aqui, justamente porque Mozos tenta agregar tudo o que pode sobre João Bénard, de uma abertura e generosidades incríveis” (Furtado, 2015). A intenção aqui não é laudatória, mas sim de colocar em perspectiva, ainda que apenas parcialmente, a dimensão do cinema de Mozos. Neste sentido, cito também Rui Pedro Tendinha, crítico que escreveu no *Diário de Notícias* sobre o filme *Ramiro* (2017): “O novo filme de Manuel Mozos, cineasta

¹ Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, professor do Bacharelado em Cinema e Audiovisual e do Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo, ambos da Universidade Estadual do Paraná (Unespar), em Curitiba. A pesquisa que serviu de base para a escrita deste capítulo foi realizada com apoio do Programa de Bolsas de Curta Duração da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema - 2019. Contato: eduardo.baggio@unespar.edu.br

maior do cinema português contemporâneo, é o seu filme mais off.” (Tendinha, 2018). Além da reveladora menção a quem considera o maior cineasta português dos tempos atuais, Tendinha traz a anotação ao caráter *off* do filme e, assim, sinaliza um perfil do protagonista que coincide com o do próprio cineasta, com sua postura contida e até tímida, que talvez ajude a explicar, pelo menos em parte, a pouca circulação de seus filmes no Brasil. Entretanto, fica o registro, em palavras de dois críticos, ao alto reconhecimento da qualidade cinematográfica da obra de Mozos que, espero, este texto ajude a reverberar.

Manuel Mozos nasceu em 1959, portanto, era uma criança pequena quando estrearam o curta-metragem *A Almadraba Atuneira* (António Campos, 1961) e os longas-metragens *Dom Roberto* (José Ernesto de Sousa, 1962), *Ato da primavera* (Manoel de Oliveira, 1963) e *Os verdes anos* (Paulo Rocha, 1963), considerados filmes pioneiros do Novo Cinema Português. Por outro lado, já era um cineasta experiente quando emergiu a geração mais recente do cinema feito em Portugal. Assim, a partir dessas breves considerações cronológicas, podemos situar Mozos em uma “geração do meio”, na qual, segundo a autora Ana Catarina Pereira, ele tem um lugar especial:

Se pudéssemos demarcar a existência de uma “geração do meio”, situada entre os realizadores que consagraram o Novo Cinema Português e os cineastas da geração mais recente, diríamos que Manuel Mozos tem um lugar marcante na primeira e uma perspectiva privilegiada sobre as segundas. Tendo trabalhado com muitos dos representantes do movimento vanguardista dos anos 60, conhece, de forma igualmente profunda, a inquietude e a vontade de fazer filmes dos mais novos (Pereira, 2013, p. 15).

Declaradamente admirador de filmes do período cinemanovista português, como *Os verdes anos*, *Belarmino* (Fernando Lopes, 1964) e *Trás-os-montes* (António Reis e Margarida Cordeiro, 1976), Mozos acabou por ser aluno de alguns desses cineastas na Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC), em Lisboa, na primeira metade dos anos 1980. Trabalhou também como assistente de montagem, continuísta e montador, em vários filmes de realizadores oriundos do Novo Cinema Português, como Paulo Rocha, Eduardo Geda e António Reis e Margarida Cordeiro. Posteriormente, Mozos colaborou em montagem, atuação e assistência de direção com seus colegas de geração e mesmo da geração posterior a sua, conhecida como “Geração Curtas” (Seabra, 1999, apud Ribas, 2010, p. 93), sendo vários deles também oriundos das fileiras da ESTC.

Em uma mostra de seus filmes no Festival de Viena de 2012, com curadoria do cineasta Miguel Gomes, Mozos foi convidado a indicar cinco filmes portugueses importantes para ele. Dos anos 60, indicou *Os Verdes Anos* e *Belarmino*, ambos da primeira fase Novo Cinema Português; dos anos 70, indicou *Trá-os-Montes*, filme cinemanovista de uma segunda fase. E dos anos 80 indicou *O Bobo* (José Álvaro Morais, 1987) e *Recordações da Casa Amarela* (João César Monteiro, 1989). Para as análises aqui propostas, são especialmente importantes as indicações *Os verdes anos* e *Belarmino*, pela relevância da cidade de Lisboa nesses filmes, não só como ambiente onde os personagens vivem, mas como uma espécie de personagem macro. Já ao realizar seus primeiros filmes de ficção como diretor profissional, *Um passo, outro passo e depois* (1990) e *Xavier* (1991-2002), Mozos trabalhou com protagonistas moradores de

bairros populares de Lisboa, envoltos em um ambiente típico do cotidiano português, com personagens comuns e em filmes de certa aceção estética realista, fortemente relacionados com *Os verdes anos* e *Belarmino*.

Em entrevista concedida para mim em julho de 2019, Mozos disse que considera que ter a atriz Isabel Ruth como Laura, a mãe de Xavier (interpretado por Pedro Hestnes), protagonista do filme de mesmo nome, é, por si só, uma citação a *Os verdes anos*, afinal, Isabel Ruth interpreta a protagonista feminina de nome Ilda no filme dirigido por Paulo Rocha. Dada a morte de Ilda ao final de *Os verdes anos*, Mozos considera: “se eventualmente ela não tinha morrido e tinha sobrevivido e a vida tinha se tornado desastrosa tinha tido um filho, de repente...” (Mozos, 2019). De repente ela poderia ser a mãe de Xavier, como sugere a citação feita por Mozos ao filme de Paulo Rocha ao escalar a mesma atriz, quase 30 anos depois, em um evidente diálogo consciente entre os filmes.

Sobre *Belarmino*, em seu texto *Explicação de um texto sombra*, acerca do trabalho de Fernando Lopes, Mozos escreveu:

A primeira vez que o vi foi há muitos anos, ainda era um miúdo e desde então recordo-o pela estranha sensação de surpresa e espanto com que fui confrontado com algo tão directo, tão próximo e tão real. [...] Pela primeira vez via um filme que me dava a sensação de poder estar lá, era um mundo palpável de coisas reais e que eu conhecia. E isso era fantástico. Essa possibilidade que descobria com aquele filme, daquilo que o cinema permitiria (Mozos, 1996, p. 44).

Essa possibilidade de filmar aqueles que estavam perto de si, de ter essa relação direta e mesmo de caráter realista foi uma revelação para o então menino, revelação de que cinema também podia ser feito nas cercanias de sua casa, nas ruas e bairros da cidade onde se vive, mesmo que essa cidade não seja Paris, Los Angeles ou Moscou.

Considerando-se todos os filmes dirigidos por Manuel Mozos – inclusive quatro filmes de formação na ESTC, sendo dois deles inacabados – a contagem atual, em maio de 2021, aponta para um conjunto de 30 filmes, sendo 22 curtas-metragens e oito longas-metragens². Ao tratarmos da distinção tradicional entre documentários e ficções, são 19 documentários e 11 ficções. O foco deste capítulo, particularmente, são dois longas-metragens ficcionais dirigidos por Mozos, *Xavier* (1991-2002) e *Ramiro* (2017).

Desta forma, o objetivo deste capítulo é abordar os personagens-títulos e suas vivências nas ruas de Lisboa nos filmes *Xavier* e *Ramiro*. Mais conhecido por sua obra cinematográfica documental, Manuel Mozos apresenta, nesses dois longas de ficção, personagens centrais que têm relação com a orfandade, amizades intensas e relacionamentos amorosos mal definidos. *Xavier* é um jovem, como Mozos quando filmou este longa em 1991 (o filme acabou por ser finalizado e lançado apenas em 2002), já *Ramiro* (interpretado por António Mortágua) é um homem de meia idade, como Mozos quando rodou o filme que leva o mesmo nome do protagonista. Ao serem apresentados frequentemente pelas

² Adoto o critério para mensurar as metragens de filmes que vem sendo muito difundido nos últimos anos, especialmente em festivais de cinema, segundo o qual filmes com até 59 minutos são curtas-metragens e filmes a partir de 60 minutos são longas-metragens.

ruas de bairros tradicionais da capital portuguesa, ambos os personagens-títulos colaboram para a constituição de um universo lisboeta próprio do cinema de Mozos. Com as propostas de mise-en-scènes desses dois filmes, em especial o destaque para os ambientes realistas vividos pelos personagens e as encenações destes, o cineasta demarca características muito próprias de sua carreira como diretor, de seu estilo, em especial seus interesses por Lisboa e suas referências aos seus mestres e antecessores do Novo Cinema Português, destacadamente Paulo Rocha e Fernando Lopes.

A ABORDAGEM DA TEORIA DE CINEASTAS

As análises aqui desenvolvidas sobre os dois filmes dirigidos por Manuel Mozos partem da abordagem da Teoria de Cineastas e são desdobramentos da comunicação de pesquisa apresentada durante o *II Encontro do Seminário Temático Teoria de Cineastas* da Socine, realizado em outubro de 2020.

A noção da *Teoria de Cineastas* não é um conceito teórico fechado, mas uma proposta teórica, uma proposta de abordagem teórica. Podemos entender teoria em um sentido que não seja necessariamente axiomático, como aponta Francesco Casetti: “caracterizaremos uma teoria (do cinema) como um conjunto de pressupostos, mais ou menos organizado, mais ou menos explícito, mais ou menos vinculante, que serve de referência a um grupo de estudiosos para compreender e

explicar em que consiste o fenômeno em questão.”³ (Casetti, 2005, p. 11-12, tradução nossa).

É importante ressaltar, especialmente em um texto que tem como cerne a obra de um diretor que também foi montador, assistente de montagem, continuísta e se mantém em atividade também como ator, que o foco da Teoria de Cineastas, diferente da Teoria do Autor, não são autores, mas sim cineastas.

O autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida pela nossa sociedade, na medida em que, ao terminar a idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio pessoal do indivíduo, ou como se diz mais nobremente, da ‘pessoa humana’ (BARTHES, 2004, p. 58).

Esse prestígio individualista mencionado por Barthes, no caso do cinema, tomou corpo fundamentalmente na figura do diretor, que, enquanto autor, “não se subordina a outro autor; a sua fonte é um mero pretexto, que fornece catalisadores, cenas que se fundem com as suas próprias preocupações para produzir uma obra radicalmente nova.” (WOLLEN, 1984, p. 114). A Teoria de Cineastas não exige esse paradigma de originalidade de quem faz os filmes, essa radicalidade da novidade, e também não entende a ideia de subordinação ou não subordinação como interessante para pensar os processos artístico-criativos cinematográficos. Desta forma, “‘cineasta’ é um termo que se alarga a todo e qualquer criativo para além do realizador (são disso exemplo, os

³ No original: “Caracterizaremos una teoría (del cine) como un conjunto de supuestos, más o menos organizado, más o menos explícito, más o menos vinculante, que sirve de referencia a un grupo de estudiosos para comprender y explicar en qué consiste el fenómeno en cuestión.”

atores e atrizes, montadores/as, diretores de fotografia, etc.);” (Penafria et al, 2016, p. 9).

Outro aspecto que é relevante mencionar, diz respeito ao nome Teoria de Cineastas, que pode sugerir, em princípio, que todo cineasta tratado na chave desta abordagem desenvolve teorização. Porém, a possibilidade de um cineasta desenvolver uma teoria é uma eventualidade, não uma tendência majoritária. Em seu livro *As Teorias dos Cineastas* (2004), Jacques Aumont abordou cineastas que desenvolveram teorias, embasadas e sistematizadas como tal, por isso o título de seu livro com “teorias”, no plural. De forma distinta, nós utilizamos “teoria”, no singular.

A diferença entre o singular e o plural é de importância fundamental. Não negando a diversidade de pensamentos individuais e coerentes que enformam a eventual “teoria” de cada cineasta, o que mais nos interessa é o modo de construção desse pensamento e, nesse sentido, o singular evidencia haver semelhança na elaboração desse pensamento (Penafria et al, 2016, p. 9).

Assim, “não pretendemos assumir, desde logo, que todo cineasta possui uma teoria, a designação de ‘teoria’ deve ser discutida e a eventual ‘teoria’ será sempre um ponto de chegada da investigação e não um ponto de partida” (Penafria et al, 2016, p. 10).

O que está na origem da Teoria de Cineastas, sem desconsiderar outros percursos posteriores, é um interesse de base por manifestações de cineastas, sejam escritos, entrevistas, cartas, filmes, roteiros, projetos, materiais audiovisuais complementares etc. Mas não se trata de um escrutínio acrítico, de elencar falas ou trechos de filmes de um

mesmo cineasta, até para evitar um caráter laudatório ou simplesmente um tipo de confirmação no diálogo entre textos escritos ou falados e os filmes. É natural que cineastas tratem de suas próprias obras e ideias com entusiasmo e mesmo paixão, assim, “a investigação científica sobre esse discurso deve ser suportada por uma metodologia que não promova a imediata adesão a esse mesmo discurso, ou seja, a legitimidade de refletir sobre uma determinada obra não é exclusiva do seu próprio criador, no caso, o cineasta” (Penafria et al, 2016, p. 11).

Cabe ressaltar ainda que a Teoria de Cineastas não é avessa ao uso de bases teóricas variadas em investigações no campo do cinema, como tradicionalmente se fez e faz com a sociologia, a linguística, a psicanálise, a semiótica, etc. As pesquisas que adotam a Teoria de Cineastas sequer abrem mão dessas bases teóricas e muitas vezes dialogam com elas, mas se há alguma inovação nessa abordagem de pesquisa, “passa por tornar este procedimento de aproximação ao discurso dos cineastas numa aposta consciente e sistemática” (Penafria et al, 2016, p. 11). Ou seja, a abordagem da Teoria de Cineastas pressupõe uma atenção especial aos discursos de cineastas, lembrando que tais discursos são compostos pelos filmes em si, mas também por materiais dos processos de realização dos filmes e por manifestações variadas.

É a partir do delineamento elencado acima que o interesse pelos filmes de Manuel Mozos está pautado neste texto. Ou seja, interessam as análises diretas dos filmes, o debate com manifestações do cineasta em textos e entrevistas, além das relações possíveis com aspectos contextuais e históricos do cinema português em diálogos evidentes com filmes anteriores aos de Mozos.

XAVIER: PERSONAGEM-TÍTULO

Xavier é um filme que foi rodado em 1991, mas que acabou por estreiar apenas em 2002, depois de muitos percalços. Em uma exibição na Cinemateca Portuguesa, já em 2003, Mozos disse: “Tenho o mau hábito de não ser pontual, mas eu próprio não supunha chegar tão atrasado. Peço desculpa e agradeço a vossa paciência, sobretudo aos actores e aos técnicos que trabalharam no filme e esperaram por ele durante estes 12 anos.” (Mozos, 2003, s/p). Esse humor contido e peculiar é um traço que está em personagens das ficções de Mozos, desde *Um outro passo e depois...* e, com mais ênfase, em *Ramiro*. Outro traço que nos ajuda a pensar os filmes do cineasta e que está também em suas ideias e modo de ser é a discrição, talvez timidez – o que não o impede de ser um ator já com vários papéis, inclusive em filmes destacados como *A cara que mereces* (Miguel Gomes, 2004) e *A religiosa portuguesa* (Eugène Green, 2009) –, e o interesse por acervos, registros, coleções. Estes últimos aspectos podem ser vistos em muitos dos documentários dirigidos por Manuel Mozos, com destaque para a série de três filmes *Cinema: alguns cortes – censura* (o primeiro de 1999 e os outros dois de 2014), mas também em suas motivações e atividades profissionais, já que além de cineasta, Mozos trabalha no departamento de arquivo e pesquisa do ANIM (Arquivo Nacional da Imagem em Movimento) da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema. Não por acaso o personagem-título Ramiro é um alfarrabista e também poeta. Nesse sentido, destaco uma frase dita por Mozos e presente em uma matéria jornalística da época do lançamento de outro de seus filmes, *Quando*

troveja (1999). Ao falar da frustração pela não conclusão de *Xavier* depois das rodagens, ele disse: “Não sabia muito bem o que fazer, pensei que podia trabalhar numa biblioteca, num arquivo, ou ser carteiro.” (JOEL, 1999, p. 37) Trabalhar em uma biblioteca? Semelhante ao personagem Ramiro em seu sebo? Ou trabalhar em um arquivo? Como o próprio *Mozos* no *ANIM*. Ou ser um carteiro a caminhar pelas ruas de Lisboa, como fazem os personagens *Xavier* e *Ramiro* em várias das cenas dos filmes que levam seus nomes? Essa indicação de aspectos biográficos nos personagens-títulos dos filmes aqui analisados não será aprofundada neste momento, neste texto, mas fica como uma indicação relevante para a discussão das obras ficcionais dirigidas por Manuel Mozos.

Personagens que têm seus nomes estampados como títulos dos filmes que protagonizam – ou mesmo em casos que não são protagonistas com corpo em cena, mas ainda assim muito presentes no enredo, como em *Rebecca* (Alfred Hitchcock, 1940) – são bastante comuns no cinema, mas há algo de destacado em dois personagens-títulos na obra de um mesmo cineasta, uma raridade. Nesses dois longas-metragens ficcionais os personagens centrais, *Xavier* e *Ramiro*, vivem intensamente na cidade de Lisboa, deslocam-se por suas ruas e interagem com seus habitantes em variadas situações. Do ponto de vista do enredo, há em comum também o fato de que ambos os protagonistas têm amigos que são referências fundamentais para suas próprias existências e, de alguma forma, encontram-se em conflitos familiares que envolvem a orfandade ou a falta de referências paternas.

A sinopse do filme *Xavier* traz alguns apontamentos interessantes e, antes de ir a ela propriamente, considero fundamental destacar que uma sinopse, ainda que não seja um texto assinado, em geral passa pelos realizadores do filme, especialmente por roteiristas e diretores e, apesar de se caracterizarem pela brevidade e por um interesse de divulgação, podem ser fontes de informações relevantes. Voltando para a sinopse de *Xavier*, o trecho inicial traz destaques sobre a proposta de enredo do filme:

Xavier entra na idade adulta. Em criança tinha sido entregue pela mãe num orfanato onde passou a infância aos cuidados da freira Irmã Maria da Luz e com a amizade de Hipólito. Na adolescência foi adoptado pelos Alves, um casal burguês, com uma filha, Luísa, um pouco mais nova que Xavier. Os Alves impediram-lhe qualquer contacto com a mãe, mas proporcionaram-lhe uma vida condigna (Sinopse do filme *Xavier*, 2002).

Com esse trecho nos é dado a ver os conflitos existenciais e sociais de Xavier, menino que é deixado em um orfanato pela mãe e depois é afastado dela pelo casal que o adotou. Também já fica evidente a importância da amizade com Hipólito que o filme apresentará de forma intensa e complexa.

Em outro trecho da sinopse lê-se, referindo-se ao personagem-título: “Os seus gestos, os seus movimentos, os seus olhares, os seus tremores, os seus temores, os seus sentimentos. Através dele e daqueles com que a sua vida se cruza. A vida de um rapaz como qualquer outro. Único” (Sinopse do filme *Xavier*, 2002). Ou seja, a própria sinopse do filme aponta para a ideia de seguir os passos, gestos e movimentos de Xavier por Lisboa, na espacialidade das ruas da cidade, em uma mise-

en-scène lisboeta que creio que possa ser entendida como um universo ficcional muito próprio do cinema de Manuel Mozos, influenciado por suas vivências e pelas experiências fílmicas, especialmente as cinemanovistas, que tomaram Lisboa como foco.

Há no filme *Xavier*, por exemplo, uma sequência de sete planos em ambientes externos nos quais o protagonista Xavier interage intensamente com a cidade de Lisboa, suas ruas e habitantes. O personagem-título é acompanhado, a partir do segundo desses planos, por Hipólito, seu melhor amigo e figura que é determinante na vida de Xavier. Tal sequência vai de 20'16" até 23'12", portanto, são 3 minutos com cenas externas compostas por 7 planos, sendo os 6 primeiros relativamente longos e apenas o último de curta duração.

A mise-en-scène nesses planos em cenas externas situa o personagem-título em sua relação de intensa amizade e companheirismo com Hipólito e suas atividades no mundo do trabalho. Na sequência é evidenciada também, de forma mais sutil, a preocupação de Xavier com a mãe que está internada. Em todos esses planos existe um destaque para uma espécie particular de mise-en-scène lisboeta constituída por Manuel Mozos, onde a arquitetura e a urbanidade, as ruas e os transeuntes, são elementos fundamentais não apenas para situar o ambiente vivido pelo protagonista, mas também como personagens dessa Lisboa em destaque.



Figura 1 e 2- Fotogramas do filme *Xavier* (Manuel Mozos, 2002)

Os fotogramas acima são do primeiro desses planos, no qual vemos Xavier trabalhando, colocando panfletos nos para-brisas dos carros nas ruas típicas de uma Lisboa central, com suas calçadas em pedras portuguesas e bares e cafés com mesas ao ar livre. Xavier está distraído, quase é atropelado por um carro vermelho ao atravessar a rua, e fica a sugestão de que seus pensamentos estão distantes, em sua mão que está internada.



Figuras 3 e 4 - Fotogramas do filme *Xavier* (Manuel Mozos, 2002)

No segundo plano da sequência, Hipólito entra em cena, é mais articulado e desinibido do que Xavier e desenvolve um curto diálogo com um taxista, o que será importante no desenrolar do enredo do filme. Ambos ocupam as ruas da cidade e vemos ao fundo os carros estacionados e as fachadas e janelas de casas em encontro direto com a calçada da rua.

Figuras 5 e 6 - Fotogramas do filme *Xavier* (Manuel Mozos, 2002)

Logo a seguir temos o plano mais longo da sequência, com 1 minuto e 8 segundos, no qual Xavier e Hipólito estão em uma laje e o primeiro está trabalhando, fazendo manutenção em uma antena de televisão. Hipólito fala sobre Rosa e o quanto gosta dela, enquanto isso fuma um cigarro de maconha e oferece para Xavier. O diálogo caracteriza a proximidade e intimidade entre eles. A Lisboa personagem está ao fundo, com uma igreja católica em destaque e outras casas e prédios ao redor.

Figuras 7 e 8 - Fotogramas do filme *Xavier* (Manuel Mozos, 2002)

Em seguida há um plano que novamente transcorre em uma rua da capital portuguesa. Um casal escolhe algumas frutas em uma quitanda que tem prateleiras na calçada, outro traço típico da urbanidade lisboeta. Xavier diz que vai telefonar, entende-se que é para ter notícias de sua mãe. Hipólito pega uma laranja e segue, sem pagar pela fruta, gesto que ajuda a o caracterizar enquanto personagem.



Figuras 9 e 10 - Fotogramas do filme *Xavier* (Manuel Mozos, 2002)

No quinto plano da sequência vemos Xavier ao telefone, Hipólito se aproxima e oferece a laranja para o amigo. Então a moça que estava na quitanda escolhendo frutas chega até eles e pede para usar o telefone, mas fala em idioma estrangeiro que não é compreendido pelos dois amigos. A estrangeira presente na Lisboa central é um aspecto importante para ajudar a caracterizar a cidade que passou a ser mais comumente um foco de interesse turístico a partir do início dos anos 1990.



Figuras 11 e 12 - Fotogramas do filme *Xavier* (Manuel Mozos, 2002)



Figura 13 - Fotograma do filme *Xavier* (Manuel Mozos, 2002)

No penúltimo plano da sequência, Xavier está novamente na laje a arrumar a antena de televisão. O enquadramento é diferente do que aquele que vimos no outro plano em que a locação era a mesma, não vemos mais a igreja ao fundo, mas os telhados do casario da cidade passam ao destaque. Xavier arruma a antena e Hipólito, em ação típica de um amigo íntimo, estraga o que o amigo fez. A moradora que aguardava pela regulagem da antena avisa que perdeu o sinal e então Hipólito sugere que ela compre outra, melhor e mais cara.

Por fim, o último plano externo da sequência é o mais curto, com apenas 5 segundos e no qual a moradora pergunta sobre o preço de uma antena de televisão nova.

A partir desse plano as cenas passam a ser internas. O objetivo aqui é considerar os planos externos e a presença de uma Lisboa luminosa e daqueles que nela habitam ou estão de passagem, além de destacar a encenação em locações como um traço simultaneamente de interesse pelo realismo, marcado também pelos planos longos e movimentos de câmera que ajudam a ambientar os personagens na cidade. Assim, há a constituição de um tipo de *mise-en-scène* realista e lisboeta muito própria do cineasta que, possivelmente, tem uma de suas origens nas referências cinematográficas do Novo Cinema Português, além das próprias experiências de vida de Mozos pelos bairros, ruas, calçadas e comércios que compõem a Lisboa do filme. Cabe também mencionar um traço interessante nas interações nessa *mise-en-scène* lisboeta de Mozos, dado pelo fato de que os transeuntes ou habitantes da cidade, que por vezes aparecem em um ou outro plano por poucos segundos,

muitas vezes são retomados em planos seguintes, como é o caso da moça estrangeira que comprava frutas na quitanda ou da proprietária da casa que tem a antena de televisão sendo arrumada. Em outros casos esses habitantes da cidade vão ser retomados em cenas posteriores, como é o caso do taxista do segundo plano aqui analisado. Desta forma, suas presenças constituem uma rede de pequenos pontos de encenação que ajuda a construir a Lisboa de Mozos.

A mise-en-scène lisboeta será retomada por Mozos em muitas outras cenas de *Xavier*, como podemos ver em alguns fotogramas, sejam de cenas noturnas ou diurnas, sejam do centro da cidade, ao estilo de *Belarmino*, ou ocupando os arredores, mas com a cidade como referência, ao estilo de *Os Verdes Anos*.



Figuras 14 - Fotogramas do filme *Xavier* (Manuel Mozos, 2002)

Xavier e os personagens que o cercam vivem as ruas e os arredores de Lisboa e a tornam também personagem, do mesmo modo que em *Ramiro*. Os dois filmes trazem propostas semelhantes de constituição

da mise-en-scène, em especial o destaque para os ambientes vividos pelos personagens-títulos e as encenações destes. Desta forma, Mozos demarca características muito próprias de sua carreira, de seus interesses por Lisboa e de suas referências aos seus mestres e antecessores do Novo Cinema Português, como Fernando Lopes e Paulo Rocha. Cito Mozos:

O *Xavier* para mim, embora eventualmente sejam mais óbvias as ligações a um filme como *Os Verdes Anos*, porque realmente as cenas são situações, digamos, de cenas do filme do Paulo. Mas a escolha de chamar simplesmente *Xavier* era, de algum modo, uma homenagem ao fato de *Belarmino* ser só o nome de um personagem (Mozos, 2019).

Além da referência ao personagem-título *Belarmino*, novamente cito o Manuel Mozos, desta vez falando sobre a proximidade com pessoas ligadas à produção do filme e sobre o fato de decorrer em bairros centrais de Lisboa, muito conhecidos pelo cineasta:

Eu vi o filme através de um tio meu. Esse meu tio era amigo do diretor de fotografia e do compositor da música do filme, o Augusto Cabrita, diretor de fotografia, e o Manuel Jorge Veloso, compositor da música. Esse meu tio era do Barreiro, tal como o Augusto Cabrita, eram amigos de infância, de juventude. E, eu julgo, muito por essa amizade entre eles e depois do meu tio com Manuel Jorge Veloso, o músico, é que eu fui ver o filme com ele. Não vi quando estreou, porque o filme terá estreado em 64, mas numa reposição qualquer, não me recordo muito bem. E, para além de eu ver uma coisa que, de alguma maneira, meu tio fez parte, porque amigos dele fizeram o filme; era eu estar a ver um filme não só sobre sítios que eu conhecia bem, nomeadamente porque sou da Mouraria e também por eu conhecer bastante o Rocio, a Baixa de Lisboa, Praça da Figueira, Martim Moniz etc., como eu próprio conhecia aquela pessoa, o *Belarmino* Fragoso (Mozos, 2019).

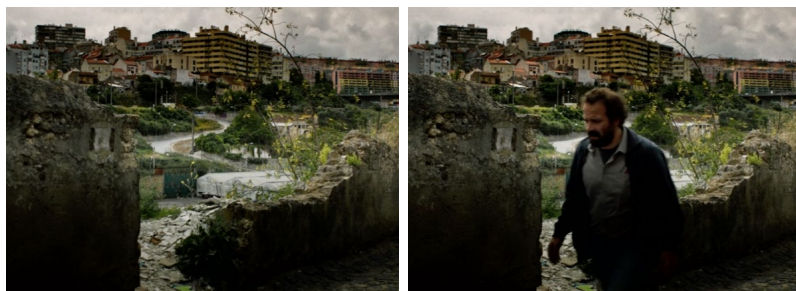
Aí está uma chave dupla muito importante para pensar o cinema ficcional de Manuel Mozos, pelo menos com relação aos dois filmes aqui destacados, são personagens protagonistas um tanto isolados e discretos – talvez traço autorreferencial em diálogo com características do cineasta – e com profundo interesse por Lisboa, por vivenciar a cidade e interagir com sua urbanidade.

RAMIRO: PERSONAGEM-TÍTULO

Assim como em *Xavier*, também em *Ramiro* é possível observar o personagem-título, a mise-en-scène lisboeta e algumas aproximações do protagonista com o cineasta. É interessante, novamente, ter atenção para a sinopse do filme, onde se lê: “Ramiro é alfarrabista em Lisboa e poeta em perpétuo bloqueio criativo” (Sinopse do filme *Ramiro*, 2017). Como já mencionado, a atividade do personagem enquanto proprietário de um sebo guarda alguma aproximação com o trabalho de arquivista de Manuel Mozos, mas também o bloqueio do artista criador traz algo de comum entre ambos, como visto em consideração do próprio Mozos: “Há ainda esse lado, o do realizador que teve um percalço e ficou numa situação esquecida de visibilidade. Esse é um lado que pode aproximar à figura do Ramiro (...).” Em seguida, na mesma entrevista a Hugo Gomes, o entrevistador diz que diferente de Ramiro, o cineasta não bloqueou, ao que Mozos complementa: “Sim, não bloqueei, mas em termos de visibilidade é um bocado parecido. O de viver com a ideia de que poderia ir para um lado, mas a carreira não seguiu. Nisso sim, há um paralelismo com o Ramiro” (Mozos, 2018).

A sinopse do filme termina com: “De bom grado continuaria nesse cotidiano pacato e algo anacrônico se eventos dignos da telenovela da noite não invadissem essa bolha.” (Sinopse do filme *Ramiro*, 2017). Ou seja, a vida coloca Ramiro em movimento, para fora de uma zona mais confortável e cotidiana. Há uma sequência no filme *Ramiro* na qual o personagem título é obrigado a deixar a zona central da cidade que tanto domina e onde se sente confortável. Tal sequência está entre 42’49” e 46’01” no filme, são pouco mais de 3 minutos, tempo muito semelhante ao da sequência de *Xavier* já analisada. Em comum também o fato de serem compostas por cenas externas, com relativamente poucos planos, dessa vez onze, um pouco mais do que os 7 da sequência de *Xavier* e, assim, na média os planos são um pouco mais curtos do que os de *Xavier* que foram abordados. Porém, da mesma forma que no filme anterior, são planos relativamente longos – especialmente se comparados com a média de tempo por plano em longas-metragens ficcionais –, o que permite um bom tempo de observação e privilegia um diálogo dos espectadores com os espaços presentes nas cenas, em um tipo de asserção de tendência realista.

Especificamente na sequência em questão, Ramiro vai para os arredores da cidade, um tanto distante da porção central da Lisboa que o protagonista conhece melhor e domina tão bem. Ele está em busca de elucidar uma situação e, para isso, é impelido a ir para uma parte periférica da cidade, mas em vários dos planos existe uma relação visual com a porção mais central da urbe, referenciada ao longe, como se a Lisboa composta por Mozos enquanto uma co-protagonista não abandonasse Ramiro, a não ser por breves momentos, como veremos.



Figuras 15 e 16 - Fotogramas do filme *Ramiro* (Manuel Mozos, 2017)

Ao dirigir-se para os arredores de Lisboa, Ramiro deixa a cidade ao longe. Entretanto, nesse primeiro plano da sequência, a urbe co-protagonista ainda está em campo, ao fundo.



Figuras 17 e 18 - Fotogramas do filme *Ramiro* (Manuel Mozos, 2017)

À medida que Ramiro avança, a cidade vai ficando cada vez mais distante e menor. Como os deslocamentos dos personagens são muito relevantes e marcados na mise-en-scène proposta por Mozos, o protagonista atravessa todo o quadro neste plano, da mesma maneira como em outros anteriores e subsequentes.



Figuras 19 e 20 - Fotogramas do filme *Ramiro* (Manuel Mozos, 2017)

Gradativamente o personagem-título se afasta da sua referência, do seu porto seguro que é a Lisboa central e, com isso, passa a ficar menos localizado, um tanto perdido.



Figuras 21 e 22 - Fotogramas do filme *Ramiro* (Manuel Mozos, 2017)

Conforme Ramiro perde a referência da cidade, de seus prédios e ruas, ele vai ficando mais tenso e anda com mais pressa, como se buscasse se reencontrar. Este plano comporta um dos breves momentos onde a cidade deixa de estar presente em campo e, não por acaso, são os momentos de maior tensão para o protagonista.

Figuras 23 e 24 - Fotogramas do filme *Ramiro* (Manuel Mozos, 2017)

No plano mais curto da sequência, com apenas 7 segundos, Ramiro atravessa o quadro correndo, não temos referência urbana alguma em campo. Trata-se de outro breve momento de distância total da cidade, pelo menos visualmente, sendo o de maior tensão. Não há nenhum indício visível da Lisboa co-protagonista, mas um apito de trem, típico de quando estes atravessam a cidade, permite saber que a urbe não está tão longe.

Figuras 25 e 26 - Fotogramas do filme *Ramiro* (Manuel Mozos, 2017)

Então, há uma distensão e o universo de Ramiro começa a voltar ao seu estado de calma e segurança. A cidade, em sua versão periférica, retorna ao campo visual, do protagonista e dos espectadores.



Figuras 27 e 28 - Fotogramas do filme *Ramiro* (Manuel Mozos, 2017)

No plano seguinte o protagonista-título, livre dos momentos de maior tensão da sequência, senta em uma mesa na esplanada de uma tasca para tomar uma cerveja e fazer algumas anotações sobre a busca que está empreendendo. Mas, ainda que as mesas de bares e restaurantes sejam parceiras constantes de Ramiro durante todo o filme, aquela não é uma das suas conhecidas, não está em um ambiente que seja amplamente reconhecido e confortável para ele. A interação gestual e silenciosa com o homem que está ao seu lado evidencia tal desconforto, juntamente com a estranha narração do programa jornalístico que emana de uma televisão que não é vista em quadro.



Figuras 29, 30 e 31 - Fotogramas do filme *Ramiro* (Manuel Mozos, 2017)

Os três planos que se seguem – representados aqui com um fotograma para cada um, diferente dos anteriores que tinham dois fotogramas para cada plano – são do interior de um ônibus e mostram

Ramiro em seu retorno para a porção central da cidade. As imagens diretas e os reflexos de outros habitantes do espaço-ônibus são alternados com imagens que permitem ver a relação física com a cidade que vai ganhando forma, mais próxima do protagonista, eles estão se aproximando novamente.



Figuras 32 e 33 - Fotogramas do filme *Ramiro* (Manuel Mozos, 2017)

No último plano da sequência de cenas externas – considerando aqui o interior do ônibus como externa dada a presença intensa em quadro do espaço externo mesmo dentro do veículo –, a constituição da mise-en-scène lisboeta de Manuel Mozos é retomada em sua plenitude dos bairros centrais da cidade, onde Ramiro circula com desenvoltura e está entre os seus, fato demarcado na parte final do plano, onde depois de um movimento de câmera panorâmico, que acompanha o deslocar do protagonista e o virar da esquina, este encontra com seus amigos diante da sua loja de livros usados.

Assim como em *Xavier*, também em *Ramiro* a mise-en-scène lisboeta está presente em muitas outras cenas. Os fotogramas abaixo, de cenas diurnas e noturnas, têm Ramiro ocupando o espaço-tempo da cidade, suas calçadas, ruas e esplanadas.



Figura 34 - Fotogramas do filme *Ramiro* (Manuel Mozos, 2017)

PERSONAGENS, CINEASTAS E TEORIA DE CINEASTAS

Personagens-título, como já dito, são relativamente comuns no cinema, mas há algo de muito destacado em dois personagens-título na obra de um mesmo cineasta. Um cineasta que tenha uma cidade como um de seus grandes focos também é algo relativamente comum, mas talvez não com tanto afinco e a com tamanho destaque. Vale ressaltar que Manuel Mozos dirigiu um filme documentário dedicado à Lisboa, chamado *Lisboa no Cinema - Um Ponto de Vista* (Manuel Mozos, 1994), no qual ele mostra diversas abordagens da cidade feitas por outros cineastas anteriores a ele e no qual acaba por dialogar com alguns dos cinemanovistas citados anteriormente.

Nos dois longas-metragens de ficção analisados neste texto, Mozos apresenta personagens-títulos em Lisboa, ambos com relações com a orfandade, com fortes laços de amizade, com relacionamentos românticos tênues e pouco claros. Os dois, Xavier e Ramiro, percorrem a cidade enquanto uma co-protagonista fundamental para suas existências. Ao serem apresentados frequentemente pelas ruas de bairros tradicionais da capital portuguesa, os protagonistas dos filmes fazem parte da constituição de uma *mise-en-scène* lisboeta muito própria do cinema de Manuel Mozos, são cenários (em locações), figurinos, iluminação (entre dia e noite) e encenações que criam uma ambientação da cidade que é parte da estilística do cineasta. Tal estilística envolve várias outras características comuns aos dois filmes e também a outros dirigidos por Mozos, como a presença das cenas de deslocamentos em carros e as cenas à beira mar, entre outros tipos de cenas e aspectos formais recorrentes.

Entretanto, os traços mais contundentes de tal estilística são relacionados à *mise-en-scène* lisboeta, ao perfil realista das cenas e à caracterização dos protagonistas em diálogo com a cidade. Tratam-se de traços muito ligados a própria vivência do diretor, assim como bastante influenciados e referentes aos filmes cinemanovistas, notadamente *Os Verdes Anos* e *Belarmino*, o que intensifica o interesse via abordagem da Teoria de Cineastas, visto que além da atenção especial aos filmes e ao pensamento exposto neles e fora deles por Manuel Mozos, há também um forte interesse pelos diálogos entre cineastas que, neste caso, emergem nos próprios filmes e também em outros tipos de manifestações.

REFERÊNCIAS

- A ALMADRABA ATUNEIRA. Direção: António Campos. Portugal, 1961, 26 min, 16 mm, pb.
- A CARA QUE MERECE. Direção: Miguel Gomes. Portugal: O Som e a Fúria, 2004, 108 min, 35 mm, cor.
- A RELIGIOSA PORTUGUESA. Direção: Eugène Green. Portugal: O Som e a Fúria, 2009, 127 min, 35 mm, cor.
- ATO DA PRIMAVERA. Direção: Manoel de Oliveira. Portugal: Manoel de Oliveira, 1963, 94 min, 35 mm, cor.
- BELARMINO. Direção: Fernando Lopes. Portugal: António da Cunha Telles, 1964, 72 min, 35 mm, pb.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A Arte do Cinema**: Uma introdução. Tradução: Roberta Gregoli. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo, SP: Editora da USP, 2013.
- CINEMA: ALGUNS CORTES – CENSURA. Direção: Manuel Mozos. Portugal: Cinemateca Portuguesa, 1999, 75 min, 35 mm, pb.
- CINEMA: ALGUNS CORTES – CENSURA II. Direção: Manuel Mozos. Portugal: Cinemateca Portuguesa, 2014, 39 min, 35 mm, pb.
- CINEMA: ALGUNS CORTES – CENSURA III. Direção: Manuel Mozos. Portugal: Cinemateca Portuguesa, 2014, 46 min, 35 mm, pb.
- CASSETTI, Francesco. **Teorías del Cine**. Madrid: Cátedra, 2005.
- DOM ROBERTO. Direção: José Ernesto de Sousa. Portugal: Cooperativa do Espectador, 1962, 102 min, 35 mm, pb.
- FURTADO, Filipe. João Bénard da Costa: outros amarão as coisas que eu amei (Manuel Mozos, 2014). **Anotações de um Cinéfilo**, 25 de março de 2015. Disponível em: <https://anotacoescinefilo.com/2015/03/25/joao-benard-da-costa-outros-amarao-as-coisas-que-eu-amei-manuel-mozos-2014/>)

JOÃO BÉNARD DA COSTA: OUTROS AMARÃO AS COISAS QUE EU AMEI. Direção: Manuel Mozos. Portugal: Rosa Filmes, 2014, 75 min, digital, cor e pb.

JOEL, Teresa. Manuel Mozos - o grande passo. Lisboa: **Tempo Livre**, maio de 1999.

LISBOA NO CINEMA – UM PONTO DE VISTA. Direção: Manuel Mozos. Portugal: Rosa Filmes, 1994, 54 min, 35 mm, cor e pb.

MOZOS, Manuel. Explicação de um texto sombra. In: COSTA, João Bénard da (org.). **Fernando Lopes por cá**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1996. pp.: 43-45.

MOZOS, Manuel. Xavier - depoimento de Mozos. In: **Documentação da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema**, 10 de outubro de 2003.

MOZOS, Manuel. É óbvio que terei o fantasma do Xavier para me assombrar – entrevista com Manuel Mozos. Entrevista concedida a Hugo Gomes. **C7nema**, 13 de março de 2018 Disponível em: <https://c7nema.net/entrevistas/item/48303-manuel-mozos-e-obvio-que-terei-o-fantasma-do-xavier-para-me-assombrar.html>

MOZOS, Manuel. Sem título. Entrevista concedida a Eduardo Tulio Baggio. Não publicada, 2019.

O BOBO. Direção: José Álvaro Morais. Portugal, 1987, 123 min, 35 mm, cor.

OS VERDES ANOS. Direção: Paulo Rocha. Portugal: Produções Cunha Telles, 1963, 91 min, 35 mm, pb.

PENAFRIA et al. Nota introdutória. In: PENAFRIA et al (org.). **Ver, ouvir e ler os cineastas**: Teoria dos Cineastas Vol. 1. Covilhã: UBI, 2016.

PENAFRIA et al (org.). Observações sobre a “Teoria dos Cineastas” – Nota dos Editores. In: PENAFRIA et al (org.). **Revisitar a teoria do cinema**: Teoria dos Cineastas Vol. 3. Covilhã: UBI, 2017.

PEREIRA, Ana Catarina. Manuel Mozos, sobre a nova geração de cineastas portugueses. In: CUNHA, Tito Cardoso; PEREIRA, Ana Catarina (org.). **Geração Invisível**: os novos cineastas portugueses. Covilhã-PT: Livros LabCom, 2013.

QUANDO TROVEJA. Direção: Manuel Mozos. Portugal: RTP e AS Produções, 1999, 89 min, 35 mm, cor.

- RAMIRO. Direção: Manuel Mozos. Portugal: O Som e a Fúria, 2017, 99 min, digital, cor.
- REBECCA. Direção: Alfred Hitchcock. Estados Unidos: Selznick International Pictures, 1940, 130 min, 35 mm, pb.
- RECORDAÇÕES DA CASA AMARELA. Direção: João César Monteiro. Portugal: Grupo de Estudos e Realizações, 1989, 119 min, 35 mm, cor.
- RIBAS, Daniel. O Futuro Próximo: dez anos de curtas-metragens portuguesas (2000-2009). In: DIAS, Miguel & RIBAS, Daniel (Org.). **Agência: uma década em curtas**. Vila do Conde-PT: Curtas Metragens CRL, 2010.
- SINOPSE do filme Ramiro, 2017. In: CINEPT - Cinema Português. (disponível em: <http://www.cinept.ubi.pt/pt/filme/10426/Ramiro>).
- SINOPSE do filme Xavier, 2002. In: CINEPT - Cinema Português. (disponível em: <http://www.cinept.ubi.pt/pt/filme/3324/Xavier>).
- TRÁS-OS-MONTES. Direção: António Reis e Margarida Cordeiro. Portugal: Centro Português de Cinema, RTP e Tobis Portuguesa, 1976, 108 min, 16 mm, cor.
- TENDINHA, Rui Pedro. Ramiro, uma comédia lisboeta, com certeza!. Lisboa: **Diário de Notícias**, 01 de março de 2018.
- UM PASSO, OUTRO PASSO E DEPOIS. Direção: Manuel Mozos. Portugal: Grupo de Estudos e Realizações, 1990, 58 min, 16 mm, cor.
- XAVIER. Direção: Manuel Mozos. Portugal: Suma Filmes e RTP, 2002, 100 min, 35 mm, cor.
- WOLLEN, Peter. **Signos e Significação no Cinema**. Lisboa: Livros Horizonte, 198

7

PHILIPPE GARREL: O SENTIMENTO FANTASMA

Vitor Guimarães Corrêa Viana de Oliveira ¹

Philippe Garrel é um cineasta nascido na França em 1948 e que começou a filmar ainda adolescente, no início dos anos 1960, utilizando-se de pedaços curtos de película acumulados que sobravam de outras produções, sobretudo aquelas em que ele inicialmente estagiava. De lá para cá já dirigiu mais de trinta filmes, mas, apesar disso, continua sendo relativamente pouco conhecido e apenas a partir de *Amantes constantes* (*Les amants réguliers*), de 2005, passou a ter seus filmes distribuídos no Brasil. Ainda assim, em pequena escala. De modo que a possibilidade de ter acesso a cópias disponíveis em meios digitais é determinante para os que, como eu, desejam conhecer o que há de disponível desses filmes (pois mesmo com essa possibilidade, alguns deles estão perdidos ou não foram digitalizados) e tentar pensá-los como um conjunto.

E ao fazer o exercício de olhar para eles dessa forma, em conjunto, por um lado, nota-se (algo até corriqueiro nos textos de críticos e pesquisadores sobre Garrel) uma distinção mais geral, a partir das características dos filmes, que permite estabelecer uma divisão por fases, ou uma transição, com um primeiro momento marcado por filmes mais experimentais, com *Le révélateur*, de 1968 e *La cicatrice intérieure*,

¹ Mestrando em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. Bolsista CNPq. Contato: vitorbml@gmail.com.

de 1972, como os exemplos mais conhecidos, até uma mudança com *L'enfant secret*, iniciado em 1979, mas terminado apenas em 1982, e a exigência, para conseguir produzir seus filmes, de realizá-los a partir de um roteiro, em uma fase que praticamente coincide com a década de 1980 e cujos filmes marcariam a passagem do primeiro momento, dos filmes de narrativa extremamente diluída, muitas vezes silenciosos, até o momento corrente, no qual diálogos e dramaturgia ganham maior destaque, mas ainda de uma maneira bastante particular e dispersiva, muito distante de uma dramaturgia clássica, por exemplo.

Ao mesmo tempo, depois de constatar as grandes variações de estilo (ou as menores, em uma sintonia mais fina), outro aspecto desse conjunto, em alguma medida até oposto ao anterior, torna-se até mais evidente: há qualquer coisa nos filmes (ou, talvez, quaisquer coisas seria melhor colocado) que, mesmo com as mais distantes diferenças, conduzem a uma impressão de repetição. Muitas vezes, quase como uma sensação de *déjà vu*, como se, durante a exibição do filme, subitamente, sem que se saiba exatamente o porquê, fôssemos tomados pela certeza de já termos visto certa cena, por exemplo, um sentimento que costuma ocultar-se tão rápido quanto aparece.

Mas, juntamente, também é possível notar uma série de recorrências mais “visíveis”, com a utilização frequente dos mesmos atores e equipe de filmagem, da marcante fotografia em preto e branco, a semelhança entre locações, entre os personagens e as situações e temas que eles colocam em cena... Em uma passada de olho, já se vê dezenas de planos de casais conversando, deitados na cama, ou enquanto caminham nas ruas de Paris, muitas vezes, a presença de uma

criança que os afetará... Personagens artistas (escritores, pintores, fotógrafos, cineastas...), interpretados tantas vezes por seu filho, Louis Garrel, seu pai, Maurice Garrel, ou pelo próprio Philippe, por seus amigos e companheiras ao longo da vida, como Brigitte Sy e a cantora Nico, a partir do que Garrel chama de *Cinéma d'amitié*, ou cinema de amizade, um princípio de produção onde se trabalha com pessoas com as quais há laços afetivos.

Algumas dessas recorrências são comumente percebidas por outros que escreveram sobre Garrel, como visto nestas palavras do crítico Kent Jones sobre *Um Verão escaldante* (*Un été brûlant*), de 2011:

Aos poucos que estão, de fato, familiarizados com seu trabalho, Philippe Garrel é conhecido por seu intenso foco em um conjunto delimitado de preocupações e obsessões – suicídio, vício em drogas, a tensão entre liberdade individual e responsabilidade, a memória de maio de 68 e sobretudo o fantasma de sua relação com Nico. Em 1989, *Les baisers de secours* inaugurou mais uma poderosa, mas pouco comentada, tensão em sua arte: a passagem do amor romântico à domesticidade e suas constantes negociações e ajustes persistentes (Jones, 2012).²

Talvez o termo “limitado” (limited), utilizado por Jones para se referir a esse conjunto de obsessões de Garrel³ não seja o mais adequado,

² Do original em inglês: “To those few who are actually familiar with his work, Philippe Garrel is known for his intensive focus on a limited set of preoccupations and obsessions—suicide, drug addiction, the tension between individual freedom and responsibility, the memory of May ‘68, and above all the ghost of his relationship with Nico. In 1989, *Emergency Kisses* inaugurated one more powerful but littleremarked strain in his art: the passage from romantic love to domesticity and its ongoing negotiations and niggling adjustments”.

³ Para além de uma intencionalidade a ser descoberta, tento pensar aqui a figura do cineasta como um desenho, ao mesmo tempo, produzido pelo próprio artista, no que ele torna público em seus filmes, declarações e biografia, por exemplo, mas também produzido por mim, na minha relação com esse material e articulação entre eles e outros textos. Inspiro-me na noção de desenho de si encontrada nos ensaios de GROYS, Boris. **Volverse Público**: Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea. Buenos Aires: Caja Negra, 2016.

pois, além de não serem os únicos temas a aparecerem nos filmes, antes parece que essa obsessão, esse desejo de relançar o olhar sobre as mesmas coisas, provém justamente da impossibilidade de limitá-las. Garrel não cessa, reconhecidamente, de fazer da vida (em especial a própria e de seus queridos) a matéria central de seus filmes e com isso precisa confrontar-se com o fracasso que é tentar recuperar essa experiência sem traí-la, sem reduzi-la. Não se trata simplesmente de reencenar episódios vividos, de contar a própria história, pois, se fosse esse o caso, bastaria fazê-lo uma vez, como quem diz “eis aí minha vida” ou fazer de cada caso relevante um episódio filmado. O retorno ao mesmo (que na verdade sempre se difere) indica uma procura por algo não alcançado, mas que, de alguma forma, a poesia das imagens toca, sem conseguir identificar.

Assim, se essa busca passa pela materialização de certas coisas, por exemplo a colocação em cena dos temas citados, é porque esse sentimento desconhecido subjacente os perpassa sem se limitar a nenhum deles e ao mesmo tempo dissolvendo os limites de cada um. Em relação a isso, *Amantes constantes*, de 2005 é exemplar: o filme é sobre o amor de um casal? É, mas... praticamente, começa com 20 minutos de longos planos nos quais policiais soltam bombas, carros pegam fogo, jovens aguardam atrás de uma barricada. Poderia ser sobre uma revolução, mas essas cenas se ocultam e dão lugar a personagens fumando ópio e conversando sobre arte até que adormecem e sonham... E também com um sonho termina o filme, quando François sonha com Lilie, depois que ela parte para outro país e ele se suicida. Sobrevive, no entanto, o sentimento subterrâneo, uma espécie de centro poético onde

as cenas se conectam e se misturam, estendendo-se por todo o conjunto de filmes pela insistente presença dos elementos que se repetem.

Garrel disse em entrevista ao *Libération* em 2013: “Para mim, o efeito poético se obtém no que há de secreto em uma cena” (Gester, 2013)⁴. De alguma forma, os filmes manifestam esse movimento da tentativa impossível de tratar desse indizível da experiência, do mergulho do artista em sentimentos desconhecidos.

Mas esta experiência, nascida do não-saber, nele permanece decididamente. Não é inefável, não a traímos falando dela, mas nas questões do saber, ela furta ao espírito até mesmo as respostas que ele ainda tinha. A experiência nada revela e não pode fundar a crença nem partir dela (Bataille, 2016, p. 33).

Não é possível portanto, reduzi-la ao conhecido, a um conceito, pois ao fazê-lo já se está falando de outra coisa.

Assim, é como se a tentativa de definição desse desconhecido pressentisse a presença de algo nomeável e que, por exemplo, começasse por evocar o amor para ocupar esse lugar, o que imediatamente se mostraria insuficiente e apontaria para um ponto em que amor e morte estariam ligados, mas apenas a morte não seria suficiente, então, talvez seria preciso pensar as duas coisas como uma só, ou voltar a pensar o amor, chegar a pensar a finitude, ou misturar um outro conceito... Os filmes seriam uma bela resposta a esse movimento de onde emerge uma busca, um desejo de se falar – ou, antes, de se pensar – através das imagens: produzir imagens que

⁴ Do original em francês: “Pour moi, l'effet poétique s'obtient dans le secret d'une scène”.

pensem, com sua capacidade de carregar os múltiplos sentidos do real, sobre algo que se apresenta instante, incontornável ao cineasta, e o mobiliza. Ou, primeiro, o imobiliza, se aceitamos que este algo é o que, já em uma entrevista televisionada conjunta da exibição de *Les enfants desaccordés* de 1964, primeiro curta-metragem de Garrel, o realizador, então com 19 anos, descreve, quando perguntado o que quis dizer ou fazer em seu curta, no qual dois adolescentes fogem de casa e passam os dias ociosamente em um casarão vazio:

A presença do abismo. Mostrar como o vazio pode se instalar em alguém, diante da monstruosidade da vida exterior, nas pessoas que ainda tenham algum interesse pela vida, por coisas reais. Um tipo de esvaziamento atinge quem ainda tem um pouco de vida em si, e os impede, momentaneamente, de continuar. De tempos em tempos, alguns conseguirão passar, mas outros permanecerão.⁵

O modo um tanto vago, às vezes abstrato e um tanto melancólico com o qual Garrel procurou descrever esse sentimento naquele momento, não se deve à dificuldade de “enxergá-lo”, de reconhecer sua presença, mas sim de identificá-lo, localizar, se existirem, seus limites, um ponto de origem e também a dificuldade de o nomear, de encontrar uma palavra que não se mostre insuficiente para dizê-lo. Se Garrel arrisca caracterizar as consequências da experiência desse sentimento

⁵ Não foi possível identificar essa entrevista que acontece em conjunto com uma exibição do curta-metragem em uma televisão francesa e que faz parte da cópia do filme que circula digitalmente. Optei por parafrasear, no lugar de transcrever a fala, principalmente pela maneira como ela se consolida ao longo das respostas de Garrel ao questionário do entrevistador. Garrel não parece muito confortável na posição de entrevistado e, ao mesmo tempo que não quer dar respostas “amenas” ao que lhe é perguntado, também não é nada assertivo. Entre hesitações e divagações mesclando algumas respostas, selecionei o que me pareceu mais oportuno, sem desviar o rumo que seguia, mas sem perder a sintonia com Garrel.

desconhecido, identificá-lo seria na verdade descaracterizá-lo, enquadrá-lo dentro dos limites de outra coisa, do conhecido, limitando, conseqüentemente, sua força e seu alcance. Chamá-lo vagamente de abismo, com sua dimensão insondável, é uma solução provisória para que se possa falar dele. De minha parte, a solução provisória encontrada para falar do fluido poético que, como em um princípio de vasos comunicantes, espalha-se pelas conexões subjacentes entre os filmes, produzido pelo desejo de Garrel de falar sobre o dito abismo é chamá-lo sentimento fantasma.

Mas antes de avançar na questão dos fantasmas, gostaria de voltar à fala de Garrel e retomar o que ele diz sobre a interrupção momentânea, em relação à qual se passa ou não, e aproximar isso de parte do que fala Georges Didi-Huberman em uma palestra, transcrita no livro *Que emoção! Que emoção?*, a respeito do *impasse* quando ele defende justamente a potência que tem a emoção de levar, com particular força, da imobilização ao movimento. Essa defesa se faz com uma revisão crítica do papel atribuído à emoção desde a filosofia clássica até a moderna. Com a filosofia grega, Didi-Huberman liga a emoção ao *páthos*, “à paixão, à passividade” (Didi-Huberman, 2016, p. 20) e, seguindo esse radical, ao *impasse*. Ele diz:

A emoção seria assim um *impasse*: *impasse* da linguagem (emocionado, fico mudo, não consigo achar as palavras); *impasse* do pensamento (emocionado, perco todas as referências), *impasse* de ação (emocionado, fico de braços moles, incapaz de me mexer, como se uma serpente invisível me imobilizasse). Um *impasse* se dá quando a gente não passa (Didi-Huberman, 2016, p. 21).

No entanto, se os gregos viam nisso um defeito, uma impotência, com os modernos (Hegel, Nietzsche, Bergson...), Didi-Huberman vê a emoção como uma *e-moção*:

Um movimento para fora de si: ao mesmo tempo em mim (mas sendo algo que me atravessa completamente para, depois, se perder de novo). É um movimento afetivo que nos "possui", mas que nós não "possuímos" por inteiro, uma vez que ele é em grande parte desconhecido para nós. (Didi-Huberman, 2016, p. 28).

Assim, o impasse de pressentir o abismo se torna moção para a criação.

Já os fantasmas, presentes, inclusive, no título de um dos filmes, *Le coeur fantôme* (o coração fantasma), de 1996, parecem adequados para pensar a poética de Garrel, pensando-os mesmo a partir de uma acepção comum da palavra fantasma, essa figura espectral que retorna, uma aparição pós-morte e que por isso remete a outro tempo, mas que (ainda vive) assombra o presente, podendo aparecer e desaparecer em situações específicas. Não só pelo sentimento que nunca abandona totalmente os filmes e se faz visível na inextricável repetição das obsessões, como mais diretamente nas características da imagem e na maneira com que essa mistura polivalente se manifestará, por vezes de forma sutil, como um retrogosto que permanece, contrastante com o “sabor” inicial da imagem; noutras gravemente, como a angústia de que o que está sendo mostrado pode se desfazer a qualquer momento. Por exemplo na sequência de *J'entends plus la guitare* de 1991 em que Marianne reencontra seu ex-namorado, Gérard, após um tempo afastada e diz que voltará a passar a vida com ele. A alegria e o amor os

movem e em meio a isso ela o chama para mostrar sorrindo um papelote de heroína que ele apenas consegue receber em silêncio. A doçura da cena não se perde enquanto o fantasma da heroína aparece no rosto levemente sombreado de Gerárd. A montagem une esta passagem com a música que atravessa as três cenas, a chegada de Marianne e o desejo apresentado de se estar juntos “para o resto da vida”, o beijo dos dois enquanto Marianne está sentada para urinar que aprofunda pateticamente esse sentimento e a cena com a heroína, que aflora na imagem a potencial finitude das coisas, quando faz visível no rosto de Gérard não só o fantasma do passado de Marianne, como a comunicação desse com o conjunto de filmes, que, nesse caso, passa pela repetição do *páthos* encarnado pelo fantasma de Nico.

Garrel e a cantora alemã Nico, falecida em 1988, tiveram um relacionamento amoroso intenso durante os anos 1970, conjugado a uma parceria artística, com Nico atuando em diversos filmes de Garrel e também compondo algumas trilhas musicais para eles (destaca-se *La cicatrice intérieure*, que Garrel define como uma espécie de videoclipe para o álbum dela intitulado *Desertshore*, de 1970), e uma parceria no vício em heroína que os consumiu intermitentemente durante alguns anos. Se em alguns filmes ela estará “de corpo presente” em outros tantos ela voltará como aparição espectral, como na cena de *Amantes constantes* no qual um grupo de jovens artistas se reúne para fumar ópio e ouve-se tocar ao fundo a voz grave característica da cantora interpretando *Vegas*, mesmo que esta música tenha sido lançada nos 1980 e o filme se passe em 1968, ressaltando, talvez, um gesto de que, muito mais do que de um contexto histórico, há uma carga emocional

inseparável à cena que passa por Nico. Seu fantasma vai se tornando, em suas manifestações, uma espécie de local poético particular, que Garrel recorrentemente visita, como já mencionado na crítica de Kent Jones, onde misturam-se amor, luto, vício... e no caso, explicitamente dedicado à Nico, de Marianne, também os cabelos louros, o sotaque estrangeiro da atriz Johanna Ter Steege, o filho criado pelos avós paternos, o acidente fatal...

Em entrevista de 1982 a Gérard Courant, o crítico Jean Douchet percebe como Garrel explora essa potência imagética de con-fusão de sentimentos até mesmo inversos, no caso, a partir da sensação que a aparência física da película produz em relação ao que é mostrado em afinidade com o jogo fantasma de aparição/desaparição. Ele diz:

Há algo como um aspecto autofágico em seus filmes. Ele parece comer seu próprio material. [...]. É surpreendente a sua maneira de tomar a película como matéria-prima na qual ele fixa diretamente sua angústia. Ele transmite uma sensação profunda de solidão à película, fazendo-a aparecer como suporte não confiável, que pode fazer a imagem desaparecer, transformar-se ou apagar-se. Temos sempre a impressão de que a sequência da imagem não será jamais alcançada, que há sempre uma possibilidade de que a imagem escape ao campo representado, que a ideia da imagem cinematográfica – que é uma sucessão de imagens fixas – não atingirá nunca uma fixidez, uma nitidez, em resumo, todas as qualidades ópticas buscadas pelos operadores (de câmera). A imagem em Garrel é hesitante e vulnerável. É uma impressão que sentimos fisicamente ao assistir a seus filmes. Podemos perceber isso tanto em seus filmes mais recentes quanto em seus primeiros filmes. Em obras como *Les hautes solitudes* ou *L'enfant secret*, onde essa sensação é evidente, pois ele não hesita em utilizar as próprias carências da película (película com oscilações de luz, com superexposição total, fora de foco, etc.), o suporte vacila incessantemente enquanto assistimos ao filme. Ele assegura uma espécie

de tragicidade, não exterior, que não é do domínio da história, mas que é devida ao sistema de representação e da sensação que vem da película. Também nos filmes onde, inversamente, ele parece dar à imagem uma maior solidez, como *Anémone* ou *La cicatrice intérieure*. Neles a imagem é soberba, esplêndida, magnífica. No entanto, reencontramos as mesmas sensações porque, nesses filmes, ele trabalha com uma imagem demasiadamente perfeita, demasiadamente nítida, em contraponto àquilo que é mostrado: os seres captados por essa imagem, que sentem o frio da solidão.⁶

Também nesse sentido, destaca-se a não determinação dos acontecimentos narrados por uma lógica da causalidade, mantendo a proximidade com a vida, com ações que nem sempre levam a consequências dramáticas, não fazem a história avançar, pois sequer faria sentido pensar nesses termos. Uma elipse – outro elemento recorrente e fundamental nesse jogo de aparição/desaparição – é suficiente para que o casal de personagens principais não mais fique

⁶ Do original em francês: "Il y a comme un aspect autophagique dans ses films. Il semble manger son propre matériau. [...] Il est étonnant de voir sa manière de prendre la pellicule comme matière première sur laquelle il fixe directement son angoisse. Il transmet la sensation profonde de solitude à la pellicule dans le sens où elle apparaît comme support non fiable qui peut faire disparaître, se transformer ou s'évanouir l'image. On a toujours l'impression que la suite de l'image n'est jamais acquise, qu'il y a toujours une possibilité que l'image foute le camp en cours de représentation, que l'idée de l'image cinématographique — qui est une succession d'images fixes — ne peut jamais atteindre à la fixité, à la netteté, bref à ces qualités optiques après quoi courent tous les opérateurs. L'image chez Garrel est frileuse et vulnérable. C'est l'impression que l'on éprouve le plus physiquement en voyant ses films. On le remarque aussi bien dans les films plus récents que dans ses premiers films. Dans des œuvres comme *Les Hautes solitudes* ou *L'Enfant secret*, où cette sensation est évidente car il n'hésite pas à utiliser les carences mêmes de la pellicule (pellicule flashée, la sur-exposition totale, le flou, etc.), le support est sans arrêt en train de vaciller dans le même temps qu'on voit le film. Il assure une sorte de tragique, non pas extérieur et qui n'est pas du domaine de l'histoire mais qui est dû au système de représentation et de sa sensation qu'il a de la pellicule. C'est vrai dans les films où, inversement, il semble donner à l'image une plus grande solidité comme *Anémone* ou *La Cicatrice intérieure*. Là, l'image est superbe, splendide, magnifique. Pourtant on retrouve les mêmes sensations parce que, dans ces films, il travaille sur une image trop parfaite, trop nette et qui est en contrepoint par rapport à ce qui est montré : des êtres pris dans cette image qui ressentent le froid de la solitude", COURANT, Gérard. **Entretien avec Jean Douchet**: Le cinema auto-phagique de Philippe Garrel. Tradução nossa. Acesso: <<http://www.gerardcourant.com/index.php?t=ecrits&e=183>>.

junto ou para que alguém tranquilo apareça em desespero na cena seguinte ou o contrário, como ocorre com François (o mesmo nome e o mesmo Louis Garrel de *Amantes constantes* e com quem compartilha o fantasma do amor-louco misturado ao do suicídio) e Carole em *A fronteira da alvorada*, de 2008, filme onde o fantasma aparece, ao mesmo tempo, da maneira mais direta e da mais secreta. Diretamente, através da sinistra imagem pós-morte de Carole que aparecerá no espelho para François, convidando-o a juntar-se a ela. Secretamente, no fantasma da atriz Jean Seberg, por trás de Carole.

Garrel já havia filmado Seberg em *Les hautes solitudes*, de 1974, com notável proximidade e faz uma espécie de homenagem a ela, com a personagem de Carole mas, ao contrário do que faz em *J'entends plus la guitare*, quando dedica o filme – mas somente ao final – à Nico, não há dessa vez nenhuma declaração do diretor ou letrero que indique esta homenagem. Para descobri-la é preciso conhecer alguns dos eventos da vida de Seberg e vê-los repetidos em Carole. Mas, ao mesmo tempo, o filme está bastante distante de um filme biográfico, sem que Carole se pareça fisicamente com Seberg ou use o nome dela e com esses eventos muito diluídos na narrativa, misturados a outros, particulares aos personagens. Inclusive com a morte de Carole já na metade do filme. Giorgio Agamben diz em seu ensaio, *Ninfas*: “A memória não é, de fato, possível sem uma imagem (*phantasma*), que é uma afecção, um *páthos* da sensação ou do pensamento” (Agamben, 2012, p. 24). De modo que, não basta conhecer os acontecimentos da vida de Seberg, é preciso conhecer seu fantasma, sua imagem carregada de *páthos* que sobrevive em Carole, extravasada nos quadros do filme.

Historicamente, os fantasmas parecem não sobreviver sem as imagens (é nelas que sincronizaram os ecos do passado com a atualidade do presente). Nelas, a vida paradoxal dos fantasmas se apresenta. Não por nitidez, mas por *indiscernibilidade*. Por outro lado, cabe lembrar, a aparição súbita, instável e paradoxal – própria dos fantasmas – também foi a condição necessária para que algumas imagens existissem. Certamente, não tratamos aqui das imagens que nos provocam medo, mas do caráter fantasmal que as imagens podem adquirir quando sua presença se manifesta numa indeterminação, num corpo não exatamente presente, “num estar aí” de um ausente que acontece na singularidade efêmera de uma aparição. [...] Trata-se também de um modo de visibilidade: mas o que se vê não está nem presente nem ausente, nem morto nem vivo. O que se vê habita as fronteiras e se manifesta por instabilidade, igual à dos fantasmas. Trata-se de trânsito eminentemente temporal (entre o vazio e o ver), uma presença deslocada, fazendo com que algumas imagens liberem sua potência espectral (Sanz; Souza, 2019, p. 62)⁷.

De certa maneira, a sensação de repetição, de déjà vu, é a irrupção do sentimento fantasma, os ecos do passado sincronizados no presente. Se Carole faz aparecer, para os que consigam vê-lo, o fantasma de Jean Seberg, no *páthos* que compartilham, é possível enxergar a cada (re)visão dos filmes de Garrel os fantasmas que os coabitam, em imagens diferentes, mas com um mesmo fundo indiscernível, um segredo buscado, mas nunca totalmente revelado.

⁷ Do original em espanhol: “Históricamente, los fantasmas parecen no sobrevivir sin las imágenes (pues en ellas se sincronizaron los ecos del pasado con la actualidad del presente). En ellas, la vida paradójica de los fantasmas se hace presente. No por nitidez, sino por su carácter *indiscernible*. Por otro lado, cabe recordar que la aparición súbita, inestable y paradójica —propia de los fantasmas— también fue una condición necesaria para que algunas imágenes existieran. Desde luego, no tratamos en esta ocasión con las imágenes que nos provocan miedo, sino con el carácter fantasmal que las imágenes pueden adquirir cuando su presencia se manifiesta en la indeterminación, en un cuerpo que no está exactamente presente, “en un estar ahí” de un ausente que ocurre con la singularidad efímera de una aparición. [...] Asimismo, se trata de un modo de visibilidad, pero lo que se ve no está ni presente ni ausente, ni muerto ni vivo: lo que se ve habita las fronteras y se manifiesta por inestabilidad, como la de los fantasmas. Se trata del paso eminentemente temporal —entre el vacío y el ver—, una presencia desplazada que permite que algunas imágenes liberen su potencia espectral”.

REFERÊNCIAS

- A FRONTEIRA DA ALOVRADA (*La frontière de l'aube*). Direção: Philippe Garrel. França, 2008, 106min, 35mm, pb.
- AGAMBEN, Giorgio. **Ninfas**. São Paulo: Hedra, 2012.
- AMANTES CONSTANTES (*Les amants réguliers*). Direção: Philippe Garrel. França, 2005, 183min, 35mm, pb.
- ANÉMONE. Direção: Philippe Garrel. França, 1968, 60min, cor.
- BATAILLE, Georges. **A experiência interior**: Seguida de método de meditação. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- COURANT, Gérard. **Entretien avec Jean Douchet**: Le cinema auto-phagique de Philippe Garrel. Acesso: <<http://www.gerardcourant.com/index.php?t=ecrits&e=183>>.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que emoção! Que emoção?**. São Paulo: Editora 34, 2016.
- GESTER, Julien. Rencontre: Philippe Garrel: La poésie est affaire de précipités chimiques. **Libération**, Paris, n.10127, dezembro, 2013.
- GROYS, Boris. **Volverse Público**: Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea. Buenos Aires: Caja Negra, 2016.
- J'ENTENDS PLUS LA GUITARE. Direção Philippe Garrel. França, 1991, 98min, 35mm, cor.
- JONES, Kent. Review: A Burning Hot Summer. **Film Comment**, New York, v.48, n.4, julho/agosto, 2012.
- LA CICATRICE INTÉRIEURE. Direção: Philippe Garrel. França, 1972, 60min, 35mm, cor.
- LE COEUR FANTÔME. Direção: Philippe Garrel. França, 1996, 87min, 35mm, pb.
- L'ENFANT SECRET. Direção: Philippe Garrel. França, 1979, 92min, 16mm, pb.
- LES ENFANTS DÉSACCORDÉS. Direção: Philippe Garrel. França, 1964, 15min, 35mm, pb.
- LES BAISERS DE SECOURS. Direção: Philippe Garrel. França, 1989, 90min, pb.

LES HAUTES SOLITUDES. Direção: Philippe Garrel. França, 1974, 80min, 35mm, pb.

LE RÉVÉLATEUR. Direção: Philippe Garrel. França, 1968, 67min, 35mm, pb.

SANZ, Claudia Linhares; SOUZA, Fabiane de. Entre fantasmas y fotografia: una alianza histórica en vías de transformarse. **Acta poét**, México, v.40, n.2, p.61-75, dezembro, 2019.

UM VERÃO ESCALDANTE (*Un été brûlant*). França, Itália, Suíça, 2011, 95min, 35mm, cor

8

A ESTÉTICA DO FEMININO NO CINEMA DE KARIM AÏNOUZ

Márcia Gomes ¹

Iago Porfírio ²

A ideia de autoria no cinema, ou a teoria do autor como desenvolvida nos *Cahiers du cinéma* a partir de sua “*politique des auteurs*”, vem sendo discutida e confrontada com as noções de imaginação criativa, personalidade e originalidade, em que se evidencia a relação do cinema com a sociedade e seus efeitos sobre essa, e a incidência de um filme ao outro, em uma relação íntima (Buscombe, 2005). Com a *politique* dos *Cahiers*, conforme Buscombe (2005), o conceito de “teoria do autor” não pretendia ser uma teoria do ponto de vista epistêmico, mas uma “abordagem teórica do cinema” a ser compreendido como uma “expressão pessoal” sob o argumento da forma artística, assim como as demais expressões artísticas, a exemplo da pintura ou da poesia.

Nessa perspectiva, buscamos discutir a poética da vida ordinária nas obras de Karim Aïnouz como elemento constitutivo para uma teoria do autor, com especial atenção à presença marcante do feminino, com personagens que problematizam o atrelamento feminino idílico e sem

¹ Doutora em Scienze Sociali, Pontificia Università Gregoriana, Roma-Itália. Professora Titular da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Contato: marciagm@yahoo.com

² Mestre em Comunicação (UFMS). Doutorando em Comunicação e Cultura Contemporâneas (PósCom/UFBA). Contato: iagoporfioriojor@gmail.com

conflitos à vida conjugal, e encenam seus embates e inquietudes perante à ordem e opressão patriarcal. Propondo-se a identificar no cineasta uma estética feminista, este trabalho busca ampliar determinada perspectiva analítica, mapeando algumas das principais obras de Aïnouz para a proposta de elaboração de uma estética e teoria do cineasta.

Não se trata de colocar a questão da autoria ao lado de pressupostos teóricos que procurem estabelecer uma relação com a matéria fílmica, mas de apontar justamente para uma análise do conjunto de obras do cineasta e seus traços mais marcantes na perspectiva de uma poética e estética feminista, de maneira a identificar seu modo de filmar e interpelar a subjetividade feminina do início do século XXI, que adere ao tensionamento dos padrões patriarcais e machistas da sociedade brasileira. Esses aspectos correspondem ao modo de filmar de Aïnouz que, ao dar a ver essas questões através da dimensão ficcional, apresentando “essa vontade recíproca de ver” e de “teatralização constante da vida coletiva” (Martín Barbero, 2003, p. 97), convida-nos a uma leitura feminista de seus filmes, insurgentes à opressão feminina associada à devoção ao materno, à sexualidade, à inquietude matrimonial e à domesticação que cria, como diz Eleni Varikas (1996, p. 3), “no espaço privado doméstico um espaço de 'tirania', um espaço de privação de direitos”, como observado na execução de atividades ordinárias que constitui a textura de suas obras.

Junto a essa articulação do cinema de Aïnouz a uma estética feminista, partimos do conceito de feminismo proposto por bell hooks

(2019)³, que o define como “um movimento para acabar com sexismo, exploração sexista e opressão” do patriarcado, espécie de sexismo institucionalizado, como ressalta a autora, e da dominação masculina. Desse modo, hooks (2019) apresenta a pulsão do feminismo como movimento político de luta contra as opressões do sexismo, a partir do qual a diferença de gênero se coloca na condição de desigualdade social, econômica e política. A perspectiva construída da mulher nos filmes de Aïnouz, ainda que sob um “olhar masculino”, para emprestar a definição de Elizabeth Ann Kaplan (1995), coloca o cineasta no campo das alianças às lutas feministas em direção ao pensamento de hooks (2019), segundo o qual o “feminismo é para todo mundo”. Assim, somam-se às lutas contra a “máquina patriarcal” – para usar o conceito de Saffiot (2004) – que, para além de contribuir para a singular história de opressão da mulher, continua a ser reproduzida nos produtos culturais da grande mídia, como a imagem da mulher que se tem construído no cinema comercial, ocupando “mormente posição de objetos de representações, uma vez que pouco tomam parte na produção das representações” (Candido *et al.*, 2016, p. 120).

A perspectiva de Aïnouz exprime um caráter biográfico que se inscreve em seus trabalhos desde suas primeiras produções, expressando questões observadas pelo cineasta. O exemplo disso é o mesmo procedimento narrativo utilizado pelo curta-metragem *Rifa-me* (2000), que percorre o longa *O céu de Suely* (2006), com o mesmo argumento narrativo do primeiro. Por trás do drama das jovens

³ Em letras minúsculas, como reivindica a autora.

protagonistas nas respectivas obras, Aïnouz retoma o tema do patriarcado em relação à subjugação da mulher que renuncia (ou contesta) a um padrão de relação amorosa e de maternidade. O mesmo gesto pode-se observar em sua primeira experiência com o cinema, a estreia com *Seams* (1993), que traz elementos autobiográficos do cineasta a partir do olhar do outro: nesse caso, são conversas e diálogos de suas tias e avó, com as quais conviveu até a vida adulta, em Fortaleza, Ceará. Em *Seams*, a tessitura das conversas mediadas pela câmera apresenta temas que seriam abordados em seus longas de ficção, entre os quais a maternidade solo, a recusa ao matrimônio opressor e a objeção a certo tipo de vida amorosa. Há, a partir da fala dessas mulheres, a elaboração de si e do outro que, particularmente, envolve a pessoa do cineasta, que põe em cena e interpela essas mulheres, e por elas também é interpelado de diversas formas, inclusive ao ter sua sexualidade questionada.

Ao sublinhar o tema do feminino com protagonistas que experenciam desajuste e desconforto frente às situações em que se encontram (Gomes; Porfírio, 2020), há uma estética feminista no cinema de Aïnouz, que se expressa também nas operações de montagem, nas formas fílmicas construídas e na *mise-en-scène* de intérpretes que levam consigo para a cena também a si mesmas (Benjamin, 1983), as características constitutivas do percurso feito com suas personagens de outrora. Assim, Marcélia Cartaxo, antes de interpretar Laurita em *Madame Satã* (2002), de Aïnouz, representou Macabéa em *A Hora da estrela*, de Suzana Amaral (1985), adaptação da obra homônima de Clarice Lispector. Já Hermila Guedes, estreando sua

carreira no cinema em *Cinema, aspirinas e urubus*, de Marcelo Gomes (2005) e com roteiro de Aïnouz e Paulo Caldas, é a interprete de Jovelina antes de protagonizar *O céu de Suely*. Essas personagens formam um sistema que podemos associar às “potências de projeção” das personagens olímpicas (Morin, 1997).

Dessa maneira, a primeira parte deste capítulo *descreve* a atuação de personagens que protagonizam o cinema de Aïnouz, que se destacam a partir da trajetória que constroem junto à imagem de público que têm, conforme fala Gans (1973), como um modo de identificar o filme e atrair a atenção de segmentos do público. Considerando os elementos vinculados às suas imagens, essas personagens inscrevem a experiência, não obstante, de sua trajetória artística, seja no cinema, teatro e televisão. Observamos um protagonismo das mulheres a partir de suas experiências e inquietudes, em filmes que expressam as subjetividades femininas não essencialista na elaboração de desejos e pela busca de si, que se dá por uma *mise-en-scène* codificada, conferindo uma estética feminista. As personagens femininas estão em constante devir, em um processo de “encontrar-se a si” mesmas e, no limiar do desamparo, reelaboram seus cursos de ação, enquanto constituição reflexiva da atividade social (Giddens, 2002) – gesto que atravessa os demais filmes do cineasta. Entre as atrizes, destacamos Marcélia Cartaxo e Hermila Guedes, por entender que há em seus trabalhos elementos que lhes conferem atributos que se articulam com os papéis que desempenham na obra de Aïnouz.

A segunda parte da análise é dedicada aos filmes *Madame Satã* (2002), *O céu de Suely* (2006), *Abismo prateado* (2010) e *A vida invisível de*

Eurídice Gusmão (2019), com foco para a *mise-en-scène* das protagonistas – e coadjuvante, no caso do primeiro – de modo a explorar os temas constitutivos e como se dá, no campo da operação cinematográfica, a estética feminista em sua cinematografia e a construção da subjetividade feminina, que perpassam essas obras.

PROTAGONISTAS A PARTIR DAS EXPERIÊNCIAS DE SI

Natural de Cajazeiras, Paraíba, Marcélia Cartaxo estreia no cinema em *A hora da estrela* (1985), com roteiro adaptado do romance homônimo de Clarisse Lispector (1920-1977), protagonizando o drama da retirante Macabéa. A personagem é uma mulher sem lugar, que sai do Nordeste para o Rio de Janeiro, uma cidade cosmopolita e “feita contra ela”, como diz o narrador, aspirante a datilógrafa e, ainda assim, não tem êxito nesse e em outros projetos que cria para si, entre eles também o amor. Valendo-se da crítica biográfica, Nolasco (2020, p. 60) entreve traços biográficos da escritora na personagem de sua última obra. “Ucraniana, brasileira, nordestina, carioca, judia e Macabéa – eis o retrato de Clarice”, destaca o autor. A diáspora feminina, em constante trânsito, nômade de si mesma e do lugar a partir de onde se parte, e em deslocamento não somente numa cidade que não é feita para ela, mas também no espectro de um país em que a maioria de sua população, pobre, padece das mais variadas formas de exclusão e beira o abismo social. Essa mulher nordestina e diaspórica, condição que marca a vida de Clarice e de suas personagens, conforme o autor, travessa também o cinema de Aïnouz de modo clariceano.

A Macabéa literária, na qual incluímos a Macabéa (Marcélia Cartaxo) fílmica de Suzana Amaral (1985), não sobreviveria “à atual realidade política brasileira”, pois estaria frente “ao descaso, à arrogância e prepotência que grassa nos discursos” dessa mesma política, segundo Nolasco (2020, p. 58). Associadas pela fragilidade e inadequação, as personagens de Aïnouz resistem ao contexto social e político do país, em que impera a necropolítica, nos termos de Achille Mbembe (2018), que assume “a capacidade de ditar” os corpos que devem morrer, que são os corpos femininos, periféricos, LGBTQI+, pobres, indígenas e negros – como a vereadora carioca Marielle Franco, brutalmente assassinada em 2018 no contexto de ascensão de uma política falocêntrica e genocida. Aïnouz leva para o seu cinema uma ordem social adversa às suas personagens, entre as quais incluímos Madame Satã, Tabu, Laurita, ambos de *Madame Satã* (2002), e também Hermila e Donato, *O céu de Suely* e *Praia do futuro* (2014), respectivamente.

Para além do intertexto dentre os personagens de Macabéa e Laurita, personagem do longa-metragem de estreia de Aïnouz e interpretada por Marcélia Cartaxo, o que nos chama atenção em ambas as personagens é que apresentam aos espectadores uma vida de mulher, que nesses casos é pobre, nordestina e retirante. Enquanto lembrança (Ricoeur, 2007) de seu personagem de estreia, a atriz traz consigo a manifestação de uma vida cristalizada na opressão e na violência de Macabéa, jovem que carrega, para o filme de Aïnouz, a projeção emblemática da nordestina na cidade cosmopolita. A sua potencialidade criativa, que constitui o sensível e o político de um corpo em movimento

e à procura de um lugar social, pode advir da extração de um ponto de vista em que a história de vida da atriz se associa à história de vida de suas personagens. Laurita pode ser lida como uma projeção madura de Macabéa, se esta tivesse sobrevivido ao atropelamento da e na cidade, pobre e nordestina. É possível observar esse ponto em *Madame Satã* (2002), que é coextensivo à própria inscrição biográfica de seu diretor que, por sua vez, natural de Fortaleza, Ceará, muda-se para o exterior.

Laurita e Macabéa são diaspóricas e estrangeiras em seu próprio país. Enquanto a segunda é aspirante à profissão de datilógrafa, semianalfabeta e virgem, Laurita é mãe e forma, junto a Madame Satã (Lázaro Ramos) e Tabu (Flávio Bauraqui), uma família que destoa dos padrões sociais. Ambas, no entanto, não estão imunes à violência da sociedade patriarcal. Suzana Amaral (1985) sublinha a impossibilidade de agir da primeira, que tem a “história de uma inocência pisada, de uma miséria anônima” em São Paulo dos anos 1980, conforme a sua autora (Lispector, 1977), e, num gesto de reversibilidade, Aïnouz (2002) destaca o proceder tático (Certeau, 2007) com o qual a segunda se vale para sobreviver na Lapa carioca da década de 1930.

É a partir dessa relação, “dos efeitos dos filmes sobre outros filmes” (Buscombe, 2005, p. 294), que se constitui a taxonomia da política de autor e, assim, distancia-se o pensamento de individualização do processo de feitura do filme, para pensar este junto à imagem das atrizes e atores e, de certo modo, não individualizar a autoria. O cinema de Aïnouz pode ser interpretado – e aqui a interpretação é tida não somente como um destaque ao conjunto de elementos que o constitui enquanto conteúdo, mas com uma ênfase na forma, segundo Sotang

(1987) – ao lado de uma autoralidade cênica das personagens, para circunscrever em sua estrutura autoral uma estética feminista. Os traços recorrentes em Macabéa e Laurita, que nos apresentam como sendo partes da persona a partir da intérprete Cartaxo, são também elementos de estratégias fílmicas que reproduzem relações paradigmáticas entre a atriz e o cinema do cineasta, que repropõe as imagens das formas de vida em comum.

No processo de subjetivação feminina a partir da elaboração fílmica, Aïnouz conduz a imanência das formas de vida que se performam na *mise-en-scène* de suas personagens (Brasil, 2010). A forma de vida é, no dizer de Agamben (2015, p. 14), “uma vida para a qual, no seu viver, esteja em jogo o próprio viver” e a qual não pode ser separada de sua forma, que corresponde ao modo de viver. Desse modo, para o autor, a vida se define pelo fato dos “modos singulares, atos e processos do viver” não serem *atos*, mas um caráter de possibilidade de vida em que o que está sempre em jogo é a felicidade. As experiências da vida ordinária, aproximadas pelas imagens, dão a tônica para as formas de vida em Macabéa e Laurita, e que são retomadas em Hermila Guedes, protagonista de *O céu de Suely*.

Por um lado, Macabéa surge no cinema da década de 1980 no ensejo de um contexto em que a indústria cinematográfica brasileira é marcada por tratar, a partir das questões de gênero, a mulher nordestina na perspectiva da sexualidade como desvio normativo, ou a sensualidade da “mulher-macho”, como descreve Paiva (2012), vinculada a um comportamento sensual exacerbado e de sexualidade viril, formas de simbolizar a mulher do Nordeste, como, por exemplo,

em *Gabriela* (1983), de Bruno Barreto. Por outro, diferentes figurações são dadas à mulher pelo cinema desse período final do regime militar, no qual se insere *A hora da estrela*, segundo Paiva (2012), quando as mulheres passam a não mais assumirem papéis coadjuvantes nas relações masculinas, como advoga a autora, mas um protagonismo resultado de um diálogo do discurso do cinema com o movimento feminista da época. Desse modo, a personagem de Suzana Amaral representa o desajuste da mulher nordestina e retirante na São Paulo de 1980, em que a construção do seu lugar social é impossibilitada pelo deslocamento do seu corpo feminino no espaço fílmico e pelo próprio contexto social e de opressão sexual.

Aïnouz reivindica, em seu primeiro longa e com Marcélia Cartaxo, a não romantização da maternidade e o desejo de recusá-la, a maternidade solo – questões próximas ao cineasta, criado pelas tias e avó em Fortaleza. Põe em cena as ações ordinárias da vida cotidiana que, na esteira de Veiga (2012), configuram a relação da mulher com o trabalho doméstico e a redistribuição de afetos. Assim se dá com Laurita, para quem a vida doméstica é, ao mesmo tempo, lugar de cuidado destituído de afeto e lugar do cuidado vinculado à figura da mulher, pois é ela quem não limpa a casa como deve ser limpa e quem não cuida do cabelo da filha, como reclama Madame Satã (Lázaro Ramos). Conforme disserta Guimarães (2020), no interior do processo de socialização é dada uma atenção ao sexo, “para determinar papéis sociais estereotipados e reforçá-los”, e reconhecer isso, segundo a autora, “é fundamental para a compreensão da opressão estrutural a que as mulheres estão sujeitas” (Guimarães, 2020, p.22). No

tensionamento dos padrões de feminilidade, Hermila⁴, protagonista do segundo longa do cineasta, é um corpo feminino em fuga, pelo aspecto da impossibilidade de maternar e à recusa ao ciclo de opressão no trabalho doméstico que subjuga a mulher, como com Laurita.

Natural de Cabrobó, município do sertão pernambucano, Hermila Guedes estreia no cinema com *Cinema, aspirinas e urubus* (2005), após ter atuado em curtas-metragens. A atriz, ao lado de Marcélia Cartaxo, protagoniza a experiência feminina a partir de uma corporeidade situada num contexto do patriarcado, em que a maternidade está entre a matéria de criação do filme e a prática desmistificadora do mito do amor materno, segundo o qual a condição feminina elabora a maternidade (Guimarães, 2020) e implica uma constância de delegar à mulher a condição maternalista. Ao passo que Laurita vive uma maternidade dentro de um espectro patriarcalista, Hermila vive uma maternidade solo e, após sofrer com o abandono do namorado, a própria recusa a essa condição, transferindo o exercício de sua maternidade para sua família. A experiência materna está, desse modo, no interior dos filmes de Aïnouz e se delinea, com efeito, por práticas sensíveis experimentadas pelas respectivas intérpretes.

Se as retirantes Macabéa e Laurita compartilham dos mesmos gestos, tal como o de sorrir ingenuamente como uma forma delicada de elaborar uma relação com os lugares que são feitos contra elas, as metrópoles paulista e carioca, respectivamente, Hermila e a jovem Jovelina (Hermila Guedes), de *Cinema, aspirinas e urubus*, mobilizam a

⁴ Como todas as personagens do referido longa de Aïnouz, a personagem tem o mesmo nome da atriz.

subjetivação de mulheres-copos presentes no cinema de Aïnouz, e essa relação dialética expressa um sistema patriarcal que estrutura a sociedade. Não escapa aos filmes do cineasta esse debate do lugar que ocupa a mulher, dos seus desconfortos com o não pertencer e, também, com uma estrutura machista que a condiciona a um espaço de confinamento e a conduz para a busca de afetos. O enquadramento da câmera, em planos longos e gerais, dando a ver a paisagem árida, a profundidade de campo, os *close-ups* nos corpos, expressões, gestos e objetos constroem esteticamente esses lugares.

Em *Cinema, Aspirinas e Urubus*, Jovelina é uma jovem que, expulsa da casa dos pais, encontra Johann (Peter Ketnat), um imigrante alemão, e o nordestino Ranulpho (João Miguel), que estão a andar pelas estradas empoeiradas e secas do sertão brasileiro. O filme é um *road movie* que, segundo caracteriza Paiva (2019), é “uma modalidade narrativa que expressa a condição contingente do protagonista; uma interação de mídias que frequentemente põe em cena o rádio instalado no veículo” (Paiva, 2019, p. 3) – gênero o qual Aïnouz lançará mão para montar o longa *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2010), com Marcelo Gomes. A jovem flerta e tem relação sexual com Johann e, na ocasião em que acompanha uma das sessões do “cinema-aspirinas”, descreve o filme como “feliz e triste, porque faz pensar na vida da gente”, ao que Johann responde que ela poderia ser uma atriz de cinema. “Não, eu quero ser feliz”, ela devolve, como a pressupor que as atrizes de cinema não são felizes – na direção contrária de Macabéa, que “queria ser artista de cinema”. Jovelina se orienta pela renúncia aos outros para a

busca pela experiência de si, condição que lhe atribui o aspecto do não pertencimento.

Jovelina e Hermila, nesse sentido, não idealizam o projeto masculino da “mulher-mãe”, mas relutam pela construção de sua subjetividade em uma sociedade estruturalmente machista. Ao revelar seu sonho de ser uma atriz de cinema, como se isto estivesse condicionado à felicidade, o que Jovelina recusa, Macabéa tem como resposta de Olímpico (José Dumont), retirante nordestino com quem vive um romance desajustado na metrópole paulista, que ela não serve “nem pra dar cria”. Macabéa e Laurita, assim, não escapam à opressão patriarcal que tem no seu interior a “ideia poética da maternidade”, para emprestar o termo de Guimarães (2020), enquanto Jovelina e Hermila tramam uma fuga que dá corpo ao desejo de serem “apenas mulheres”, de modo a desfazer esse projeto que está na “exploração de sua capacidade reprodutiva e do trabalho doméstico que são compelidas a realizar gratuitamente, impedindo-as de vivenciar qualquer tipo de individualidade e autonomia” (Guimarães, 2020, p. 40).

MULHERES-CORPOS E A ESTÉTICA FEMINISTA

O lugar que as mulheres assumem no cinema de Aïnouz é constituído pelo desconforto, atravessado pelas formas de opressão do patriarcalismo sistêmico e elaborado a partir da autoralidade cênica das próprias personagens. Vamos nos deter, nesse momento, nos filmes em que os recursos estilísticos do cineasta sustentam o tratamento desses tópicos.

Em *Madame Satã* (2002), Laurita é uma retirante que chega ao Rio de Janeiro com a filha, na década de 1920, sendo acolhidas por Madame Satã, afamado malandro carioca; com Tabu, uma travesti representada com acentuada feminilidade, os quatro formam uma família. Também retirante do sertão pernambucano, Satã é negro, pobre, analfabeto, homossexual e artista transformista. Combinado com esses atributos, ele assume uma postura patriarcal no ambiente doméstico e o papel de cafetão das duas, que se prostituem, “cobrando” por seu amparo e proteção. Ao assumir a paternidade da filha de Laurita, não deixa de reproduzir os mecanismos de controle e opressão no âmbito privado, como reafirmação da subjugação feminina.

Sob o controle de Satã, o ambiente doméstico é, para Laurita e Tabu, espaço de confinamento e de “privação de direitos”, como observa Varikas (1996), pois ali ele reivindica os serviços domésticos, os cuidados de Laurita para com sua filha e recebe com o trabalho de costureira e lavadeira de Tabu. Trata-se da privação dos direitos civis e políticos dos seres femininos, na medida em que as impede “não da gestão de uma comunidade instituída de uma vez por todas sem seu consentimento, mas da própria definição do conteúdo e das regras da vida em comum” (Varikas, 1996, p. 3). A autora destaca que a partir d’“o privado é político”, termo cunhado pela segunda onda feminista, ganha força a discussão quanto à configuração do lugar da mulher na sociedade, em detrimento do modo masculino de deter o poder político e econômico, que explora e silencia a ação política feminina não só na esfera pública, mas também no ambiente privado, tido como lugar mítico do cuidado maternal – elemento expressivo na obra do cineasta.

Na elaboração do vivido, o sonho de Laurita é reformar a casa onde vivem, fazer um jardim e ir ao cinema “cada dia com um vestido diferente”. Expressa, assim, o desejo de viver uma individualidade suprimida, para além do lugar de servidão e trabalho não assalariado do ambiente privado. Esse desejo de uma vida financeira melhor lhes permitiria, também, frequentar ambientes citadinos sem a vigilância aos padrões que, no espaço público, os estereotipam e oprimem. Em razão das atividades que desempenham e da discriminação social e racial, elementos estruturantes da sociedade, ela é impedida, com Tabu e Satã, de adentrar ao *High Life Club*. “Aqui não entra nem puta, nem vagabundo”, fala um dos seguranças que os impedem de entrar. Seu desconforto vem tanto do sistema social como da configuração do privado, pois, ao passo que deseja reformar a casa e ir ao cinema – sem a preocupação de ser impedida –, sua vivência materna dá-se em forma de dupla jornada, articulada à alienação do trabalho doméstico e o de prostituta.

Em *O céu de Suely* (2006), o título já nos dá o tom da protagonista Hermila, o mote vem do desconforto em maternar sem a presença física do namorado, somado à percepção de inadequação no retorno à sua cidade natal e à dificuldade em reconciliar-se consigo mesma. Após morar em São Paulo com o namorado Mateus, a jovem de 21 anos volta para Iguatu, interior cearense, sozinha com o filho, na espera do namorado que iria ao seu encontro em seguida. Como elemento característico de Aïnouz, o masculino se faz presente pela ausência, de modo que o jovem aparece somente na abertura do filme, com imagens que simulam o arquivo, aludindo a um tempo anterior no qual ambos se

mostram felizes, acompanhadas por uma trilha sonora que diz “que bom seria ter, seu amor, outra vez”. Esse início instaura uma dimensão política de reconfiguração, e a montagem tornará possível essa distância entre a experiência do abandono e a tarefa de estabelecer um “novo sentido do eu” (Giddens, 2002) descolado do outrora vivido. Para isso, a protagonista muda de nome, tornar-se Suely, repensa seus modos de vida e age taticamente, pois “a tática é a arte do fraco” (Certeau, 2007, p. 101), daqueles que não dominam os códigos nem têm a força para articular as regras e as condições do fazer nos espaços sociais.

O retorno de Hermila traz à baila o contraste entre as possibilidades circundantes e as expectativas da personagem, num relato que associa o percurso à geografia da ação, no qual o movimento e a desterritorialização se apresentam como resultado da incapacidade de enxergar, onde se está, “un lugar donde caber”, e tendo em vista essa “búsqueda permanente de un habitar en el que quepa, esto es, donde se sientan bien, a gusto” (Martín Barbero, 2010, p. XV). Há um pleito, na poética de Aïnouz, entre o que se vislumbra para si nos espaços habitados e imaginados (Martín Barbero, 2010), e as personagens femininas implicam em mulheres-corpos que se desterritorializam. Macabéa, Laurita e Hermila não cabem nos seus lugares de origem e por isso partem, do que se deriva a luta pela busca ou construção de um espaço no qual sintam-se caber. Enquanto Laurita deseja reformar, ou melhor, reconfigurar o lugar onde vive, a casa tomada pela fuligem – o que torna sua tarefa doméstica inútil – com as rachaduras nas paredes mofadas trazidas pelos enquadramentos fechados da câmera, Hermila

deseja comprar passagem somente de ida “para o lugar mais longe” de Iguatu, independente de qual seja ele.

Ao estudar as noções complexas que o cinema brasileiro pós-retomada confere aos lugares, espaços e territórios, Vitor Zan (2020) ressalta que o território fílmico torna visível as “disputas sociais de diferentes ordens”, diferente à ideia de lugar, como uma “porção de espaço” em que se desenvolvem “práticas e atividades” da vida cotidiana (Zan, 2020, p. 04 e 15). O lugar feminino, construído nos filmes de Aïnouz, destaca a relação que as personagens estabelecem com o território, com imagens fragmentadas conjugadas em planos gerais, sob o olhar fora de campo dos sujeitos filmados como a transcender o espaço fílmico, com a câmera que ora se distancia para dar a ver a sua dimensão, ora se aproxima, em *zoom in* ou enquadramentos voyeuristas. Apresenta ao espectador os detalhes dos corpos que se movimentam nesses espaços, e também a construção dos lugares a partir dos sons diegético e não diegético, dentro e fora de campo, respectivamente, que interagem nas ações narrativas dos filmes do cineasta. É o que se dá, por exemplo, quando as personagens estão no ambiente doméstico, e ouvimos frequentemente vozes com uma distância próxima ao campo diegético, gritos de supostas confusões, ruídos de animais, samba e, em *Madame Satã*, os sons vindos de terreiros de religiões afro-brasileiras, deixando clara a relação daquele espaço habitado com determinadas manifestações sociais ou, no caso, religiosas.

Em *Abismo prateado* (2011), Violeta (Alessandra Negrini) entra em cena em seu núcleo familiar convencional, com o marido Djalma (Otto Jr.) e um filho adolescente, apresentando uma rotina de vida

aparentemente organizada entre o trabalho de dentista e os cuidados com a família. O abandono é outra vez reproposto, pelo marido com quem acaba de comprar um apartamento e que, ao ir embora para outra cidade, avisa que não voltará para casa por mensagem no celular. Na relação rompida por mensagem de áudio, que lhe desconhece o direito a argumentar, há semelhança com a ruptura de Hermila, cujo namorado deixa de responder ao telefone, negando-lhe a capacidade de expressar-se. Violeta se depara com a angústia de lidar com a ferida no corpo, introduzida pelo atropelamento seguido de queda da bicicleta, e a ferida emocional do abandono, que também a desorienta. A partir da analogia com a violência sofrida pelo atropelamento, Violeta mantém-se em movimento, buscando em vão respostas e reverter a ruptura. À mulher, outra vez, não é dada a possibilidade de escolha, de opinião ou de resposta – o que perpassa a filmografia do cineasta –, e precisa, em decorrência, reajustar suas relações nas esferas pública e privada, por estar condicionada a “criar condições para a existência plena de outrem (esposo e filhos), mas não de si mesma” (Guimarães, 2020, p. 44).

Com o súbito abandono, tal como para Laurita e Hermila, há o aceno à maternidade solo e à inesperada mudança de rumo na vida. Violeta parte em busca de respostas, tenta em vão viajar para conversar pessoalmente com o marido, mas depois de uma noite agitada e do encontro com Nassir (Thiago Martins), que viaja com a filha pequena rumo ao Norte do país, parece recuperar a serenidade e não embarca atrás do marido que se foi. O dano sofrido termina sem reparação e a personagem fica sem respostas para a súbita transformação ocorrida em sua vida, seu futuro fica em aberto. Nesse caso, o deslocamento da

personagem não é de condição social, de cidade ou de região, como ocorre com Laurita e Hermila, mas de afetos e de horizonte de vida. O personagem vai de uma situação inicial de suposta estabilidade para uma final de instabilidade e indefinição, sob o lema: “vida que segue”.

Em seu longa mais recente, *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (2019), adaptação do romance homônimo de Marta Batalha, Aïnouz retoma pelas imagens a estética feminista trabalhada em suas obras anteriores, as quais estamos a discutir, como o direito ou a recusa a maternar, o silenciamento feminino e a subjugação da mulher pelo regime patriarcal. Com a recorrência de estilo que apresenta cenários e iluminações pelo método de três pontos, a iluminação é concentrada nas personagens quando estão em *close-ups*, regulando o volume da cena, e o equilíbrio da luminosidade destaca suas feições iluminadas, definindo a estética de seu corpo e suas expressões. Com os sons extradiagéticos, os planos curtos, os personagens e objetos fora de foco, o olhar fora de campo e a estética da noite, as ações em seus filmes transcorrem durante a noite, com exceção de *O céu de Suely*, em que a noite é enfatizada no momento em que Hermila torna-se Suely pelo desejo de uma nova vida.

A vida invisível transcorre na década de 1950, no Rio de Janeiro, em torno da história de Eurídice (Carol Duarte, Fernanda Montenegro) e Guida (Julia Stockler), duas irmãs de uma família de classe média. Enquanto a primeira sonha em se tornar uma pianista e estudar em Viena, a segunda, mais velha, sonha em viver um grande amor e escapar aos padrões da época impostos à mulher. O isolamento e invisibilidade feminina são trazidas pelo filme, colocados pela cena fílmica com as

restrições à sexualidade feminina, a imputação de devoção ao materno e a descrição do ambiente privado e doméstico que subjuga e priva a mulher – aspectos que conduzem a espetatorialidade.

Guida foge com um marinheiro grego, com a expectativa de viver um grande amor, de exercer plenamente sua sexualidade e ganhar o mundo. Já Eurídice tem um caminho diverso do que planejara para si, pois, outra vez, o domínio das decisões não é conferido à mulher –, sendo induzida pelo pai a casar-se com Antenor (Gregório Duvivier). Ainda assim, a jovem não desiste de se tornar uma pianista profissional e, junto a essa meta, deseja com ardor reencontrar a irmã, que retorna ao Brasil, grávida e abandonada pelo namorado. Ao pedir abrigo na casa dos pais, Guida é expulsa pelo pai, ao saber que a filha será mãe solteira, que diz a ela que a irmã fora estudar piano em Viana, para impossibilitar o reencontro das duas. Acreditando na mentira do pai, Guida passa a escrever cartas à irmã, que crê viver maravilhas em sua vida de pianista fora do país, enquanto que, de fato, as duas moram na mesma cidade, onde levam suas vidas repletas de privações.

Às voltas com o passado, Guida elabora, com a materialidade da escrita, a si mesma e a sua irmã, para quem supostamente acredita cheguem as cartas que, com o passar do tempo, tornam-se diário e com as quais vão construindo a imagem uma da outra. Eurídice tem uma gravidez indesejada – a jovem não queria engravidar para se dedicar aos estudos de piano – e logo se depara subjugada pelo marido, que praticamente a violenta sexualmente no primeiro dia de casados. Conforme destaca Sarmet (2020), é no piano, com sua “simbolização exacerbada”, que Eurídice encontra liberdade: “quando eu toco, eu

desapareço”, diz ela. E não somente com o piano que se dá sua autonomia, mas quando tira a aliança para tocar, como a se sentir livre de um casamento que a sufoca, ou mesmo quando está a escrever para a irmã, tendo a carta-diário como elaboração de seu espaço privado e, assim, sua liberdade.

Em planos abertos, vemos a jovem pianista executando as tarefas domésticas, como algo distante daquilo que sonhara, uma prática de opressão que se orienta pela maneira com a qual as mulheres são conjugadas à renúncia de si pelo controle patriarcal. Quando finalmente é aprovada para estudar piano, seu marido lhe pergunta: “Quer que eu largue o Correio e fique cuidando da casa? Eu amarro um lenço na cabeça e fico cuidando da casa”. Guida, por outro lado, que recusa a maternidade e depois decide ser mãe solo – vendo de perto o que uma mulher sozinha passa, como diz em uma das cartas à irmã –, torna-se operária e vai morar numa espécie de cortiço. As constrições da ordem patriarcal se manifestam para as duas: para Guida, que é impedida de tirar o passaporte para visitar Eurídice, por ser mãe solteira, e de entrar em um restaurante com o filho e a amiga, com quem cria uma relação afetiva. Eurídice também é silenciada em seu querer, pois é impedida de tentar carreira musical e de encontrar a irmã, é confinada exclusivamente a cuidar de todos a sua volta: dos pais, do marido e dos filhos, e a abdicar a si mesma, invisibilizada para si e para os demais a sua volta.

Nos filmes de Aïnouz, há um aceno a sua biografia inscrita em *Seams*, a aspectos de sua vivência, manifestando uma relação entre as experiências do cineasta e de suas personagens femininas. Trata-se da

construção da imagem feminina por vias de um olhar masculino, que não é uma “masculinidade como ponto de vista”, conforme Maluf *et al.* (2005, p. 349), mas das “novas políticas do olhar” e de “outras possibilidades de olhar”, na esteira da crítica feminista ao cinema de Laura Mulvey (2005). Nessa ordem se coloca a crítica à ordem falocêntrica e patriarcal do cinema de Aïnouz, em que a mulher não ocupa um lugar “como portadora de significado”, mas “produtora de significado”, para citar Mulvey (2005). A imagem, em seu estatuto estético-feminista, opera a relação dos corpos femininos e o que se produz dessa relação, que são os deslocamentos e a resistência verso a um modelo de mundo que as subjuga.

AS MULHERES DO CINEMA DE AÏNOUZ

O deslocamento de abordagem do feminino e o destaque conferido às mulheres são aqui observados a partir dos papéis e posições que assumem em suas obras, do que mobiliza seus personagens, de suas metas, de onde pensam ou pretende chegar com as ações que empreendem. Nesse aspecto, há que se considerar que “en el cine, por regla general, el personaje nunca llega solo. Se inscribe en una combinación – una combinatoria, diría Rohmer – con otros semejantes que se basa en una lógica de encuentros propia del cine.” (Sabouraud, 2010, p.47). É essa combinação, ou combinatória, somada ao que se seleciona (Iser, 2013) da vida em sociedade com a ideia de que há uma “vontade recíproca de ver” e refletir sobre esses temas e questões, que dá a tônica dessa presença em seu projeto artístico.

Se o que lança as protagonistas em seus percursos de busca é a percepção do dano, de algo que lhes faz falta ou incomoda, o percurso dos personagens a partir de então não leva necessariamente ao autoconhecimento, a descoberta de si, ou a construção de um consenso público sobre os pontos de vista que sustentam para os demais. Há uma estética, portanto, alternativa a “las películas de Hollywood”, com sua “mitología de la felicidad que supera, al final de la película, todos los obstáculos” (Morin, 2000, p. 294). Em outras palavras, seus personagens partem de uma situação de desequilíbrio – que é o mote do ir para algum lugar, tentando resolver o impasse que se apresentou – e “terminam” em outra situação, na qual a incerteza permanece, assim como a projeção de movimento. No fechamento, as protagonistas ficam com a vida “em aberto”, com quase tudo por fazer e limitados ao “na medida do possível”. Em lugar de “Fim”, poderia estar “então...”.

Ainda quando coadjuvantes, as personagens femininas não são secundárias nos filmes do cineasta. Em *Madama Satã*, Laurita (com sua filha) forma uma família com Tabu e João, na qual esse último reproduz a posição e o poder de mando do tradicional “chefe de família”. Com esse arranjo, a personagem interpretada por Marcélia Cartaxo desenvolve uma dupla crítica ao patriarcalismo: pelo viés da mãe solteira, que chega com sua filha à cidade grande possivelmente corrida de casa pelos pais, e pela violência doméstica sofrida por Laurita e Tabu da parte de João, que faz também as vezes de cafetão, “protegendo-as dos perigos” e da violência a que estão expostas no mundo da rua e subjugando-as e explorando-as no mundo da casa (Da Matta, 1997).

O deslocamento, como desarraigo, redirecionamento, contingência e incerteza, é uma questão transversal na abordagem do cineasta sobre o feminino. Além do deslocamento no espaço das personagens retirantes nordestinas que vão tentar a vida no Sul e Sudeste, há o deslocamento de posição na vida privada, na ideia de família, que é o desarraigo de uma percepção de unidade e amparo atribuída à família tradicional, com pai, mãe e filho(as), como ocorre com Violeta, improvisamente abandonada pelo marido. Situação análoga é vivida por Guida, em *A vida invisível* (2019), que é obrigada a repensar a ideia que tinha de seus pais, quando é impedida de voltar para casa pelo pai e não conta com o apoio de sua mãe, que não a protege.

A vontade de família aparece repetidamente em sua obra, como com Hermila, que volta com o filho pequeno para Iguatu, sua cidade natal; com Guida Gusmão, que volta grávida para casa, pensando que seria acolhida pelos pais, ou com Nassir (*Abismo prateado*), que diz para Violeta: “Estou voltando pra casa do meu pai, pra terra dele lá pro Norte. Não é que seja melhor ou pior do que aqui, mas lá tem vô, tem vó, família de verdade, sabe?”. No entanto, o encontro com a família, quando ocorre, não é um desembarque em um porto seguro; por vezes, os personagens revivem, lembrando, as situações que os motivaram anteriormente – a precariedade, a sensação de inadequação, a falta de perspectivas – a se lançarem em seus percursos de busca, a tentar a vida em outro lugar.

O protagonismo das personagens femininas nas obras do cineasta se dá tanto pela temática, que focaliza o mundo da casa, a intimidade, o privado e os laços de parentesco, como pelo destaque que essas

personagens têm nos rumos do que se conta. O destaque e o tom do feminino se dão, ainda, pelo insólito de não mostrá-las exclusivamente como figuras de apoio, ou obstinadas apenas em construir uma vida amorosa estável e convencional. Seu projeto artístico tensiona a fragilidade e a simplicidade muitas vezes atribuídas às mulheres, o esquematismo no tratamento desses personagens e seus percursos, assim como as apresenta como figuras multifacetadas, complexas e que têm algo digno de nota a dizer, sobre si e aos demais.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Meios sem fim, notas sobre a política**. Tradução Davi Pessoa. Belo Horizonte: Editora Autentica, 2015.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: **Textos Escolhidos**. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- BRASIL, André. Formas de vida na imagem: da indeterminação à inconstância. **FAMECOS**, Porto Alegre. V. 17, setembro/dezembro, p. 190-198, 2010.
- BUSCOMBE, Edward. Ideias de autoria. In. RAMOS, Fernão Pessoa (Organizador). **Teoria contemporânea do cinema**. V.I. São Paulo: Editora Senac, 2005.
- CANDIDO, Marcia; DAFLON, Verônica; JÚNIOR, João Feres. Cor e Gênero no cinema comercial brasileiro: Uma análise dos filmes de maior bilheteria. **Revista do Centro de Pesquisa e Formação**, Nº 3, novembro 2016.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Rio de Janeiro: Vozes, 2007
- DA MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**: Para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- GANS, Herbert J. A relação entre o criador e o público nos meios de comunicação de massa: uma análise da feitura dos filmes. In: ROSENBERG, Bernard; WHITE David Manning (org.). **Cultura de massa**: as artes populares nos Estados Unidos. São Paulo: Editora Cultrix, 1973.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

GOMES, Márcia; PORFÍRIO, Iago. Madame Satã: o sertão e a vida ordinária na poética de Karim Aïnouz. In: Marta Maia; Mateus Yuri Passos. (Org.). **Narrativas midiáticas contemporâneas: epistemologias dissidentes**. 1ed. Santa Cruz do Sul: Catarse, 2020, p. 211-225.

GUIMARÃES, Marina. **(Im)possibilidades maternas: dispositivo e experiência nas formas de maternidade de Madonas e Julia e a Raposa**. Dissertação de Mestrado. PPGCOM-UFMG. 2020.

HOOKS, bell. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário**. Perspectivas de uma antropologia literária. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

KAPLAN, Elizabeth Ann. O olhar é masculino? In. **A mulher e o cinema, os dois lados da câmera**. Tradução de Helen Marcia Potter Pessoa. Rio de Janeiro, Editora Rocco, 1995.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção e política da morte**. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

MALUF, Sônia Weidner; MELLO, Cecilia Antakly de; PEDRO, Vanessa. **Políticas do olhar: feminismo e cinema em Laura Mulvey**. Rev. Estud. Fem. vol.13 no.2 Florianópolis May/Aug.2005.Disponível:https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2005000200007. Acesso em: abril/2021.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Ofício de cartógrafo**. Colômbia: Fondo de Cultura Económica, 2003.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Preâmbulo a um mapa de las mutaciones comunicativas y culturales. In: **De los médios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía**. Rubí: Barcelona – Anthropos: México, 2010.

MORIN, Edgar. **Sociología**. Madrid: Editorial Tecnos, 2000.

MORIN, Edgar. **Cultura de massa no século XX: neurose**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

NOLASCO, Edgar. A Hora da(s) Estrela(s): 40 anos depois. **CERRADOS**, v. 54, p. 57-67, 2020.

PAIVA, Carla Conceição. Mulheres-macho ou sensuais? Apontamentos sobre a representação das mulheres nordestinas no cinema brasileiro da década de 1980. **C&S** – São Bernardo do Campo, v. 34, n. 2, jan./jun. 2013, p. 261-281.

PAIVA, Samuel. “A propósito do gênero road movie no Brasil: um romance, uma série de TV e um filme de estrada”. **Revista Rumores**, Edição 6, vol. 1, set./dez. 2009.

PANORAMA. Apresentador Julio Lerner. São Paulo: TV Cultura, 1 de fevereiro de 1977. Duração: 38minutos. Entrevistado: Clarice Lispector.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história e o esquecimento**. Campinas: Ed. Unicamp, 2007.

SABOURAUD, Frédéric. **La adaptación**. El cine necessita historias. Barcelona: Paidós, 2010.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. **Gênero, patriarcado, violência**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

VARIKAS, Eleni. “O pessoal é político’: desventuras de uma promessa subversiva”. **Tempo**, Rio de Janeiro, vol. 2, no 3, 1996.

VEIGA, Roberta. “Jeanne Dielman e a travessia da espectadora”. **Catálogo Forumdoc**, Belo Horizonte, 2012.

ZAN, Vitor. **Espaço, lugar e território no cinema**. In: Grupo de Trabalho Estudos de cinema, fotografia e audiovisual do XXIX Encontro Anual da Compós, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande - MS, 23 a 25 de junho de 2020.

9

A TECNOESTÉTICA DE KLEBER MENDONÇA FILHO

Julherme José Pires ¹

Amanhã cedo finalmente vão começar a pintar nossa casa toda de branco. Os muros e a fachada ainda são do azul original e com o tempo descascaram muito (Passos, 2012, p. 261).

Na feitura de seus filmes, cineastas pensam sobre si mesmos, sobre a arte e sobre o mundo. Alguns conseguem articular essas três dimensões, convertendo-as nas mais discretas operações. É possível identificar essas invenções de inúmeros modos. No caso do cinema de Kleber Mendonça Filho, remonto-as pela sua tecnoestética. As unidades fílmicas se apresentam sempre nesses dois modos: a técnica na estética e a estética na técnica. A estética, dos *perceptos* e *afectos* (Deleuze, Guattari, 2010), infiltra-se na técnica, o *saber fazer* (Dubois, 2004), e nas suas materializações tecnológicas, e vice-versa, produzindo múltiplos contágios até a indiscernibilidade. Assim, a tecnoestética compõe os objetos e as suas *ethicidades*, os seus sentidos identitários. Esses sentidos são desnudados com uma série de movimentos de *desdiscretização*: “ao intervir nos materiais empíricos, ela dá ver as montagens, os enquadramentos e os efeitos de imagens discretas que

¹ Doutor, Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos), São Leopoldo. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) Contato: julherme.pires@gmail.com.

não têm sentido no vídeo, mas que são praticados para produzir os sentidos” (Kilpp, 2010, p. 28).

Kleber Mendonça é um autor que deixa uma série de pistas sobre suas hipóteses em seus filmes, referenciando direta e indiretamente suas fontes, também em textos, entrevistas e comentários. Ao integrar essas informações, incluindo uma comparação (dentre tantas possíveis) com um cineasta tailandês, foi possível *constelar* uma tecnoestética do autor, que evidencia suas paixões mais tenras e seus temores mais exaltados, além de nos informar sobre a sua própria teoria sobre o tempo no cinema.

Kleber de Mendonça Vasconcellos Filho nasceu em 1968, no Recife-PE. Morou na Inglaterra entre os treze e os dezoito anos, durante o período de doutoramento da mãe, a historiadora Joselice Jucá, que foi pesquisadora da Fundação Joaquim Nabuco – onde ele trabalharia por dezoito anos na coordenação do departamento de cinema (1998-2016). Na infância Kleber Mendonça pegou gosto por filmes e, ainda mais, pela experiência proporcionada pelas salas de cinema. Dentre suas ressignações está o fechamento das salas de rua e a transformação desses prédios em lojas ou ruínas. No início da década de 1990 se formou em jornalismo, a “estação mais próxima do cinema”². A partir daí começou a atuar como crítico de cinema, publicando no *Jornal do Commercio* do Recife, nas Revistas *Continente*, *Cinética* e na *Folha de S.Paulo*. Nessa época se casou com a hoje sócia e produtora de seus filmes, Emilie Lesclaux. Nascida na França e formada em Ciências Políticas, ela

² PINHEIRO, Marcelo. Kleber Mendonça Filho sob o signo de ‘Aquarius’. In: ARTE!Brasileiros. [S. l.], 16 mai. 2018. Disponível em: <https://artebrasil.org.br/cultura/sob-o-signo-de-aquarius/>.

imigrou para trabalhar na área de cooperação cultural do Consulado-Geral da França no Recife, que envolvia mostras de cinema. Dentre as principais coberturas realizadas por Kleber Mendonça estão as do *Festival de Cinema de Cannes*, realizadas com apoio da Aliança Francesa no Recife³.

Em meados da década de 1990 o cineasta começou a realizar curtas-metragens em vídeo. Sobre *Enjaulado* (1997), um dos primeiros, aponta:

Minha própria versão de “Repulsion”, de Roman Polanski, mas com um homem no lugar da mulher e a paranoia da classe média brasileira no lugar do sexo... Meu primeiro curta de “ficção”, feito em Betacam, alguns anos antes do digital chegar. Influências de Argento e Carpenter são quase um abuso.⁴

A câmera apresenta uma obsessão por grades (Figura 1), denúncia da classe média das cidades brasileiras que vive trancafiada, em permanente estado de sítio.



Figura 1: Grades, *Enjaulado* (1997)

³ Mendonça Filho, Kleber. Quarta, dia de Robin Hood. In: CINEMASCÓPIO, [Cannes], 12 mai. 2010. Disponível em: <http://cinemascopiocannes.blogspot.com/2010/05/quarta-dia-de-robin-hood.html>.

⁴ ENJAULADO (Caged In, 1997). [S. l.: s. n.], 14 mar. 2010. 1 vídeo (33 min 27 s). Disponível em: <https://vimeo.com/10153595>.

Entre os trabalhos de destaque de Kleber Mendonça nessa época estão *Vinil verde* (2004), um *stop motion* de suspense sobre uma menina desobediente, exibido na Quinzena dos Realizadores do Festival de Cannes; *Eletrodoméstica* (2005), gravado na sua própria casa, embrião do núcleo doméstico de *O som ao redor*, com a cena da máquina de lavar sexualizada como clímax; e *Recife frio* (2009), um *mocumentário* de ficção científica, em que a capital pernambucana se transforma numa cidade invernal.

Crítico (2008) é o seu primeiro longa, onde se convergem suas duas atividades. Realizado com filmagens ao longo de oito anos, o filme articula entrevistas com críticos e realizadores sobre crítica de cinema e a influência dela na realização cinematográfica.

Em 2010, o cineasta anunciou sua saída do *Jornal do Comércio* para se dedicar à carreira como cineasta, começando pela produção de *O som ao redor* (2012), que tem a seguinte sinopse registrada na ANCINE:

A vida numa vizinhança de classe média do Recife toma um rumo misterioso depois da chegada de seguranças particulares que oferecem seus serviços de proteção privada. No entanto, há algo de misterioso nesses homens, algo que nos levará de volta ao passado, no interior de Pernambuco. Longa de ficção, captado em super 16mm e finalizado em 35mm.⁵

Aí se revelam duas preocupações de Kleber Mendonça: a memória e o cinema. Em *O som ao redor* essas duas coisas se tangenciam, num

⁵ CONSULTA de Projetos Audiovisuais. In: PORTAL da ANCINE, [S. l.]. Disponível em: <http://sad.ancine.gov.br/projetosaudiovisuais/ConsultaProjetosAudiovisuais.do?method=detalharProjeto&numSalic=080406>.

espetáculo especulativo. Na visita de João e Sofia à fazenda de Seu Francisco, a estrutura de casa-grande, visível na arquitetura (Figura 2.1), se subleva, ao se tornar audível. Ao descer ao porão, o casal ouve Seu Francisco se mover pela casa e encena um estranhamento, como se os sons no teto/assoalho fossem misteriosos e assustadores (2.2). Nessa hora nos lembramos da senzala.



Figura 2: Fotogramas da flânerie de João e Sofia, *O som ao redor* (2012)

Em seguida os dois caminham numa rua interiorana, onde passam pela Escola Sen. João Carpinteiro (Figura 2.3) e depois por uma fábrica abandonada, onde se ouve o barulho de máquinas e o grunhir do metal exposto ao sol (2.4). Ao adentrar a ruína de um antigo cinema, os dois voltam a encenar. Ela pede uma meia-entrada e paga através de um pequeno guichê. Enquanto isso, cresce na trilha sonora um trecho de *Plan 9 From Outer Space* (Edward D. Wood Jr., 1959), um filme de horror e ficção científica. Depois de gritos extradiegéticos de *Plan 9* e do estranhamento fantasiado pelos dois, Sofia assusta João com gesto vilanesco. Ao fim os dois saem abraçados da ruína, enquanto ouvimos o farfalhar e o zumbido da mata. Note-se o primeiro e o último quadro da

seqüência: com o avanço histórico, algumas estruturas permanecem e outras não.

A seguir Seu Francisco, João e Sofia estão em uma cachoeira, sustentando o peso, a dor e o relaxamento da torrente aquática (Figura 3). Noutro momento apenas João é enquadrado (3.2). Ele fita a câmera, em expressão inédita, e a água se avermelha de repente (3.3), cena preenchida por música de suspense. Sangue? Não sabemos, pois no quadro a seguir, João e Sofia estão de volta ao apartamento em Recife.



Figura 3: Cena da cachoeira, *O som ao redor* (2012)

O som que está ao redor é uma modelação tecnoestética dos conflitos sociais em perspectiva histórica. Uma alegoria, portanto. No projeto enviado à ANCINE o filme tem um título alternativo: *Histórico de violência*⁶. O drama é construído com base no choque entre tempos. As personagens têm histórico explicitado e suas ações são sempre atualizações de unidades temporais. E como a trama envolve questões de poder e violência, o suspense é o clima reinante. Não pela via sobrenatural, mas como tempo suspenso, latente, sitiador.

O som ao redor se inseriu em premiações e competições em festivais no Brasil e no exterior. A Federação Internacional de Críticos de Cinema o premiou no Festival Internacional de Cinema de Rotterdam pela

⁶ Idem.

capacidade do filme de “evocar uma atmosfera de paranoia e ameaça através de um uso altamente ambicioso do som e da fotografia” (tradução nossa)⁷. Essa repercussão positiva deu fôlego para Kleber Mendonça tocar a carreira.

A primeira sinopse de *Aquarius* (2016), divulgada no Facebook, contém vestígios da nova abordagem do tema da memória e do tempo:

Clara, 65 anos de idade, é uma escritora e crítica de música aposentada. Ela é viúva, mãe de três filhos adultos, e moradora de um apartamento repleto de livros e discos no Bairro de Boa Viagem, num edifício chamado Aquarius. Clara tem também o dom de viajar no tempo, um super poder que poucas pessoas no mundo são capazes de desenvolver.⁸

Enquanto *O som ao redor* se atém à atualização do engenho de cana de açúcar na vizinhança urbana⁹, *Aquarius* se atém ao problema das utopias de diferentes gerações, iluminando o arquivo como objeto central. Único elemento a atravessar as quatro temporalidades narrativas do filme, a cômoda testemunha a passagem do tempo, dos tempos idos de Tia Lúcia à desocupação do Aquarius. Em posse de Clara sua função é armazenar álbuns fotográficos. Assim a cômoda se estabelece como *objeto-arquivo*, expondo a complexidade da relação entre as materialidades e a memória para o autor.

⁷ ROTTERDAM International Film Festival. *In*: IMDb, [s. l.], [Rotterdam, 2012]. Disponível em: https://www.imdb.com/event/ev0000569/2012/1?ref_=ttawd_ev_19.

⁸ O SOM AO REDOR / NEIGHBOURING SOUNDS. Sonia Braga estrela em Aquarius, segundo longa de Kleber Mendonça Filho. [S. l.], 7 jul. 2015. Facebook: @OSomAoRedor. Disponível em: <https://www.facebook.com/OSomAoRedor/photos/a.288392537900048/884169301655699/?type=3&theater>.

⁹ Mendonça Filho, Kleber - "O Som Ao Redor" | O País do Cinema. [S. l.: s. n.], 26 dez. 2018. 1 vídeo (23 min 17 s). Disponível em: <https://youtu.be/ijAl3WcNwQl..>

Kleber Mendonça escalou Sonia Braga para incorporar Clara. Uma das atrizes mais importantes da história do cinema e da televisão do Brasil, se tornou popular ao interpretar mulheres independentes e sensuais. Ajudou a corromper o arquétipo de mocinha recatada, durante o processo de audiovisualização da obra de Jorge Amado, sendo associada ao escritor. Ao reconhecê-la entre os 25 melhores atores do Século XXI, até o momento, Dargis (tradução nossa) escreveu sobre seu papel em *Aquarius*: “Clara também é Braga, [...] o sentido da personagem é parcialmente moldado por tudo o que Braga traz sempre que está nas telas, incluindo sua história no cinema brasileiro como uma mulher de ascendência mista, bem como suas aventuras em Hollywood”.

Bacurau (2019), o quarto longa do cineasta, foi um trabalho de escrita e direção com Juliano Dornelles (diretor de arte de *O som ao redor* e de *Aquarius*). “O roteiro começou a ser escrito em 2009, sofreu ajustes, claro, mas é muito curioso como uma década depois nos aproximamos tanto da realidade”¹⁰, disse Kleber Mendonça em entrevista. O filme retoma a perspectiva da memória, num contexto de ação e de imaginação futurista: um “filme de gênero”. Os habitantes de Bacurau, um vilarejo ficcional no Oeste de Pernambuco, se defendem de um grupo de assassinos estrangeiros. Sonia Braga retorna ao elenco, em um enredo sem protagonista.

No filme se esclarece uma referência tecnoestética de Kleber Mendonça: John Carpenter. A trama sombria, soturna, macabra e esquisita remete a títulos como *Assalto à 13ª DP* (1976), em que policiais

¹⁰ Molica, Fernando; Motta, Bruna. Kleber Mendonça Filho: “Não fiz um panfleto”. In: VEJA. [S. l.], 27 set. 2019. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/entretenimento/kleber-mendonca-filho-bacurau/>.

se defendem de ataque de bandidos à delegacia. Durante o cerco os criminosos cortam as comunicações e a energia do prédio. Em *Bacurau* os estrangeiros removem o vilarejo do mapa, cortam o sinal telefônico e a energia. Mas numa visão retrospectiva é possível notar como filmes anteriores do cineasta contêm essa situação crítica central. Em *Aquarius* o cerco é da construtora ao apartamento; inclui a abordagem de compra, a orgia barulhenta, a queima de colchões, o recrutamento de Ana Paula e o depósito de cupins. Em *O som ao redor* os guardas da rua vão encurralando Seu Francisco e a vizinhança, tomando conta da rua. São, portanto, filmes de sítio.

O cerco ao *Aquarius* se agrava pela constante sensação de que algo de ruim está prestes a acontecer. Numa cena empregados da construtora desembarcam colchões de um caminhão e os transportam para dentro do edifício. “Esses colchões são pra quê?”, diz Ladjane. Clara engole em seco e responde em tom pesaroso: “eu não sei”. O diálogo é seguido de um *zoom in* no adesivo da Bonfim Engenharia na porta do caminhão. Movimentos de câmera em *zoom* são usados 43 vezes ao longo do filme. Na cena em que Clara e outros estão no apartamento tomado por cupins o *zoom* na colônia de cupins é similar ao empregado no adesivo (Figura 4), assim como em outros objetos e cenários. No roteiro Kleber Mendonça deixou o seguinte apontamento: “ATENÇÃO: esta sequência tem um clima de ficção científica e horror, uma colônia alienígena” (Mendonça Filho, 2020, p. 212). Em Kleber Mendonça o *zoom* é uma tecnoestética associada ao clima de suspense.

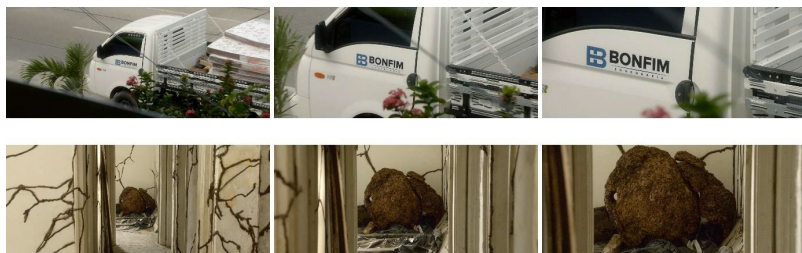


Figura 4: Zoom in, fotogramas de *Aquarius* (2016)

Outra tecnoestética operada por Kleber Mendonça Filho que inflama a atmosfera é o *foco profundo*, efeito do *split diopter*: um adaptador acoplado à lente da câmera que permite um duplo foco da imagem. Trata-se de uma técnica “muito usada nos anos 70, 60, muito associada a Sergio Leone, Brian de Palma”, explica Kleber Mendonça na edição comentada de *Aquarius* (disponível no Blu-ray comercial do filme), comum também na vertente John Carpenter. Em *Aquarius* e *Bacurau* há dois quadros com foco profundo (Figura 5):



Figura 5: Foco profundo, fotogramas de *Aquarius* (2016) e *Bacurau* (2019)

Para Puschak¹¹, foco profundo é sobre inquietação, desassossego, preocupação – possíveis traduções de *uneasiness*. É uma tecnoestética usada em cenas agudas de mistério. Em *Aquarius* seu primeiro uso se dá quando Diego fotografa o edifício: o discreto anúncio do sítio. Para essa cena Kleber Mendonça (2020, p. 143) anotou no roteiro: “esse quadro duplo tem o jeito de um sonho, mas não é”. No segundo, Clara está imobilizada na cama, como em paralisia do sono, enquanto Juvenita manipula joias tiradas do armário. Pesadelo reminiscente de uma lembrança, a empregada havia desaparecido com as joias da família. Ou seja, Clara também é sitiada pelo passado.

A trama central de *Aquarius* gira em torno da resistência de Clara em vender o apartamento, a construtora pretende substituir o *Aquarius* por um edifício de novo padrão. Ela resiste porque valoriza a memória nas/das coisas, pois essas coisas são como arquivos, fundamentais às constituições sócio-históricas individuais e coletivas.

Não se evidencia e nem se insinua um conflito interior em Clara. Quando a conhecemos ela já está maturada, sobrevivente de um câncer e depois viúva. Clara está decidida quanto à preservação do apartamento. Nem a insegurança e o prejuízo de seus vizinhos a fazem mudar de ideia. Em nenhum momento a vemos oscilar ou titubear, ela está sempre defendendo o seu ponto de vista. Não há forças em oposição em seu interior. A ausência de conflito interior outorga energia dramática à situação crítica. Trata-se de um drama de protagonista contra antagonista. Questionado sobre Diego, Kleber Mendonça disse:

¹¹ THE REAL fake cameras of Toy Story 4. [S. l.: s. n.], 2 out. 2019. 1 vídeo (6 min 42 s). Disponível em: <https://youtu.be/AcZ2OY5-TeM?t=267>.

“ele é um vilão porque essa história é extremamente clássica, de uma heroína clássica, de cinema um pouco como o cinema italiano dos Anos 60”¹². O conflito de *Aquarius* está na resistência à imposição de um “Novo Aquarius”.

Embora tenha uma situação crítica evidente, o sítio da construtora, o filme é recheado de subtramas. Kleber Mendonça não ambiciona precisão matemática, várias unidades são exógenas e não atravessam o sítio. E mesmo unidades endógenas são montadas com discrição, como o aperto de mão maçônico de Diego (Figura 6). Isso indica que as unidades fílmicas têm mais valor como alegoria do que como operação dramática. Ao se dedicar às margens da trama, para Escorel (2016), o cineasta propõe uma “visão barroca do mundo”.



Figura 6: Aperto de mão maçônico, *Aquarius* (2016)

Uma comparação pode ajudar a iluminar o pensamento por trás dessa atitude tecnoestética. *Aquarius* se dedica a reverberações do passado assim como *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas* (Apichatpong Joe Weerasethakul, 2010). Uma das partes mais vibrantes do filme tailandês se passa em fotografias still, a “sequência do sonho”. Começa com tio Boonmee narrando em voz off: “Na noite passada, eu

¹² METRÓPOLIS: *Aquarius*. [S. l.: s. n.], 31 ago. 2016. 1 vídeo (15 min 13 s). Disponível em: <https://youtu.be/uBEesC80vBk>.

sonhei com o futuro. Eu cheguei lá por um tipo de máquina do tempo”. Em *Aquarius* viagem similar acontece, como prometida no release do filme. Em sonho Clara vê o apartamento sujo e vazio, apenas com a cômoda escancarada no centro da sala (Figura 7). Na versão comentada de *Aquarius*, Kleber Mendonça diz: “isso para mim é o futuro”.



Figura 7: Cômoda escancarada no apartamento vazio, *Aquarius* (2016)

A diferença entre *Tio Boonmee* e *Aquarius* está na alegoria escolhida para tratar do tema: o fantasma e o arquivo, respectivamente. Mesmo assim os dois filmes se encontram na discussão sobre a memória nas coisas e nos objetos, nas narrativas, nas lembranças, e se cruzam na materialidade. Em *Tio Boonmee* as fotografias são articuladas à memória e em *Aquarius*, Juvenita assombra o apartamento. A fotografia é importante para os dois filmes, enquanto arquivo de vidas passadas. Fotografias como máquinas do tempo. Como ensejos de fundo ou *props*, acabam sendo objetos dramáticos – nos levam a outras naturezas do drama.

Sobre Apichatpong, Martins (2019, p. 3) afirma: “diluir fronteiras é uma prática comum do cineasta, que é justamente reconhecido por criar

limites fluidos entre sonho e realidade em seus trabalhos, em um claro interesse pela questão da memória e da imaginação”. Em algumas cenas de *Aquarius* não sabemos se Clara está sonhando ou imaginando, se é um devaneio, uma impressão ou uma lembrança. Em ambos os cineastas a forma filmica é uma constante metalinguística de seus temas, encontrando na reminiscência a *imagem-forma* ideal. Mas enquanto Apichatpong está comprometido com as lendas e as crenças do nordeste da Tailândia, Kleber Mendonça se compromete com o nordeste do Brasil. Num texto sobre *Tio Boonmee*, na ocasião de seu lançamento em Cannes, referindo-se também a outros dois filmes daquela edição do festival, *O estranho caso de Angélica* (Manoel de Oliveira, 2010) e *Minha felicidade* (Sergei Loznitsa, 2010), Kleber Mendonça diz: “frutos mais de intuições autorais do que técnicas projetadas [...] é impossível dissociá-los de suas respectivas culturas, ficando a suspeita de que não seriam realizados em nenhuma outra parte do mundo que não Portugal, a Rússia e a Ásia budista”¹³. No making of de *Aquarius*, ele diz:

É natural que eu faça filmes aqui, como o Almodóvar faz filmes em Madrid ou em Barcelona, em espanhol, Ken Loach faz filmes na Inglaterra, em Sheffield ou Londres, Walter Hugo Khouri fazia filmes em São Paulo. Acho absolutamente natural que você filme onde você vive. [...] Eu nunca pensei que *Aquarius* pudesse ser feito em Salvador ou no Rio de Janeiro (FAZENDO AQUARIUS, 2016).

Minha felicidade apresenta um realismo cínico e sórdido. É a despeito dessas qualidades que ele só podia ser feito no leste europeu, e,

¹³ Mendonça Filho, Kleber. Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives (competição). In: CINEMASCÓPIO. Cannes, 23 mai. 2010. Disponível em: <https://cinemascopeiocannes.blogspot.com/2010/05/uncle-boonmee-who-can-recall-his-past.html>.

no caso, na Rússia, pelas lentes de um ucraniano. Coerente com a sua tradição tecnocultural, lembrando autores como Fiódor Dostoiévski. Kleber Mendonça é determinado em suas escolhas com base geopolítica, por isso opta por outro estilo realista, mais próximo de Machado de Assis:

Sou brasileiro e pernambucano, e uma afinidade com o cinema romeno seria uma feliz coincidência de relações afetivas compartilhadas. Eu me interesso pela união do cinema com o mundano, e veja que aí, às vezes, o cinema implica trazer o elemento fantástico que, para mim, é sinônimo de cinema.¹⁴

Se por um lado Clara não tem um conflito interno aparente, há um conflito teórico-político no filme, descendente da situação crítica, mocinho contra vilão, e que se espraia em todas as unidades fílmicas: preservação contra apagamento. Ao receber o prêmio de melhor direção no Prêmio Fênix por *Aquarius*, Kleber Mendonça disse¹⁵: “*Aquarius* é um filme sobre amor, sobre memória, e principalmente sobre a liberdade democrática de poder dizer ‘não’ às vezes”.

Esse conflito, porém, apresenta eixos imprecisos, que transferem ambiguidade e contradição aos oponentes. Diego, por exemplo, quer “preservar a memória” do edifício ao deixá-lo com o mesmo nome, enquanto Clara pinta a fachada do prédio de branco, destituindo-lhe a pátina. A falta de precisão arquetípica na trama e nas funções das

¹⁴ Sette, Leonardo. Filmando ao redor Conversa com Kleber Mendonça Filho sobre seu primeiro longa de ficção, *O Som ao Redor*. In: CINÉTICA. Recife, mai. 2011. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/entrevistakmf.htm>.

¹⁵ ‘AQUARIUS’ recibe el Premio Fénix a Dirección. [S. l.: s. n.], 8 dez. 2016. 1 vídeo (2 min 49 s). Disponível em: <https://youtu.be/HsuOZvpglcs>.

unidades, dos objetos e dos diálogos, atribuem a *Aquarius* qualidade *naturalista*: as situações buscam se aproximar da vida “como ela é” – soterrada de complexidades e imprevisibilidades. Consignando isso ao fato de Kleber Mendonça ser um localista fascinado, enciclopédico até¹⁶, o filme é concluído entre um jogo entre dimensões espaciais, pessoal-local-global: age mais como uma fotografia em profundidade do que por um movimento construtivo de seus personagens. Clara não muda seu ponto de vista porque estamos diante de seu retrato em um de seus habitats temporais.

Kleber Mendonça vai atravessando tecnoestéticas até esculpir a sua própria ethicidade. Um meio apropriado para traçar esses sentidos identitários é retomar as suas duas matérias-primas principais, um lugar e um tempo: o Brasil e os Anos 70 – a sua juventude.

Na introdução da coletânea de seus roteiros, Kleber Mendonça diz que seus filmes são parte de uma “ideia de Brasil”, deixando clara sua anuência ao contexto nacional. Sobre *O som ao redor*, diz que “os anos Lula estão no filme como uma sociedade estável e imperfeita, um Brasil querendo estar bem, mas ainda com medo da própria sombra” (Mendonça Filho, 2020, p. 14). *Aquarius*, por outro lado, evidencia a mudança do clima sociopolítico brasileiro em meados da década, daí a “subida de tom”. Ele comenta que o lançamento do filme no Brasil, durante o processo de impeachment, causou um estranho paralelo entre Clara e Dilma Rousseff, duas mulheres desrespeitadas e sitiadas. Prova de que a mudança nos ventos na política nacional impactou seus filmes

¹⁶ Em vários trechos são mencionados ou mostrados locais de Recife, como Boa Viagem, Brasília Teimosa, a piscina do Clube Alemão, Clube das Pás, as praias Maria Farinha, Boa Viagem e Pina.

está no início de *Aquarius*, quando uma revista é desfolhada pelo vento (Figura 8): a edição da Carta Capital de 5 de agosto de 2015, “Impeachment: a sorte está lançada”.



Figura 8: Fotograma de *Aquarius* (2016) e capa de edição da Carta Capital (5/8/2015) ¹⁷

Mas o Brasil não é apenas o assunto de Kleber Mendonça, ele permeou seus dramas de ethicidades brasileiras. As duas armas que Clara desbrava para contra-atacar a Bonfim são os documentos sensíveis e a descoberta das colônias de cupim. Num primeiro momento, pela forma como essas coisas chegam até ela, pode-se denunciar um *deus ex-machina* no roteiro. Mas durante o filme várias unidades dramáticas convergem para a exploração do valor e do caráter das relações interpessoais. Clara recebe as armas por *mérito social*, essa é sua munição, coletada ao longo do filme: ao cumprimentar os funcionários Josimar e Rivanildo pelo nome (serviçais!) e ao manter relação de amizade com o influente jornalista Ronaldo Cavalcanti. Esse histórico de boas relações, de “boa política”, é usado no momento mais crítico. Com isso *Aquarius* energiza o enredo com duas unidades

¹⁷ CARTA CAPITAL. A capa de CartaCapital desta semana fala sobre a tentativa oposicionista de derrubar Dilma Rousseff. São Paulo, 31 jul. 2015. Twitter: @cartacapital. Disponível em: <https://twitter.com/cartacapital/status/627256177575989248/photo/1>.

dramáticas endógenas, bem pernambucanas, bem brasileiras. Lembrando o culto à personalidade referido por Holanda (1995) como traço formador do povo brasileiro, e retomado pela vertente *tecnotropical* (Pires; Kilpp, 2020).

Com a mira na sociedade brasileira, a tecnoestética kleberiana expande a tecnocultura de uma temporalidade específica para expandi-la. Os Anos 70 imbrincados nos temas justificam as presenças do foco profundo e do zoom. Kleber Mendonça encara seus filmes como *arquivos éthicos*. Ao discutir sobre uma das principais críticas aos filmes de Kleber Mendonça, Emilie Lesclaux diz que as longas introduções são arquivos do cinema dos Anos 70¹⁸. Após o lançamento de *Bacurau*, Kleber Mendonça disse em entrevista: “me interesse muito por conflitos que pegam o núcleo de um problema que todo mundo sabe que está acontecendo e parto para desenvolver esse problema”¹⁹ – tal como se organizam os filmes americanos de horror do período. Mesmo nostálgicos seus filmes assimilam o cânone hollywoodiano de forma irônica. É sofisticadamente antropofágico: comunica-se com o eixo eurocêntrico por meio de vestígios próprios de seu sistema de inscrições e convenções, desafiando-os a cada instância. Sobre *Bacurau*, Kleber Mendonça diz que procurou cruzar “Glauber com Spielberg” (Mendonça Filho, 2020, p. 17).

¹⁸ LANÇAMENTO do livro “Três roteiros”, de Kleber Mendonça Filho. [S. l.: s. n.], 17 nov. 2020. 1 vídeo (1 hor 8 min 23 s). Disponível em: <https://youtu.be/JA2LKxDe05o>.

¹⁹ Sobral, Cláudia. Kleber Mendonça Filho. “O roteiro de *Bacurau* era um pouco futurista, agora é menos”. In: JORNAL I. [S. l.], 18 dez. 2019. Disponível em: <https://ionline.sapo.pt/artigo/680614/kleber-mendonca-filho-o-roteiro-de-bacurau-era-um-pouco-futurista-agora-e-menos-?seccao=Mais>.

Em 2013 Kleber Mendonça publicou um artigo na revista *Filme Cultura* sobre a conturbada relação do cinema de gênero no Brasil. Ele discorre sobre a tensão entre o gosto adquirido pelos filmes assistidos na *Sessão da Tarde* (TV Globo, 1974-), em VHS ou nos cinemas de rua – Spielberg, Argento, Ridley Scott e John Carpenter – e o “realismo cansado preocupado com as mesmas questões sociais” (Mendonça Filho, 2013, p. 8) dos filmes brasileiros: elogiados por seus temas, nunca pelos filmes em si. Nota-se um sentimento de culpa em Kleber Mendonça por não se identificar com o cinema nacional, mas também uma energia antropofágica reluzente. “Com a presença desse cinema autoral e fantástico nos meus anos de formação, como mediar essas imagens com a minha identidade brasileira? onde procurar espelhos para essa fusão entre o *fantastique* e a minha realidade?” (Mendonça Filho, 2013, p. 7). Ao que tudo indica, seus três longas-metragens ficcionais servem como uma trilogia-resposta a esse problema. Mediação e mistura que fermentaram elas mesmas as *ethicidades kleberianas*.

Numa das cenas mais famosas de *Bacurau*, Domingas (Sonia Braga) oferece ao líder dos assassinos (Udo Keir) aquilo que sintetiza o cinema de Kleber Mendonça: “guisado, suco de caju, música americana”. Sua tecnoestética é esta, a procura pela produção de coalescência fílmica, na medida em que estreita os tempos do cinema e da vida. Um modo de auscultar a sua constituição enquanto sujeito recifense, pernambucano, nordestino, brasileiro e de interferir na história.

Kleber Mendonça retoma problemas abandonados nos Anos 70, se o vemos como espécie de atualização brasileira da Nova Hollywood, nessa investida contra a marginalização do cinema de gênero no Brasil.

Suas ethicidades estão no campo *tecnotropical* porque ele pensa as suas matérias-primas artísticas em termos de tempo mais do que de espaço. Embora tenham sido capazes de se abrirem para a atualidade, autores como Machado de Assis, Mário de Andrade e Antonio Cândido “souberam retomar criticamente e em larga escala o trabalho dos predecessores, entendido não como peso morto, mas como elemento dinâmico e irresolvido, subjacente às contradições contemporâneas” (Schwarz, 1987, p. 31). Kleber Mendonça, como um de nossos principais cineastas contemporâneos, assim como Clara, tem sido um dos bastiões de defesa dos ideais aquarianos, ao projetar seu olhar crítico sobre a nossa atribulada constituição enquanto nação.

Ao se referir ao Brasil, Caetano Veloso (1997, p. 12) diz que “estamos longe de um realismo sensato”. Para conhecer nosso país é preciso ir além das formas tradicionais e da política dos telejornais. E como um bom investigador do Brasil, Kleber Mendonça inventa novos modos de inquiri-lo. O verdadeiro problema que todo mundo está sabendo, e do qual ele parte para desenvolver seus filmes, é os rumos de nosso país.

REFERÊNCIAS

AQUARIUS. Direção: Kleber Mendonça Filho. Recife: CinemaScópio; SBS Productions; Globo Filmes; VideoFilmes, 2016. 146 min, blu-ray, pb/cor.

ASSALTO À 13 DP (*Assault on Precinct 13*). Direção: John Carpenter. EUA: CKK, 1976. 91 min, 35 mm, cor.

BACURAU. Direção: Kleber Mendonça Filho; Juliano Dornelles. Recife: CinemaScópio; SBS Productions; Globo Filmes, 2019. 131 min, 4K DCP, cor.

CRÍTICO. Direção: Kleber Mendonça Filho. Recife: CinemaScópio, 2008. 80 min, streaming, cor.

DARGIS, Manohla; SCOTT, A. O. The 25 greatest actors of the 21st Century (so far). In: **The New York Times**. Nova York, 25 nov. 2020.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia**. Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. Tradução de Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ELETRODOMÉSTICA. Direção: Kleber Mendonça Filho. Recife: CinemaScópio; Ruptura Cinematográfica, 2005. 22 min, streaming, cor.

ENJAULADO. Direção: Kleber Mendonça Filho. Recife: Center Produções, 1997. 33 min, streaming, cor.

ESCOREL, Eduardo. **Aquarius – o filme em questão**. In: PIAUÍ. [S. l.], 8 set. 2016. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/aquarius-o-filme-em-questao/>.

FAZENDO AQUARIUS. Direção: Tiago Calazans. Recife: CinemaScópio, 2016. 18 min, blu-ray, cor.

KILPP, Suzana. **A traição das imagens**. Porto Alegre: Entremeios, 2010.

MARTINS, Lyana Guimarães. Apichatpong Weerasethakul e um tempo outro. In: **Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2019.

MENDONÇA FILHO, Kleber. Como mediar as imagens do cinema autoral fantástico com a minha identidade brasileira? **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 61, p. 6-8, novembro, 2013.

MENDONÇA FILHO, Kleber. **Três roteiros**: O som ao redor, Aquarius, Bacurau. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

MINHA FELICIDADE (*Schaste moe*). Direção: Sergei Loznitsa. Ucrânia: Ma.ja.de. Fiction; ARTE; Kinofilm; Lemming Film; Ma.Ja.De Filmproduktion, 2010. 127 min, 35 mm, cor.

O ESTRANHO CASO DE ANGÉLICA. Direção: Manuel de Oliveira. Portugal: Les Films de l'Après-Midi; Eddie Saeta S.A.; Filmes do Tejo, 2010. 97 min, streaming, pb/cor.

O SOM AO REDOR. Direção: Kleber Mendonça Filho. Recife: CinemaScópio, 2012. 131 min, 35 mm, pb/cor.

PASSOS, José Luiz. **O sonâmbulo amador**. Rio De janeiro: Objetiva, 2012.

PIRES, Julherme José; KILPP, Suzana. Memória tecnocultural em Aquarius. **Lumina**, Juiz de Fora, v. 14, n. 3, p. 77-93, dezembro, 2020.

PLAN 9 FROM OUTER SPACE (*Plan 9 from Outer Space*). Direção: Edward D. Wood Jr. EUA: Reynolds Pictures, 1959. 79 min, 35 mm, pb.

RECIFE FRIO. Direção: Kleber Mendonça Filho. Recife: CinemaScópio, 2009. 24 min, streaming, cor.

SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?** Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TIO BOONMEE, QUE PODE RECORDAR SUAS VIDAS PASSADAS (*Lung Boonmee raluek chat*). Direção: Apichatpong Joe Weerasethakul. Tailândia: Kick the Machine; Illuminations Films, 2010. 114 min, 36 mm, cor.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VINIL VERDE. Direção: Kleber Mendonça Filho. Recife: CinemaScópio; Símio Filmes, 2004. 13 min, streaming, cor.

**CINEMA LATO SENSU: PERMANÊNCIAS
E DINÂMICAS DE SUA MATERIALIDADE**

10

POR UMA ARQUEOLOGIA DA CULTURA VISUAL CONTEMPORÂNEA: HARUN FAROCKI, O CINEMA E A VIDEOINSTALAÇÃO

Jamer Guterres de Mello ¹

Harun Farocki (1944-2014) foi um dos mais prolíficos cineastas da Alemanha. O artista produziu ao longo de sua vida um importante legado para a prática documental, um extenso trabalho de experimentação e pensamento sobre as imagens. Foi autor de mais de cem filmes, vídeos e instalações que possuem acentuadas marcas de originalidade tanto estéticas quanto discursivas, reconhecido como um pensador das imagens e teórico das mídias na vanguarda do audiovisual. Realizou um trabalho que tenta discutir questões referentes à natureza das imagens, trazendo à tona uma reflexão sobre a cultura audiovisual contemporânea. Seu trabalho pode ser considerado como uma rigorosa arqueologia da cultura visual contemporânea a partir do cinema e das artes visuais.

Em parte da obra de Farocki, as imagens pré-existentes constituem a base para criar um novo filme ou uma nova videoinstalação. Uma característica essencial do gesto de Farocki encontra-se em sua competência para proporcionar um novo sentido às imagens que são utilizadas em suas obras. Como consequência, as imagens adquirem

¹ Doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM-UFRGS), professor titular no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (PPGCOM-UAM). Contato: jamerello@gmail.com.

uma nova significação, o que não implica a perda completa do significado (intertextual) anterior; adquirindo uma carga crítica e política que se produz exatamente pela separação entre os significados nos contextos original e atual da imagem.

Entre suas obras mais conhecidas estão *Imagens do mundo e Inscrições da guerra* (1988), filme que mostra fotos aéreas do campo de concentração de Auschwitz, feitas por pilotos norte-americanos; *Entre duas guerras* (1978), ensaio sobre a indústria de armas e o caráter autodestrutivo do capitalismo no período entre-guerras; *A saída dos operários da fábrica* (1995), que associa o primeiro filme dos irmãos Lumière a diferentes imagens da história do cinema, mostrando operários e suas relações com as fábricas onde trabalham; e *Videogramas de uma revolução* (com co-direção de Andrei Ujica, 1992) que retrata a revolução que derrubou o ditador Nicolau Ceausescu em 1989 através de imagens amadoras em vídeo e do resgate de transmissões da televisão estatal romena.

Seu primeiro filme após o período como estudante universitário, *Fogo que não se apaga* (1969), mostra um apelo de resistência aos conflitos armados, com o próprio cineasta sentado em frente a uma mesa, lendo uma carta de um cidadão vietnamita sobrevivente da Guerra do Vietnã, escrita após um longo período entre a vida e a morte, que descreve os efeitos produzidos em seu próprio corpo decorrentes de ataques de napalm². Farocki denuncia o caráter sistêmico da guerra,

² Napalm é um agente carbonizante altamente incendiário que ficou conhecido por ter sido utilizado como arma química na Guerra do Vietnã. É produzido por líquidos inflamáveis à base de gasolina, gerando combustão com temperaturas superiores a 1.000 graus Celsius, aderindo completamente à pele, queimando e fundindo músculos, ossos e demais órgãos do corpo humano.

apresentando como resultado uma cadeia de produção na qual todos nós funcionamos como engrenagem. Durante a leitura da carta, o cineasta comenta:

Como podemos mostrar o napalm em ação? Como podemos mostrar os danos causados pelo napalm? Se mostrarmos imagens das queimaduras, vocês fecharão os olhos. Primeiro fecharão os olhos para as imagens, logo fecharão os olhos para a memória, depois fecharão os olhos para os fatos e então fecharão os olhos para o contexto inteiro (Reichenbach, 2014, p. 244).

Evidencia, assim, um problema de representação, um problema do efeito das imagens em uma relação com sua própria condição de falta e de excesso, uma lacuna ou uma disjunção entre o visível e o enunciável. Adverte que ferir o espectador com a exibição crua de corpos consumidos, calcinados e mutilados pelo efeito do napalm, antes de contribuir e fazer manifesta a denúncia dos modos de produção da guerra, teria um efeito contrário.

Com sua obra, Farocki criou um pensamento moldado pelo audiovisual, deduzindo dimensões epistemológicas e histórico-culturais das imagens. Em seus últimos trabalhos, o artista focou no uso de espaços virtuais, máquinas de visão automatizadas e próteses digitais na vida civil e militar em instalação de vídeo. Na videoinstalação *Serious Games I-IV* (2010), explorou algumas atividades de imersão em realidade virtual que foram aplicadas em soldados norte-americanos em guerras no Iraque e no Afeganistão. De certa forma, é possível pensar esta obra como um desdobramento ou uma sequência de investigação sobre os mecanismos ideológicos da imagem manipulada

por computador que já vinha sendo explorada em trabalhos anteriores, como *War Tropes* (2011) ou *Eye/Machine* (2003).

Em *Serious Games*, algumas cenas de guerra são recriadas e simuladas com a linguagem dos *games* para treinamento antes de combates reais ou em situações em que os soldados são obrigados a repetir experiências traumáticas com objetivo terapêutico. Nesta obra, Farocki acaba produzindo um pensamento sobre as íntimas relações entre os avanços tecnológicos e as estratégias militares ao explorar questões internas às reconstituições virtuais da realidade da guerra em um dispositivo com quatro canais de projeção dispostos no mesmo ambiente e que provocam a interação entre imagens que se repetem e se interferem nas múltiplas telas.

Em seus últimos trabalhos, Farocki se interessou em investigar a produção e distribuição das imagens originadas por tecnologias digitais e, sobretudo, pela intensa influência estética e política que produzem em nosso cotidiano social. Em *Parallel I-IV* (2014), através de um exame minucioso de detalhes da computação gráfica e de descrições pontuais sobre a evolução dos *games* no decorrer das últimas décadas – como as mudanças das formas de representação do movimento dos mais variados objetos, a que chama de *novo construtivismo* – Farocki consegue avançar na teoria do movimento das imagens ao associar que uma imagem pode servir de *modelo* para a criação de novos tipos de imagens. Assim, conclui que os avanços da computação gráfica aconteceram de forma muito mais rápida e substancial do que na pintura, na fotografia e no cinema. Mais do que isso, procura discutir as mudanças no sistema de representação das imagens a partir das novas tecnologias.

Christa Blümlinger, comenta que Farocki

parece sempre saber onde deve se colocar em relação aos dispositivos da atuação, da *performance* ou da aparência. Trata-se de apreender momentos de performatividade, conceito oriundo das ciências culturais e que não significa apenas que algo é feito, mas que um ato “realiza-se”. Essa “realização”, que implica sempre na repetição e na retomada dentro da diferença, é um dos momentos estruturantes da obra de Farocki (Blümlinger, 2010, p. 154).

Para a autora, Farocki atua sobre o deslocamento de arquivos especializados, imagens que ele mesmo chama de *operativas* ou *operacionais*, “com finalidade puramente técnica e funcional, imagens de uso único, frequentemente produzidas através de uma operação precisa, destinadas ao apagamento” (Blümlinger, 2010, p. 159). O caráter operacional das imagens fica muito claro em toda a obra de Farocki, pois há uma preocupação com a performatividade das próprias imagens. Há uma série de ações automatizadas dessas imagens, fazendo com que pensem por si próprias, que executem ações. São imagens singulares que possuem um modo de existência próprio, orientadas a cumprir determinadas funções, feitas exclusivamente para informar.

O regime de existência destas imagens, desta maneira, não é propriamente representativo; o seu modo de circular e atuar na sociedade contemporânea não é redutível à sua dimensão representacional ou indicial. O entendimento de tais imagens operacionais exige que se assuma e se analise a dimensão performativa destas imagens, os modos como estas imagens agem, operam e atuam dentro dos dispositivos em que elas se tornaram uma parte integrante fundamental (Callou, 2014, p. 86).

A obra de Farocki é amplamente atravessada por uma força de ordem política. Nesse sentido, seus filmes são permeados por uma expressão do pensamento que estabelece tanto sua poética quanto sua responsabilidade política com a potência das imagens. Sobre esse aspecto Christa Blümlinger afirma que

toda atitude política em Farocki passa pela tomada de consciência do autor como produtor, no sentido benjaminiano. Trata-se sempre de “desmitologizar” e “socializar” o autor, para transformar, tal como propõe Benjamin, “leitores e espectadores em participantes” (Blümlinger, 2010, p. 151).

Farocki utiliza a linguagem cinematográfica para expressar uma forma de *ver* a si mesmo no outro, de gerar sua própria visão na imagem do outro. Mais do que isso, utiliza a linguagem cinematográfica para torturar as imagens, como afirma Thomas Elsaesser (2010), no sentido de explorar suas visibilidades de forma bastante crítica. Ao justapor imagens opostas, ao repetir as imagens e sobrepor diferentes análises através da narração, Farocki suspende a imaginação e força a imagem a assumir outra identidade (Elsaesser, 2010). Cria outro pensamento para e com essa imagem.

Raymond Bellour, ao discorrer sobre as potências da fixação da imagem e um possível fim do cinema, expressa seu entusiasmo com a obra de Farocki ao afirmar que

ficamos [...] estupefatos quando surge um cineasta, cinéfilo, pensador do cinema e co-autor de um livro sobre Godard, perfeitamente a par dessas tendências contrariadas, remetendo-as a si mesmas, lançando-as numa

paisagem de imagens e ideias na qual elas parecem se anular, em prol de uma outra imagem do pensamento (Bellour, 2010, p. 137).

Ao gerar este processo dinâmico de utilização de imagens de arquivo, Harun Farocki acaba por confundir o espectador em relação ao real e também produz uma ilusão que ultrapassa o efeito (simulacro) do real. Assume a simulação como potência para produzir um efeito, para afirmar a divergência e o descentramento (Deleuze, 2007b).

Trata-se de uma espécie de sedução que se articula numa relação de desligamento ou de estranhamento das coisas no tempo e no movimento. Segundo Brakhage (1983), possuímos um olho capaz de imaginar qualquer coisa, portanto os objetos enganam nosso olhar e então pode-se afirmar que as obras de Farocki fazem com que os objetos privilegiem um desvio sedutor no olhar. Neste sentido, os filmes evocam a *inquietante estranheza*, definida por Didi-Huberman como o “um lugar paradoxal da estética: é o lugar de onde suscita a angústia em geral; é o lugar onde o que vemos aponta para além do princípio de prazer; é o lugar onde ver é perder-se, e onde o objeto da perda sem recurso nos olha” (Didi-Huberman, 1998, p. 227).

A partir dessa discussão é possível, então, pensar a imagem como uma nova constituição de espaço-tempo na produção de um panorama da experiência do cinema por meio de seu dispositivo, o único capaz de nos dar uma percepção direta do tempo, como afirma Deleuze (2007a). São abordagens que se fazem relevantes para esta tese, sobretudo no sentido de caracterizar a importância de uma investigação acerca do uso de imagens de arquivo na produção audiovisual atual e seus efeitos e desdobramentos no interior da crise representacional. Em outras

palavras, o desafio que aqui se instala é o de pensar de que forma as imagens contemporâneas se organizam em dispositivos de criação que superam os modelos tradicionais de representação, ou melhor, quais as possibilidades e os sentidos da produção de imagens a partir das relações produzidas pela potência de diferenciação das imagens em um contexto contemporâneo cada vez mais complexo.

André Parente (2009), ao discorrer sobre a noção de dispositivo cinematográfico e sua contribuição para uma renovação da teoria do cinema, valoriza a ideia de um cinema que atravessa as fronteiras da representação, um cinema expandido sob suas novas modalidades. De fato, por intermédio do vídeo desempenhou-se a função de ligação entre o audiovisual e as artes plásticas, como afirma Parente ao retomar o conceito de *entre-imagem* – criado e largamente explorado por Raymond Bellour (1997). Para o autor

o cinema, na condição de imagem, de estética, mas sobretudo de dispositivo (o movimento, a luz, a projeção, a imaterialidade, o tempo, etc.), faz parte da arte. Trata-se do que podemos chamar, com Philippe Dubois e muitos outros, de 'efeito cinema' na arte contemporânea (Parente, 2009, p. 38).

Em um texto sobre a ontologia da imagem, Eliane Escoubas propõe algumas reflexões sobre a ideia de representação, entre elas a seguinte suposição: “poderá uma imagem apresentar-se ou representar-se a si mesma?” (Escoubas, 2007, p. 33). Trata-se de uma ambiguidade, uma questão que não é simples, uma indagação que envolve a relação entre percepção e não-percepção, entre presença-ausência (Escoubas, 2007, p. 34).

A autora não propõe uma resposta à questão da imagem e sua própria representação, mas recorre a autores como Kant, Heidegger, Nietzsche e Blanchot, entre outros, para problematizar algumas questões importantes que corroboram com uma situação crítica da representação. Para Escoubas, a imagem é uma estrutura de experiência da inatualidade do tempo, uma presença inatual, que ignora a cronologia e é contemporânea do *contratempo*. A imagem “ela própria é crise” (Escoubas, 2007, p. 36).

A imagem só é imagem como contradição do visível e do invisível, do estranho e do familiar, do dia e da noite mantidos juntos, inseparáveis, bem como da vida e da morte, do nascimento e da morte. A imagem é a contradição insuperada, insuperável: aí está a condição do ser-imagem da imagem (Escoubas, 2007, p. 37).

Escoubas afirma ainda, na esteira de Warburg, que as imagens não constituem uma *semelhança* imitativa, mas a constituição de uma contradição que se pode chamar de *presente vivo* (Escoubas, 2007, p. 38), e na esteira de Schelling, que a potência da imagem é a potência de criar o *real*, na cisão do sensível e do significado. A imagem é o próprio *real*, é a *própria coisa*, é corpo (Escoubas, 2007, p. 40). Portanto, a constituição do visível é um processo desvinculado da representação, da mimese e da *semelhança* imagem-objeto, pois a “imagem não é um objeto, mas sim uma estrutura fundamental da experiência, a própria experiência da ausência de origem” (Escoubas, 2007, p. 42).

A obra de Farocki é marcada por uma série de discussões sobre os efeitos da produção de imagens nas transformações da sociedade contemporânea, sobre a forma pela qual as imagens alteram as práticas

e rotinas de trabalho e consumo, e como afetam as questões políticas e os aparatos de guerra. Farocki tece tais comentários não apenas considerando as tecnologias da visão e da imagem como temas centrais na contemporaneidade, mas utilizando as próprias imagens e o próprio cinema como ferramenta.

*Parallel I-IV*³ (2012-2014) foi o último trabalho realizado por Harun Farocki. Trata-se de uma instalação em vídeo, em quatro partes, arquitetadas em um amplo ensaio sobre os diferentes aspectos constitutivos das imagens de animação computadorizadas e seus mecanismos representacionais. Em *Parallel I-IV* é possível reconhecer facilmente peculiar estilo de composição de Farocki. Lá estão, por exemplo, as múltiplas telas e a possibilidade de interação entre as próprias imagens – uma espécie de autonomia que a concorrência entre as telas lhe confere –, como se uma imagem pudesse interpretar a realidade de outra imagem; a típica narração que descreve não apenas o que vemos, mas aquilo em que devemos deter nosso olhar; assim como a temática que o acompanha desde seus primeiros trabalhos: a produção, o controle, a manipulação das imagens nos mais variados formatos (cinema, televisão, vídeo, câmeras de vigilância, etc.) e a particular influência nos modos de produção e pensamento sobre a realidade. Em *Parallel I-IV*, Farocki desenvolve esta temática ao se debruçar sobre as imagens produzidas para videogames.

Alguns momentos da história servem de catalizadores para o avanço tecnológico ou até mesmo o avanço tecnológico pode funcionar

³ A obra esteve em exposição no Brasil em 2016 no Paço das Artes, em São Paulo; e em 2019 no Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro.

como o propulsor de alterações sociais em nossa realidade. Foi assim com a fotografia, com o cinema, com a internet. A própria literatura já foi encarada de forma ontológica em relação à nossa realidade social. É o que Farocki tenta demonstrar teoricamente em relação à linguagem dos games e às formas contemporâneas de relação entre imagens virtuais animadas e a criação de mundos e realidades possíveis. No entanto, é importante ressaltar que em *Parallel I-IV*, o artista abre mão de qualquer tipo de abordagem sociológica sobre os games e suas relações com o tecido social.

A imagem virtual seria, portanto, um outro nível de realidade. A tela do computador – na função de interface – já não tem a pretensão de artefato inerte no processo de representação, como acontecia com a tela do cinema. Enquanto a sala escura e a projeção, no dispositivo cinematográfico, trabalhavam insistentemente para serem imperceptíveis, a tela do computador nos mostra constantemente que ela mesma é uma realidade indissolúvel. Não há apenas o problema da superfície das imagens virtuais na linguagem computacional, mas a própria superfície da interface entre as imagens e o usuário, jogando o tempo todo com a noção ilusória de realidade. Algo que se modifica drasticamente e em um intervalo de tempo relativamente curto, com os dispositivos de Realidade Virtual.

Um elemento interessante em *Parallel I-IV* (2012-2014), é que Farocki explorou as formas visuais dos jogos digitais como parte de uma tradição de representação que remonta à antiguidade. Para ele, a arquitetura, mais do que o princípio narrativo (ou a arte de contar histórias), parece ser a força motriz por trás das inovações no mundo

dos jogos. Em um impressionante trabalho de pesquisa em arquivos, Farocki reuniu trinta anos de interfaces de jogos geradas por computador cujos projetos variam de gráficos esquemáticos de varredura a representações fotorrealistas. Vemos figuras simples construídas a partir de objetos geométricos básicos ao lado de modelos vetoriais e animações complexas de computador – como são usados hoje também na meteorologia. A série de Farocki em quatro partes com duas projeções simples e duas duplas, com a tela dividida ao meio – privilegiando uma montagem espacial – demonstra quão fortemente os aspectos visuais das chamadas novas tecnologias se originam de desenhos, ilustrações e também da cartografia.

Na linha da análise de imagens comparativas, *Parallel I-IV* explora uma questão fundamental: até que ponto os jogos de computador hoje buscam acompanhar e até mesmo transcender a experiência estética do cinema? Um aspecto significativo da instalação é sua montagem horizontal – uma matriz do cinema transportada e adaptada ao espaço do museu. A primeira e terceira partes de *Parallel I-IV* fazem uso de projeções duplas que enfatizam a comparação entre dois mundos visuais por meio do desempenho gráfico. Aqui, mais uma vez, Farocki cria a impressão de um laboratório de edição, onde o observador é convidado a seguir a análise das imagens.

Sua abordagem não imita o funcionamento de um videogame, mas situa o espectador de acordo com as leis do cinema. Não há joystick convidando o observador a intervir na montagem de imagens, como existe no mundo dos jogos. Em vez disso, a lógica da montagem paralela – como uma associação vertical ou horizontal – é expandida através de

comentários em voz *off* simultaneamente focada e especulativa, emitida a partir de colunas sonoras dispostas de forma precisa, diretamente à frente da respectiva projeção ou em caixas de som acopladas em cúpulas fixadas logo acima do espectador. Portanto, a obra apresenta a montagem de imagens e a mixagem acústica também de modo paralelo.

Na segunda parte de *Parallel I-IV*, Farocki levanta uma questão epistemológica e inicia uma ampla discussão sobre a natureza e os limites da superfície plana dos mundos criados por computador. Utiliza alguns exemplos de situações onde há uma limitação imaginária de ação dentro desses mundos. Mostra também de que forma alguns limites espaciais servem como tentativas de controle a serem executadas pela linguagem dos games.

Todas as propriedades dessas superfícies são constantemente construídas e não possuem atribuições pré-definidas, não existem por si próprias. Ou seja, são construções arquetípicas de um mundo imaginário que é ao mesmo tempo observado e motivado por um mundo real. Percebe-se que há um conjunto limitado de regras científicas pré-estabelecidas no contexto computacional, mas ao mesmo tempo há espaço suficiente para criar inúmeras articulações dessas regras. Desta forma é possível criar algo original com este tipo de linguagem. A imagem cinematográfica, com raras exceções, não tem a necessidade de ser atrelada a um universo de cientificidade, pois é da ordem de um exercício de pensamento sobre o mundo real e seus aspectos particulares. Com o surgimento do processamento de dados em um universo computacional capaz de criar e decifrar imagens, o contexto se altera.

Em muitos momentos de *Parallel I-IV*, a narração apenas comenta pequenas observações que parecem, em um primeiro plano, desconectados de uma análise mais substancial das imagens que está nos apresentando. Apenas indica que algo acontece ou tenta explorar algumas condições ou implementar algumas ideias que podem ser expressas pelas imagens. Isso faz com que o espectador procure construir uma via secundária de acesso àquele pensamento. *Parallel I-IV* nos mostra um rápido e virtual passeio durante o qual um caubói pode ser visto por trás enquanto galopa rapidamente para fora de um portão e através de um campo, finalmente chegando a um pequeno lago. A exibição animada do cavalo e do caubói é de alto potencial mimético. As sombras, a música e a câmera em sobrevoos precisamente ajustados conferem à cena uma qualidade cinematográfica que contrasta com a representação gráfica abstrata de outro jogo mostrado como comparação. A narração não reitera o grau de analogia virtual que as simulações computacionais contemporâneas alcançam com corpos em movimento. Em vez disso, pergunta: Até onde o cavaleiro pode andar? Onde o mundo acaba?

Em determinados pontos ou obstáculos, o passeio do avatar termina abruptamente em uma superfície preta ou a morte do herói é transmitida via inserção de texto. Além disso, a montagem paralela de Farocki não reflete questões empiricamente céticas sobre a existência do mundo exterior. Em sua pedagogia performática, a instalação não tende a uma posição construtivista radical, o que corresponderia a uma variação desse problema epistemológico na era da cibernética. Ao contrário, ele reconstrói os campos epistemológicos, tecnológicos,

históricos e teóricos da cultura visual nos quais os jogos de computador são desenvolvidos e jogados hoje em dia. Os objetos existem independentemente das nossas percepções? Até que ponto eles são construídos através de estimulação sensorial e desempenho da memória? A liberdade e as limitações são conciliáveis?

Como Farocki indica repetidamente, incorporando diagramas e modelos digitais, todas essas questões são pragmaticamente consideradas pelas mentes criativas que projetam os jogos. De acordo com determinado roteiro, usando algoritmos, softwares e gráficos, eles elaboram tudo o que é necessário para moldar uma paisagem simulada que seja realista e interativa. Há, também, na conformação dos possíveis mundos computadorizados, uma essência normativa que cria dispositivos de controle exatamente como em nossa realidade. Os games seriam uma ampliação do mundo real? Desta forma reproduzem as fronteiras e limites deste mundo? Afinal de contas, onde este mundo termina?

A análise de Farocki inicialmente se preocupa menos com a lógica narrativa dos videogames do que com suas estratégias visuais. Ele procede de maneira filmica, com a construção espacial do universo digital, formando a base para as demonstrações comparativas da instalação. Nesse sentido, *Parallel I-IV* apresenta exemplos de jogos com proximidades narrativas a gêneros do cinema clássico. Como no Western, a história está ancorada na figuração da paisagem. O enredo principal já é amplamente definido no jogo, que é de alguma forma justificado desde o início através do uso de flashbacks, nos moldes das narrativas cinematográficas. O jogador é confinado por uma gama

específica de ações possíveis (os chamados jogos de *mundo aberto*), embora ele não possa escapar do seu destino final. Mas *Parallel I-IV* não se preocupa com as possibilidades narrativas e as limitações da jogabilidade.

O aspecto intrigante aqui não é o processo de identificação que liga o jogador ao avatar como personagem, mas sim o estado fenomenológico do mundo virtual e as funções de sua arquitetura. Seu condicionamento através do dispositivo audiovisual é o que cria uma visibilidade específica de objetos, paisagens e personagens. A análise de Farocki mostra que as configurações geométricas e geológicas estão em constante fluxo porque estão ligadas ao passeio simulado através do espaço definido pela posição da câmera virtual: *este mundo parece infinito*.

Até que ponto esses jogos transcendem, ou na verdade violam as leis do cinema são uma das principais questões colocadas por Farocki em sua arqueologia do videogame. Historicamente, mudanças na configuração da percepção dos espectadores aparecem de maneira diferente na vida natural e no cinema, onde a percepção é baseada em mudanças abruptas nos ângulos da câmera e nos aspectos psicológicos da montagem. Em contraste com o cinema, a perspectiva subjetiva que domina os jogos de hoje simula o chamado *efeito de tela*, que se refere ao modo natural de percepção, ou seja, a progressiva ocultação ou revelação de objetos. No cinema, somos confrontados com a mudança de ângulos de câmera e mudanças súbitas na intensidade da luz. Em vez de ser *obscurecida*, a imagem sempre aparece e desaparece em sua totalidade. Ao contrário, na computação gráfica a imagem é renderizada

de acordo com as condições naturais de percepção, ou seja, os objetos são visíveis para o observador a partir da distribuição de luz dentro de um espaço virtual.

Tais princípios representacionais e suas operações em função das imagens computadorizadas passam, também pela preocupação de Farocki em relação ao modo como as imagens se repetem em diferentes meios de produção e distribuição técnica: quais são as permanências e as latências dessas imagens, em um âmbito mais geral? Trata-se de um princípio que se opera em uma dupla dimensão no caso da representação das imagens em movimento em dimensões afastadas da pintura, da fotografia e do cinema. Essa dupla dimensão diz respeito ao caráter *operativo*, mas também ao caráter *performativo* das imagens.

Nesse sentido, Raymond Bellour (2010) propõe uma relação interessante entre as noções de diagrama e máquina abstrata em Gilles Deleuze a partir de uma análise sobre o uso da fotografia em algumas obras de Harun Farocki. Bellour afirma que a fotografia ocupa a função de diagrama na obra de Farocki, como uma máquina que faz ver e falar (2010, p. 143). Com efeito, podemos dizer que as imagens computacionais em *Parallel I-IV* operam de forma semelhante, agindo de modo imanente como relações de força, produzindo os agenciamentos necessários para que haja repetição com produção de diferença.

No capítulo final de *A imagem-tempo* (2007), Deleuze trata brevemente da relação entre o cinema e a acelerada evolução dos meios eletrônicos, reconhecendo a potencialidade do vídeo e do cinema digital. Deleuze preocupava-se especificamente com uma possível diluição do tempo cinematográfico, próprio do cinema moderno.

Podemos dizer, a partir desta breve investigação sobre a videoinstalação de Farocki, que uma característica fundamental do *efeito cinema* na era digital é a transformação da relação entre tempo e espaço. Se a montagem de tempos era o paradigma dominante para a simulação visual de espaços inexistentes, a era do computador introduz um paradigma diferente. Na composição digital, a preocupação não está centrada exclusivamente no tempo, mas também no espaço. É importante ressaltar que a inquietação de Deleuze não se refere à transformação digitalizada do espaço, mas antes a uma conservação de um autômato maquínico do tempo. Pode-se dizer que a configuração moderna deste autômato é correlata a um automatismo eletrônico.

À luz do desenvolvimento dinâmico dos videogames, *Parallel I-IV* deixa ambíguo se um novo produtor ativo de experiências visuais está emergindo de uma maneira análoga aos dispositivos ópticos do século XIX e se isso deve ser entendido em oposição ao *olhar desencarnado* do cinema.

Novas teorias sobre a percepção do cinema, mas também abordagens histórico-artísticas que abordaram a figuração de espaços segregados e a distância entre a narrativa da imagem e o observador, mostram o quão diversificado e multifacetado pode ser o processo de imersão em uma imagem. Ao final, a análise de Farocki em *Parallel I-IV* enfoca menos a associação específica entre corpo, imagem e cérebro do que reflete uma preocupação com uma possível mudança fundamental nos modos representacionais que pode ser detectado nos espaços e corpos virtuais dos jogos digitais.

REFERÊNCIAS

- BELLOUR, Raymond. A foto-diagrama. In: MOURÃO, Maria Dora *et al* (Orgs.). **Harun Farocki: por uma politização do olhar**. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010, pp. 134-147.
- BELLOUR, Raymond. **Entre-Imagens**. São Paulo: Papirus, 1997.
- BLÜMLINGER, Christa. Harun Farocki: estratégias críticas. In: MOURÃO, Maria Dora *et al* (Orgs.). **Harun Farocki: por uma politização do olhar**. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010, pp. 148-161.
- BRAKHAGE, Stan. Metáforas da visão. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983, p. 341-352.
- CALLOU, Hermano. **Uma arte das relações: a montagem de Harun Farocki**. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação de Comunicação e Cultura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Cinema 2. São Paulo: Brasiliense, 2007a.
- DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2007b.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- ELSAESSER, Thomas. Harun Farocki: Cineasta, artista e teórico da mídia. In: MOURÃO, Maria Dora *et al* (Orgs.). **Harun Farocki: por uma politização do olhar**. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010, pp. 98-127.
- ESCOUBAS, Eliane. Esboço de uma ontologia da imagem e de uma estética das artes contemporâneas. In: PESSOA, Fernando Mendes. **Sentidos e arte contemporânea**. Vitória: Vale do Rio Doce, 2007.
- PARENTE, André. A forma cinema: variações e rupturas. In: MACIEL, Kátia (Org.). **Transcineas**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009, pp. 23-47.
- REICHENBACH, Benedict. **Harun Farocki Diagrams: Images from Ten Films**. Colônia: Harun Farocki Filmproduktion and Verlag der Buchhandlung Walther König, 2014.

11

A MATÉRIA FÍLMICA E HUMANA EM “O CAVALO DE TURIM” OU QUANDO SIMONDON E MERLEAU-PONTY ATRAVESSAM O CINEMA DE BÉLA TARR ¹

Andréa C. Scansani ²

AS MÁQUINAS E SEUS BATIMENTOS VITAIS

Os batimentos vitais da imagem cinematográfica são criados, processados e expostos por máquinas, engenhos concebidos no ventre da revolução industrial no século XIX e, até há muito pouco tempo, hospedeiros das mesmas principais características técnicas que engendraram o seu nascimento. Elas estão presentes em todas as etapas de realização e exibição de um filme. Desde a fabricação dos materiais [e, claro, das próprias máquinas] até os procedimentos de filmagem, de finalização [das imagens e sons] e da tão almejada projeção. Todo o caminho é atravessado pela tecnologia vigente e disponível para a época em que tal ou qual produção é levada a termo. Ou, melhor dizendo, o caminho é a própria tecnologia [as máquinas], nós, os humanos, caminhamos sobre [e com] ela. De tempos em tempos enfrentamos algumas revoluções tecnológicas [como a que estamos vivendo nesse exato momento] que alteram os processos de filmagem e finalização, modificam os métodos de trabalho, transformam os mecanismos de

¹ Uma versão deste texto (As máquinas e seus batimentos vitais: por um cinema lato sensu) foi publicada no dossiê dedicado a Arlindo Machado na revista *Significação*, vol. 48, n. 52, 2021, p. 76-94.

² Professora associada do Programa de Pós-graduação em Literatura e do curso de Cinema da Universidade Federal de Santa Catarina. Contato: daraca1@gmail.com

articulação entre as máquinas e seus operadores e remodelam a própria dimensão daquilo que chamamos Cinema. Em todos esses espasmos da história da tecnologia há proclamações apocalípticas que preveem a extinção do Cinema,³ ou alegações sobre seu vigor imortal que flutuam entre a nostalgia e o eufórico otimismo. Há ainda os decretos de nascimento de um novo ser que guardaria certa semelhança com seu[s] progenitor[s] e que, apesar da linha genética ser clara, não poderia carregar seu nome por se tratar de uma entidade de outra natureza. O Cinema, essa criatura em constante mutação, oscila no espírito dos especialistas entre o aniquilamento e a ressurreição. Quer seja para matá-lo ou para revitalizá-lo, as palavras reverenciam sua soberania e sua potência de reflexão acerca de nós mesmos. Qual direção nos levaria ao entendimento do verdadeiro [sic] cinema? Que corrente seguir? Aquela que interrompe os caminhos e cria eternos novos ciclos ou aquela que dilata o passado à sua perpetuidade? Sem querer depreciar o debate entre as vertentes - visto que, ao voltarem-se à própria resistência [ou não] do Cinema, suscitam questões de relevância aos seus estudos -, nosso percurso desvia-se significativamente dessa querela.⁴ A razão de tal distanciamento não reside na hesitação sobre qual das orientações deveríamos seguir, mas na crença de que as duas trilhas dão acesso ao mesmo lugar: aquele do deslumbramento sobre o

³ Para um maior aprofundamento da questão sugerimos a leitura do artigo de Fernão Ramos, "Mas afinal, o que sobrou do cinema: a querela dos dispositivos e o eterno retorno do fim", *Galáxia* n. 32, 2016, p. 38-51. Gostaríamos de assinalar que o artigo mencionado apresenta os principais autores contemporâneos que se debruçam sobre as transições pelas quais o cinema passa e traz um importante debate à tona. No entanto, sua posição frente ao tema difere da nossa, pois compartilhamos da ideia de um cinema *lato sensu* (Machado, 1983).

⁴ Termo que dá título a um dos livros-chave do debate (*La Querelle des dispositifs: cinéma - installations, expositions*, de Raymond Bellour, 2012) e que também é adotado por Fernão Ramos (2016) em seu artigo.

enigma da visibilidade⁵ e seus desdobramentos. Um encanto que afeta de forma diferente os indivíduos de acordo com as diversas épocas em que seus mistérios são experimentados. E mesmo com toda a distância que possa haver entre uma lanterna mágica e um par de óculos de realidade virtual, o poder de sedução da imagem mantém-se vivo, atuante e desafiador.

Assim sendo, nosso itinerário concentra-se naquilo que acreditamos permanecer presente diante das fatais sucessões transfiguradoras da imagem em movimento. Ao remontar a história tecnológica do cinema [*lato sensu*], veremos que ela sempre esteve em transformação e se, hoje, nossos celulares cumprem o papel de pequeninas cavernas de Platão, é porque o constante movimento da tecnologia é sua fortuna. Um movimento que, a nosso ver, não tem início nem fim. Não há uma origem única, ou um "descobrimento" do Cinema. O que há é o uso específico de vários "descobrimientos" conjugados numa função também específica para cada era. O que vemos como uma evolução de aparatos ópticos que ao longo dos séculos florescem em forma de imagens em movimento mais ou menos triunfantes, nada mais é do que a capacidade humana de transformar

⁵ Expressão explorada por Maurice Merleau-Ponty em *O olho e o espírito*: "De Lascaux até hoje, pura ou impura, figurativa ou não, a pintura jamais celebra outro enigma senão o da visibilidade. [...] O mundo do pintor é um mundo visível, tão-somente visível, um mundo quase louco, pois é completo sendo, no entanto, apenas parcial. A pintura desperta, leva à sua última potência um delírio que é a visão mesma, pois ver é ter *à distância*, e a pintura estende essa bizarra posse a todos os aspectos do ser, que devem de algum modo se fazer visíveis para entrar nela. Quando o jovem Berenson falava, a propósito da pintura italiana, de uma evocação dos valores táteis, ele não podia estar mais enganado: a pintura não evoca nada, e especialmente não evoca o tátil. Ela faz algo completamente distinto, quase o inverso: dá existência visível ao que a visão profana crê invisível, faz que não tenhamos necessidade de 'sentido muscular' para ter a voluminosidade do mundo. Essa visão devoradora, para além dos 'dados visuais', dá acesso a uma textura do ser da qual as mensagens sensoriais discretas são apenas as pontuações ou as cesuras, textura que o olho habita como o homem sua casa" (Merleau-Ponty, 2013, p. 23-24).

ideias em coisas, de debruçar-se com curiosidade sobre os materiais e de dar corpo à imaginação através de sua predisposição inventiva. Pensemos a imaginação, então, não apenas como uma abstração oposta à percepção [posto que se percebo estou em contato com o objeto percebido, portanto não-imaginário] e sim como uma potência de ação, de produção. Como algo que está presente antes, durante e depois dos estímulos sensoriais se configurarem em percepção, se tornarem conscientes e moverem nossos corpos. Como uma ponte concreta que habita o ser e que pode ser estendida ao mundo de diversas maneiras. E, numa via de mão dupla, as coisas do mundo também atravessam a ponte num intercâmbio contínuo. Busquemos alguns apoios para que possamos olhar a imaginação para além de seu caráter individual e figurado, na tentativa de compreendê-la também como um agente externo que efetua trocas diretas com o imaginário particular de cada ser. A ampliação dos modos de observação em relação à imaginação nos torna capazes de fazer algumas conexões proveitosas para o entendimento dos aspectos permanentes do cinema e, em especial, a transição tecnológica. A imaginação, tal qual pensada por Gilbert Simondon em seu curso *Imagination et invention* (1965-1966),⁶ por exemplo, "nos mostra que o que precede a percepção [...] já é o nascimento de um 'ciclo de imagem' que se estende à percepção na

⁶ Publicado postumamente sob o mesmo título pela *Éditions la Transparence* em 2008 e traduzido para o espanhol pela Editorial Cactus, Buenos Aires, 2013.

forma de 'imagens intra-perceptivas' e para além da percepção através das 'imagens-memória'⁷ (Barthélémy, 2012, p. 212-213).

A imagem mental é como um subconjunto relativamente independente do interior do sujeito vivo; no nascimento, a imagem é um conjunto de tendências motoras, antecipação a longo prazo da experiência do objeto; no decorrer da interação entre o organismo e o meio ambiente, torna-se um sistema para coletar os sinais incidentes e permite que a atividade perceptivo-motriz seja exercida de forma progressiva. Finalmente, quando o sujeito é separado novamente do objeto, a imagem, enriquecida com contribuições cognitivas e integrando a ressonância afetivo-emocional da experiência, torna-se um símbolo. A partir do universo de símbolos organizado internamente, que tende à saturação, pode surgir a invenção que é a colocação em operação de um sistema dimensional mais poderoso, capaz de integrar imagens mais completas de acordo com o modo de compatibilidade sinérgica. Após a invenção, quarta fase da evolução das imagens, o ciclo recomeça, por uma nova antecipação do encontro com o objeto, que pode ser sua produção. De acordo com esta teoria do ciclo da imagem, a imaginação reprodutiva e a invenção não são realidades separadas [...], mas fases sucessivas de um único processo de gênese apresentado pelo mundo vivo (filogênese e ontogênese) (Simondon, 2013, p. 09-10).

Assim, a imaginação seria um ciclo contínuo que perpassa o estado pré-perceptivo [tendências motoras que se encontram na antecipação da experiência], a percepção [interação com o meio, com o objeto], a memória [ressonância afetivo-emocional da experiência], a invenção [organização e combinação das imagens] e a produção [um novo encontro com o objeto concreto, não o mesmo, mas um fruto da invenção]. Este ciclo de imagens que traça o caminho do pensamento

⁷ Original inglês: "Simondon shows that that which precedes perception - that is to say, the motricity of the living - is already the birth of a 'cycle of the image' that extends into perception itself in the form of 'intra-perceptive images', and then beyond perception through 'image-memories' [...]."

inventivo a partir da imaginação, nos coloca numa continuidade não-linear, num fluxo perene de criações e transformações técnicas que ocorrem dentro de uma "compatibilidade sinérgica". Isto é, dentro de uma ação simultânea de todos os diferentes momentos e diferentes agentes. Uma imaginação técnica formada por um circuito de imagens internas e externas a serviço da materialização das intenções humanas.

A imaginação não é apenas a faculdade de inventar ou de suscitar representações para além da sensação; é também a capacidade de perceber, nos objetos, certas qualidades que não são práticas, nem diretamente sensoriais, nem completamente geométricas, que não estão relacionadas com a matéria pura, nem com a forma pura, mas residem nesse nível intermediário dos esquemas. Podemos considerar a imaginação técnica como definida por uma sensibilidade particular ao tecnicismo dos elementos; essa sensibilidade ao tecnicismo permite a descoberta de arranjos possíveis; o inventor não procede *ex nihilo* a partir da matéria à qual ele dá forma, senão a partir de elementos já técnicos, nos quais descobre uma individualidade capaz de incorporá-los (Simondon, 2007, p. 94).

A ideia de Simondon de uma imaginação técnica como uma sensibilidade capaz de enxergar nas coisas sua própria tecnicidade faz com que o movimento de transformação seja constante e circular, visto que cada era dá existência a seus próprios objetos. O objeto técnico, deste modo, "pensado e construído pelo homem, não se limita a criar uma mediação entre homem e natureza; é uma mistura estável entre o humano e o natural, contém algo de humano e algo de natural" (Simondon, 2007, p. 261). Seguindo seu pensamento, veremos que todo artefato, tudo aquilo que é construído pelo homem [portanto, a própria definição de artificial] tem sua faceta natural. A artificialidade está

necessariamente atrelada ao homem, porque dele é originário, e qualquer objeto técnico é dependente da intervenção humana para perpetuar sua existência. Sendo assim, a consistência interna dos próprios objetos técnicos expressa sua porção naturalizada, onde "o artificial seria o natural suscitado" (Simondon, 2007, p. 271). Para que não fiquemos apenas na abstração das palavras do filósofo e consigamos enxergar parte de sua reflexão nas coisas da vida, pensemos um pouco no cinema e suas tantas máquinas, mais particularmente a câmera.

A função elementar, a utilidade decisiva, do objeto técnico central do cinema [a câmera] é a reprodução [por falta de palavra mais precisa] de imagens. Uma câmera que não cumpre esse papel pode até ser uma câmera [*camera obscura*], mas não é foto-cinematográfica. No entanto, ao executar sua despretensiosa e programada tarefa, ela entra na cadeia das imagens e oferece sua contribuição ao ciclo da imaginação-invenção [ela mesma sendo um fruto deste ciclo]. Uma vez realizada sua função, a imagem que dela nasce [uma imagem artificial, como veremos ao nos encontrarmos com Simondon um pouco mais adiante], retroalimenta o próprio circuito. Sua artificialidade lhe confere uma condição exterior ao homem [mesmo que dele tenha vindo], e lhe garante uma vida própria dentro do universo dos objetos estéticos. Essa emancipação faz com que sua potencialidade enquanto imagem se intensifique, se torne parte de um conjunto técnico que está predestinado a propiciar o reencontro dos seres humanos [projeção] e, nesse momento [repetidas vezes na história de cada ser e na história do cinema] a imagem artificial acaba por ser assimilada [tanto individualmente quanto socialmente], torna-se parte novamente do imaginário em forma de memória

[ressonância afetivo-emocional] e, de certo modo, é absorvida. A imagem concebida no imaginário do criador/cineasta, modelada pela câmera [também concebida pela imaginação e invenção] e interiorizada na mente do espectador é naturalizada em novas imagens e o próprio conjunto técnico câmera-projeção [artificial por excelência] é também incorporado e renovado constantemente.

A EXISTÊNCIA ESTÉTICA DOS OBJETOS TÉCNICOS

Pensar o natural e o artificial num terreno comum de imbricações cria espaço não apenas às construções dos objetos técnicos como ferramentas específicas para problemas de uma certa época, mas como produtos da própria individuação humana [em constante mutação] que "forja conexões e as inscreve nos objetos" (Simondon, 2007). E ao vislumbrar na matéria "certas qualidades que não são práticas, nem diretamente sensoriais" a imaginação técnica atua como o propulsor, tanto das inovações tecnológicas quanto da inventividade estética que está diretamente atrelada às vicissitudes da humanidade. A comunhão entre o humano e o técnico, entre o artificial e o natural, ou entre a estética e a tecnologia no pensamento de Simondon parece-nos certa para abordarmos o cinema a partir de sua cinematografia⁸, fruto de uma série de relações entre máquinas e pessoas através dos tempos. Sendo assim, podemos olhar a cinematografia não apenas como um instrumento para a realização de um filme, mas como algo existente

⁸ O termo aqui é utilizado dentro da acepção estadunidense onde cinematografia é sinônimo de fotografia cinematográfica.

aquém e além da técnica. Ou melhor dizendo, olhar para a cinematografia como um modo de existência próprio e concebê-la para além dos limites da aplicabilidade direta de suas máquinas.

A cultura está desequilibrada porque reconhece certos objetos, como o objeto estético, e lhe outorga direito de cidadania no mundo das significações, enquanto que rejeita outros objetos, e em particular os objetos técnicos, em um mundo sem estrutura para aquilo que não possui significado, senão somente um uso, uma função útil (Simondon, 2007, p. 31).

Simondon clama por um "título de cidadania" ao objeto técnico e desenvolve os vínculos desse protesto em sua tese secundária de doutoramento, *O modo de existência dos objetos técnicos* (1958).⁹ Logo no início de seu texto ele coloca em evidência o equívoco de pensarmos a técnica [a máquina] dentro de um antagonismo onde, em um dos polos, ela seria uma estrangeira, um ser inalcançável e estranho, pelo qual sentiríamos uma certa aversão [por ser desconhecido] e que poderia, eventualmente, evoluir de modo desmedido para subtrair a porção humana da humanidade, numa espécie de tecnofobia. Na outra extremidade estaria uma deusa com seguidores desvairados aderindo às

⁹ A formação de Gilbert Simondon é ampla e, apesar de ter na filosofia seu fundamento, ele também se graduou em psicologia e aprofundou seus estudos em áreas diversas como a física, a música, as artes [tinha um especial interesse pelo surrealismo], a mineralogia, a medicina e a tecnologia [a qual considerava indispensável para o conhecimento das demais áreas]. Sua tese principal, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, foi defendida em abril de 1958 sob a orientação de Jean Hyppolite e, no mesmo ano, Simondon completa e defende sua tese secundária (*Du mode d'existence des objets techniques*, orientada por Georges Canguilhem) deixando uma terceira (*L'individuation psychique et collective*) inacabada que será publicada nos anos 1960. Vale ressaltar que Simondon foi aluno de Maurice Merleau-Ponty e colega de Gaston Bachelard. Uma curiosidade: a pedido de Pierre-Maxime Schuhl, Gilles Deleuze escreve um artigo, em 1964, indicando a importância de *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, publicado naquele mesmo ano. As referências a Simondon nos escritos de Deleuze virão quatro anos mais tarde, ao término de sua tese *Différence et répétition* (*Diferença e repetição*, 1968), onde utiliza o termo [e o conceito] *devenir* cunhado por Simondon.

suas perpétuas novidades, aos seus últimos lançamentos, numa idolatria néscia e excessiva, numa sorte de tecnofilia. As atitudes contraditórias em relação à máquina flutuam entre pensá-la como um aglomerado de matéria destituído de qualquer conteúdo cuja existência está limitada à sua utilidade, a uma serventia semelhante à escravidão; ou, numa direção totalmente oposta, ela poderia superar a humanidade, criar vida própria e tornar-se independente, alcançando sua alforria através de um suposto ápice em seu automatismo.¹⁰ Não chegamos ainda à era da perfeição do robô à imagem e semelhança humana e Simondon não acredita que um dia tal máquina possa existir, pois para ele a redução da tecnologia à categoria de mero instrumento ou à esfera de uma inteligência autônoma na forma de um androide autossuficiente fere diretamente o próprio modo de existência dos objetos técnicos. Deste modo, o objeto técnico passa a ser visto como um ampliador do fator de negentropia [força de coesão] e não como um objeto mecânico dissociado da realidade humana. Para o filósofo, a técnica [a máquina] exerce uma influência direta nos corpos dos indivíduos e sua ação utilizadora, sua suposta serventia, desencadeia uma alteração transversa, uma espécie de permuta contínua com quem [ou com o que] faz parte dessa articulação. Desse modo, o objeto técnico nada mais é do que um ser em conexão com os corpos e mentes, e não um objeto mecânico dissociado da realidade humana, ou mesmo independente de outros objetos técnicos. "A presença do homem nas máquinas é uma invenção perpetuada. O que reside nas máquinas é a realidade humana,

¹⁰ Em termos cinematográficos, o emblema aparece em HAL, o revoltado computador da nave *Discovery One* de 2001 - *Uma odisseia no espaço*, (2001 - *A Space Odyssey*, 1968), de Stanley Kubrick.

o gesto humano fixado e cristalizado em estruturas que funcionam" (Simondon, 2007, p. 34). Essa presença se dá igualmente em caráter reverso, pois a máquina também se cristaliza no gesto humano. Simondon coloca em questão o caráter autônomo das máquinas da seguinte maneira:

[...] a automatização é um grau bastante baixo de perfeição técnica. Para fazer uma máquina automática é necessário sacrificar muitas das suas possibilidades funcionais e muitos dos seus possíveis usos [...]. O verdadeiro aperfeiçoamento das máquinas [...] não tem nada a ver com um aumento de automatismo, muito pelo contrário, tem a ver com o fato de seu funcionamento abrigar uma certa margem de indeterminação. É esta margem que permite que uma máquina possa ser sensível à informação exterior. Através dessa sensibilidade das máquinas à informação se pode consumir um conjunto técnico, e não pelo aumento da automação. Uma máquina puramente automática, completamente fechada em si mesma num funcionamento predeterminado, só poderia fornecer resultados resumidos. A máquina dotada de alta tecnicidade é uma máquina aberta, e o conjunto de máquinas abertas aceita o homem como um organizador permanente, como um intérprete vivo das inter-relações entre as máquinas (Simondon, 2007, p. 33).

Se pensarmos a câmera cinematográfica como uma máquina aberta que reflete a materialização do pensamento humano, podemos nos indagar com qual informação exterior ela estaria propensa a dialogar quando sob a batuta de quem orchestra as inter-relações de uma equipe de filmagem e seus tantos objetos técnicos. Para além da captação da energia luminosa - ou do que poderíamos considerar a porção visual do que está para ser filmado -, o momento no qual a câmera é acionada deflagra, como vimos, uma coesão imaterial entre

corpos e máquinas. Este impulso vital detonado pela câmera coordena, a nosso ver, a "margem de indeterminação" que ela mesma oferece. Quais seriam, então, as margens de indeterminação de uma câmera/equipe cinematográfica em ação? A resposta imediata seria: tudo aquilo que deixa algum espaço para uma intervenção momentânea e que possa se ajustar, em tempo presente, ao ambiente e à ação. O desenvolvimento tecnológico das câmeras de cinema se traduz em um esforço constante para conquistar criativamente essas qualidades. Desde um aprimoramento dos mecanismos de registro do 'simples' movimento [com suas possibilidades de se relacionar com o meio nas mais variadas velocidades para a obtenção de resultados visuais diferentes] à evolução dos elementos ópticos que permitem uma otimização da energia luminosa e amplia as possibilidades de captação da imagem para ambientes e horários que antes não poderiam ser registrados. Ao mesmo tempo, podemos pensar a sensibilidade dos materiais [dos sensores] e sua busca incessante por uma maior definição ou mesmo a capacidade cada vez maior de armazenamento de dados, possibilitando uma filmagem potencialmente infinita. São muitos os aspectos que estão envolvidos no desenvolvimento das câmeras ao longo dos anos. No entanto, o que nos interessa para pensarmos a margem de indeterminação de Simondon é compreender que esta margem não é algo que possa ser avaliado apenas ao olharmos para a máquina, e sim pela maneira como a máquina se relaciona com o ambiente e com o homem no cumprimento de sua função.

O CINEMA COMO ESPAÇO ECUMÊNICO

Pensemos a margem de indeterminação a partir de um exemplo bem simples, com um objeto técnico corriqueiro, como a câmera do nosso celular. O programado automatismo de uma câmera dessa natureza [quer por questões econômicas ou por desígnios de uma indústria voltada para o fomento de um consumidor amador] faz com que não possamos interferir em uma série de aspectos da imagem e, muito menos, na sua relação com o meio. Tal é o caso de uma eventual avaliação criativa da luminosidade que alcança o sensor, ou alguma possibilidade de escolha dos planos a serem destacados com maior ou menor nitidez em determinado momento da ação. Enquanto objeto técnico, ela tem uma margem de indeterminação aparentemente pequena [pelo menos no momento de captação da imagem] e, devido a isso, suas limitações são escamoteadas em pequenos artifícios como os variados filtros que emulam configurações estéticas de certa atmosfera, de certo estado de espírito, de certa época ou mesmo de alguma técnica fotográfica específica, as quais possuem identidades as mais inusitadas, como "hora mágica", "*road trip*", "romântico", "pôr-do-sol", "cianótipo", "sépia" etc. No entanto, não nos deixemos enganar por uma interpretação tecnicista da margem de indeterminação de qualquer objeto técnico. Por mais limitadora que possa ser a manipulação dos aspectos estritamente fotográficos da captação da imagem no nosso singelo exemplo [e o que chamamos de fotográfico aqui diz respeito apenas à captação da energia luminosa pelo franzino sensor de um celular], outras questões, menos matemáticas, podem ser levadas em

consideração. Como o fato desta nossa câmera imaginária ser diminuta e poder camuflar-se entre tantas outras encontradas em todos os bolsos e bolsas dos transeuntes das ruas. Seu tamanho e sua existência ordinária fazem dela um instrumento de trocas únicas com o ambiente, criando outras margens a serem delineadas por cada encontro.

Se retornarmos ao universo de uma equipe de cinema nos moldes tradicionais de sua história, teremos outra sorte de margem de indeterminação. Como pontuado anteriormente, a cinematografia normalmente se encontra nas mãos [nos olhos e nos corpos] de um conjunto numeroso de pessoas [operadores e assistentes de câmera, foquistas, *loggers*, maquinistas, chefes de elétrica e seus ajudantes, além do cultuado diretor de fotografia] e de máquinas, cabos, lâmpadas etc., cada qual com suas imensas possibilidades técnicas e criativas. No momento em que tudo está preparado, em que todos os instrumentos entram em sintonia e passam a vibrar de forma orquestrada com vistas a uma tomada específica, o que entra em jogo [além da programação] é a maneira como esses corpos interagem e articulam todo o conjunto técnico, preservando seu caráter aberto e sua sensibilidade ao mundo exterior. O que é expressado não é mais a individualidade de cada membro da equipe, mas uma composição coletiva [dentro da compatibilidade sinérgica (Simondon, 2013)], uma *transindividualidade*,¹¹ em que as possíveis oscilações da margem de indeterminação das relações entre os objetos técnicos e seus operadores funcionam como flutuações da matéria. Isto é, se pensarmos em um movimento de câmera banal como

¹¹ Retomaremos esse conceito mais à frente.

um *travelling*, veremos que há uma partilha de responsabilidades entre cada membro da equipe e entre cada máquina. Todos têm que se comunicar com todos, em razoável afinação, através de um traçado pré-determinado. O resultado material [o filme] dessa coordenação carrega todas as nuances dos movimentos e das capacidades técnicas do conjunto, não apenas em sua potencialidade hipotética, mas no que realmente foi possível realizar naquele exato momento da filmagem. As flutuações da matéria, portanto, são o resultado dessa sinergia capaz de sensibilizar os componentes da máquina [negativo ou sensor] para iniciar o processo de transformação em imagem.

Para termos uma clara ideia sobre as variáveis envolvidas numa equipe ordinária de cinema poderíamos relembrar aqui a cena de abertura de *O cavalo de Turim* (*A Torinói ló*, 2011), de Béla Tarr, em que o cavalo [aquele salvo do açoitamento por Friedrich Nietzsche] puxa uma carroça conduzida por um homem e, ao longo de pouco mais de quatro minutos, é acompanhado pela câmera em um longo *travelling*. O dia está nublado, venta muito, a paisagem é em preto e branco. O caminho que o cavalo tem de atravessar é árido, as árvores perderam suas folhas, o céu carregado de nuvens densas está muito baixo, o chão de terra batida levanta um pouco de poeira e acaba por confundir-se com algo semelhante a uma neblina intermitente. O cavalo parece cansado, seus movimentos não são elegantes, revelam certo incômodo. Apesar de expressar o vigor comum aos cavalos, seus pelos mostram sua descompostura, suados e emaranhados nos arreios que o encilham à carroça. Durante o percurso, a câmera acompanha o movimento dos três: carroça, cavalo e homem. Ora mostrando o animal, ora o homem,

ora os dois. Em alguns momentos a câmera se adianta ao conjunto mostrando-o de frente, por outros se mantém em sua lateral. Às vezes está mais próxima e outras se afasta para deixar entrar em quadro outros elementos da paisagem como o sol que, próximo ao horizonte, aparece ao fundo do quadro filtrado pelas espessas camadas de nuvem.

O nível de complexidade de realização de tal plano é alto. Pensemos um pouco em seus detalhes. Há toda uma longa movimentação da câmera em um terreno acidentado [uma estrada enlameada] a qual estamos chamando de *travelling*. Definir este deslocamento como um *travelling* trivial talvez não seja o mais adequado, pois a câmera não está estritamente sobre trilhos. Se formos fazer a exegese do movimento, veremos que a altura da câmera é variável e sua distância em relação ao percurso da carroça também. Nenhuma dessas duas características eliminaria a possibilidade de um *travelling*, no entanto, a maior liberdade de aproximações e afastamentos da câmera em relação ao percurso da carroça e suas variações na altura só podem ser alcançadas com a coordenação de um *travelling* [ou simplesmente uma plataforma sobre rodas, que neste caso é a caçamba de um caminhão] com um braço de grua. Esta combinação faz, inclusive, com que a câmera possa aproximar-se do cavalo com certa sutileza, sem a proximidade do operador ou de outros suportes mais robustos. Trata-se de uma câmera 35mm tradicional,¹² portanto, ela, em si, não prima pela discrição e em situações como essa são necessárias medidas específicas para que o cavalo não se amedronte de forma visível. Como dissemos

¹² Uma Arriflex 535B.

anteriormente, venta muito. Venta muito durante todo o filme. Analisando as cenas sob esse aspecto e sem qualquer informação sobre as filmagens poderíamos imaginar duas possibilidades: ou a produção encontrou uma localização geográfica cujas intempéries são totalmente previsíveis, ou investiu em grandes ventiladores. Poderíamos pensar as duas variáveis como formas distintas de organização do conjunto técnico onde, na primeira opção, estaríamos à mercê da natureza e, na segunda, nosso conjunto técnico seria maior e mais complexo. Neste último¹³ filme do cineasta húngaro, sabemos¹⁴ que foram usados alguns ventiladores e, para planos mais abertos, há o apoio de um helicóptero que faz ventar a distâncias não factíveis a ventiladores comuns.

A atmosfera visual nascida da associação desses poucos [mas complexos] elementos torna-se eficiente, não apenas pela escolha dos componentes do quadro - como a paisagem desolada, o esforço do cavalo, o deslocamento da câmera, a poeira, o sol etc. -, mas, fundamentalmente, pela forma como todos esses ingredientes são assimilados pela câmera.¹⁵ As filmagens ocorreram em 2009, numa época, portanto, em que a tecnologia digital não era desprezível e, mesmo assim, a opção da produção foi pela utilização de película preto e branco.¹⁶ Sem entrar na discussão de valores da inevitável transição

¹³ Béla Tarr anunciou que *O cavalo de Turim* é seu último filme “de cinema”. Após 2011, outros dois trabalhos não ficcionais são realizados: *Muhamed* (curta-metragem), 2017, 10 minutos e *Missing People* (cinema expandido), apresentado na Bienal de Viena de 2019.

¹⁴ Cenas do documentário sobre o cineasta *I Used to Be a Filmmaker*, 2013, de Jean-Marc Lamoure.

¹⁵ Não poderíamos nos furtar em dizer que o clima da cena de abertura de *O cavalo de Turim* não seria o mesmo sem a presença da música composta por Mihály Vig, parceiro de Béla Tarr em todos os seus filmes.

¹⁶ Kodak *Double-X* (5222). ISO de fábrica: 200 para luz de tungstênio e 250 para luz do dia.

tecnológica que parece já ter se encerrado, queremos pontuar que a escolha de uma infraestrutura técnica amadurecida [mais de cem anos de história] sendo executada por uma equipe experiente em seus métodos faz diferença em projetos dessa natureza. Contudo, para além do claro ganho estratégico, o que esta escolha [o uso de película] acrescenta a *O cavalo de Turim* torna-se sua pedra de toque. Todo o filme é composto dentro de uma amplitude monumental [para os parâmetros fotográficos] entre claros e escuros. O que queremos dizer com “monumental” é, por exemplo, podermos ver em detalhes os pelos escuros e suados de um cavalo filmado em contra *plongée* com o céu nublado e o sol ao fundo. A capacidade de acolhimento num mesmo material sensível de uma região extremamente clara [como o sol, mesmo que filtrado pelas nuvens] e outra de escuros densos [como os pelos do cavalo ou as roupas do homem] sem perder detalhes em ambas as áreas não é algo simples de se lograr. O sucesso dependerá do negativo, da maneira como foi sensibilizado, processado e copiado, e a eleição de cada etapa do processo [de cada passo técnico] irá afetar diretamente a forma como a atmosfera do filme é criada a partir de suas visibilidades. Os estados de presença alcançados através dessas variáveis fazem com que sintamos os fortes ventos, o cansaço do cavalo, a dificuldade do caminho etc. Nesse trabalho, em particular, se formos eleger uma de suas características fotográficas mais determinantes, diríamos que é justamente esta: sua capacidade de mostrar ao mesmo tempo todas as texturas, todos os mínimos detalhes dos materiais em regiões muito claras e muito escuras. As zonas intermediárias [os cinzas médios] não integram de forma significativa o quadro [a direção de arte

contribui fortemente nesse aspecto] e, mesmo assim, podemos perceber uma riqueza impressionante de valores tonais. Tudo é visível, desde o recanto mais sombrio e discreto à intempérie mais violenta. Nenhuma área é especialmente acentuada, não apenas pela escolha óptica de uma profundidade de campo ampla, mas particularmente pela exploração primorosa da latitude do negativo dentro de sua extensa capacidade dinâmica [*dynamic range*].

Ao agruparmos todos esses elementos num único conjunto técnico, aquele comprometido com a realização de *O cavalo de Turim*, cuja orquestração está a cargo de Béla Tarr, veremos que a margem de indeterminação de cada núcleo [*travelling*: grua/caminhão, vento, negativo etc.] é grande. O que faz da união dos conjuntos individuais algo ainda mais complexo. Não seria excessivo salientar que a margem de indeterminação não deve ser confundida com a possibilidade de improviso. Em Béla Tarr não há improviso. Tudo é programado e ensaiado. Mesmo que possamos deduzir que um objeto de alta tecnicidade deva ser indulgente o suficiente para que possamos utilizá-lo de forma adequada numa necessidade de improvisação, não é disso que se trata. Há equipamentos mais adaptáveis a improvisos do que outros e o fato isolado dele ter maior adaptabilidade não denota, necessariamente, maior tecnicidade. Sendo assim, a margem de indeterminação de cada agrupamento da equipe [da maquinária responsável pelo movimento de câmera, composta pelo motorista do caminhão e pelo operador de grua que ele leva em sua caçamba; da sintonia do voo do helicóptero com toda a *mise-en-scène*; ou da equipe de câmera, corresponsável por sua movimentação, pela exposição do

negativo, pela acuidade do foco e consequente nitidez da imagem; ou ainda dos agentes da ação em cena: o cavalo, a carroça e seu cocheiro amador; sem mencionar o maestro e idealizador de toda a coreografia] configura a potência do conjunto de máquinas abertas operadas por um agrupamento de seres técnicos de alta especialização. As palavras já mencionadas de Simondon, “o conjunto de máquinas abertas aceita o homem como um organizador permanente, como um intérprete vivo das inter-relações entre as máquinas”, fazem eco na cena de abertura de *O cavalo de Turim* e nos ajudam a compreender as complexidades das inter-relações entre as máquinas articuladas pelo homem.

Façamos um exercício imaginário de observação dos componentes da filmagem desse plano a partir do momento em que a câmera é acionada sob os comandos do cineasta.¹⁷ Todos os envolvidos estão esperando por esse momento, atentos e, de certo modo, apreensivos. A energia latente que aflora é semelhante àquela sentida nos momentos anteriores à entrada em um palco, pois todos irão atuar em conjunto, cada qual em seu papel. O motor do caminhão está ligado, o helicóptero está à espreita. O som ensurdecido da movimentação dessas máquinas faz com que seja impossível qualquer tipo de comunicação verbal entre seus operadores. O cavalo, por sua vez, obedece aos comandos de seu cocheiro acidental, sem poder se impressionar muito com toda a parafernália que o rodeia, pois a carroça não pode parar e, ao mesmo tempo, tem que manter um compasso estável dentro de um percurso pré-determinado. O ator, na sua dupla tarefa de cocheiro e personagem,

¹⁷ Sugerimos fortemente que assistam ao documentário de Jean-Marc Lamour mencionado anteriormente, para que tenham uma real visualização da complexidade da cena.

mantém as rédeas sob controle com gestos tímidos e silenciosos¹⁸. O motorista do caminhão começa a acompanhar a carroça, enquanto o operador de câmera-maquinista move o braço da grua. Todos [operador de câmera, operador de grua e motorista] têm que entrar em excelente sincronismo com o ritmo da carroça, pois têm a tarefa de explorar, em diferentes ângulos, os detalhes da interpretação do cavalo e do homem. O assistente de câmera ajusta o conjunto óptico para que se possa alcançar o máximo da profundidade de campo sem necessidade de acomodações do plano focal e, durante todo o percurso, presta especial atenção às aproximações da câmera ao cavalo para que não seja ultrapassada a distância mínima na qual a objetiva apresenta uma imagem nítida. Ele está atento também aos mínimos movimentos da câmera, sua segurança, seus ruídos e, principalmente, à quantidade de negativo carregada no chassi e sua adequação à duração do plano.

Este plano, com duração de quatro minutos e vinte quatro segundos, utiliza uma lata de cento e vinte e dois metros [400 pés] de negativo em sua totalidade e de forma arriscada. É [era] comum que se deixe uma ponta de segurança de alguns metros, tanto no início do rolo quanto no final, para que o manuseio do negativo seja menos arriscado para o carregamento da câmera, a revelação e a copiagem. No entanto, o fato deste plano durar a extensão quase total do negativo agrega um

¹⁸ Em entrevista a Lídia Mello (2019) o ator, Yános Derzsi, dá o seguinte depoimento: "Para fazer o personagem de *O Cavalo de Turim*, eu li Nietzsche, Béla tinha comentado sobre o livro *Assim falou Zaratustra*, e eu decidi lê-lo, mas não foi fácil de entender. Eu gosto de tudo neste filme e do personagem, embora tenha me exigido muito, foram 4 anos e 8 meses de trabalho duro. Às vezes eu saía de casa às seis da manhã e não retornava antes da meia-noite. Quando chegava em casa eu estava sujo e morto de cansaço. Só no treinamento com o cavalo trabalhei durante uns nove meses, e tive que usar apenas meu braço esquerdo e deixar meu braço direito paralisado para compor o personagem como Béla queria. Tudo tinha que ser muito preciso, perfeito para ele."

fator extra de preocupação na equipe de câmera. Não apenas pela própria filmagem de um plano longo, que, por si só, já traz suas complicações, mas pelo conjunto técnico câmera-negativo-revelação ser explorado ao seu extremo. A duração total de uma lata de negativo 35 mm filmada a 24 quadros por segundo é de aproximadamente 4 minutos e 26 segundos, portanto, em *O cavalo de Turim*, apenas 2 segundos de negativo [48 quadros ou, mais ou menos, 1 metro] ficaram disponíveis para o carregamento da câmera. Um chassi maior [de 1000 pés ou onze minutos e seis segundos] poderia ter sido usado, mas por ele ser muito maior e fazer com que o conjunto ficasse mais pesado e mais ostensivo, poderia comprometer a movimentação da câmera na grua e a discrição frente aos instintos do cavalo. Uma câmera não é pensada para ousar tanto, mas o risco é minimizado por uma máquina e uma equipe técnica de qualidade. Contudo, isso não impede o *frisson* sentido pelos assistentes na aproximação do término do negativo.

Numa última tentativa de visualização dos sentimentos envolvidos nos corpos da equipe técnica, pois não passaremos por todos os seus elementos, nos coloquemos no lugar do diretor de fotografia. Ele, Fred Kelemen¹⁹, é o responsável final pela materialização de todos os detalhes impressos da imagem. Seu planejamento tem que contemplar o esperado e o inesperado e suas escolhas [como, por exemplo, a abertura de diafragma] têm que se adequar de forma eficiente à textura do filme como um todo, a toda extensão do plano, nos vários ângulos de câmera

¹⁹ Fred Kelemen trabalhou com Béla Tarr em três de seus filmes: *Journey to the Plain* (*Utazás az Alföldön*, 1995, curta-metragem), *O homem de Londres* (*A londoni férfi*, 2007) e *O cavalo de Turim* (2011). Além de diretor de fotografia, Kelemen também é cineasta e diretor teatral.

e, num pequeno detalhe [não tão sutil] talvez desejado pelo diretor: de que essa cena fosse filmada com o sol próximo ao horizonte e que ele deveria [ou pelo menos poderia] aparecer ao final do trajeto. Sua apreensão deve ter sido grande, pois com o sol naquele ângulo não há possibilidade de se filmar muitas tomadas e, por sorte [ou total competência técnica], quando o sol entra em quadro ele não ultrapassa a capacidade do negativo e mostra toda a amplitude de claros e escuros da cena, num impecável entardecer. Kelemen, numa entrevista dada à revista *CinemaScope*²⁰ responde, de forma bem-humorada, a uma outra questão: os ventos artificiais. O entrevistador pergunta: "Como você criou o vento"?

Tínhamos uma equipe enorme e eles todos assopravam [risos]. Tínhamos umas máquinas antigas e às vezes usávamos um helicóptero. As máquinas tinham que se deslocar com a câmera, sendo mais um elemento da coreografia. Nós não tínhamos máquinas de vento grandes o suficiente para soprar em toda a extensão, então, por exemplo, quando a câmera sai da casa e segue o ator, tínhamos que manter as máquinas o seguindo também, para que não houvesse nenhum intervalo de calmaria visível no plano enquanto o ator se movia. Tudo é movimento, tudo é parte de uma grande coreografia: o vento, as luzes, a câmera, os atores²¹ (Kelemen, 2011).

Podemos perceber, pelas palavras de Kelemen, que a todo momento o conjunto técnico e humano no cinema enfrenta desafios

²⁰ Disponível em <http://cinema-scope.com/cinema-scope-magazine/interview-the-thinking-image-fred-kelemen-on-bela-tarr-and-the-turin-horse/>.

²¹ Original inglês: "We had a huge crew and they were all blowing. (Laughs.) We had some old wind machines and sometimes we used a helicopter. The machines would have to move with the camera, so this was yet another choreographed element. We didn't have wind machines big enough to blow the whole area, so, for example, when the camera is moving out of the house following an actor, we had to keep the wind machines following along so there would be no visible gap of calm in the shot as the actor is moving. Everything is moving, everything is part of a big choreography: the wind, the lights, the camera, the actors".

únicos para cada plano filmado. Enumeramos aqui alguns poucos pontos gerais sobre as inquietações que permeiam qualquer filmagem e com as quais toda equipe tem que lidar. O resultado das inter-relações de todos os sentimentos e aptidões individuais cria conexões nas diversas camadas que compõem um plano e são esses elos que contribuem para a atmosfera proposta para cada cena. Após esse percurso através das vicissitudes de uma equipe de filmagem, e, voltando às pulsações vitais do cinema [todas mediadas por máquinas], veremos que o caráter maquinal com as quais são engendradas não tem como não estar intimamente conectado ao temperamento humano. Um vínculo que não é estabelecido apenas por seu desígnio final, aliado ao desejo de materialização dos sonhos e das histórias através da magia cinematográfica, mas também pela execução coletiva, como vimos, de uma série de capacidades técnicas a favor da inventividade e da imaginação. Assim sendo, quando Simondon pensa a imaginação dentro de um ciclo de imagens internas e externas em constante movimento, ele está questionando a concepção de uma imaginação atrelada unicamente à subjetividade para pensar tal ciclo fora do domínio exclusivo do indivíduo. Como um fluxo de imagens numa realidade intermediária, num espaço comum entre o abstrato e o concreto, entre o passado e o futuro e entre o sujeito e o objeto. Uma equipe de cinema trabalha nesse espaço. Na impossibilidade de fissura entre o técnico e o artístico ou entre o essencialmente humano e a máquina, o cinema [e, conseqüentemente, a fotografia cinematográfica, seu instrumento técnico por excelência] compactua com Simondon. E não poderia ser diferente, pois, para ele, "o destino da inspiração estética de todo

pensamento que tende à sua realização é constituir no interior de cada modo de pensar uma retícula que coincida com a retícula dos demais modos de pensar: a tendência estética é o ecumenismo do pensamento" (Simondon, 2007, p. 199). Dito de outro modo, o cinema [forma de representação em que a estética, por óbvio, está totalmente implicada] proporciona um terreno comum [retícula] onde as várias formas de pensamento podem se manifestar. E não apenas isso, sua tendência estética não propicia manifestações isoladas deste ou daquele princípio, desta ou daquela crença, ou desta ou daquela capacidade técnica e, sim, uma eficiente articulação entre todos os seus componentes. Isto é, o cinema, através da inspiração estética que o motiva e a personalidade técnica que lhe dá forma, é a um só tempo objeto técnico e estético. Ele assimila de forma equivalente as diferentes individualidades que habitam esse espaço compartilhado e transforma-se num agregado *transindividual*.

A *transindividualidade* pode ser entendida como uma relação que coloca os indivíduos em relação, mas não através da sua individualidade constituída, separando-os uns dos outros, ou através do que é idêntico em cada ser humano, por exemplo, as formas *a priori* de sensibilidade, mas através dessa carga de realidade pré-individual, que contém potenciais e virtualidades. O objeto fruto da invenção técnica traz consigo algo do ser que o produziu, expressa algo desse ser que está menos ligado a um *hic et nunc*; pode-se dizer que existe uma natureza humana no ser técnico, no sentido em que a palavra natureza poderia ser usada para designar o que resta de original, de anterior à própria humanidade constituída no homem (Simondon, 2007, p. 263).

Desse modo, Simondon nos aponta alguns caminhos para compreendermos de forma integral os diversos tipos de pensamento [e

intuições] que compõem o ato cinematográfico. Com seu apoio, é possível pensar como seres que trabalham na manipulação direta do mundo material e concreto, dão corpo e substância a um filme através do conhecimento técnico e dos *afetos* que o permeiam. Com ele, também podemos ver para além da obra em si, a qual está "menos ligada a um aqui e agora" e mais conectada aos ciclos de imagem-imaginação-invenção do próprio cinema. Qualquer filme carrega consigo esse movimento perpetuado de transformações técnicas, oníricas, estéticas, humanas etc. Ao observarmos as fontes que alimentaram [e alimentam] o circuito da constituição do cinema ao longo de seus oficiais [*sic*] cento e poucos anos, veremos que elas entrecruzam muitas das fronteiras do pensamento. A retícula do cinema é tecida por um conjunto de filamentos variados que atravessam os tempos. Em seu livro *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas* (1993), Arlindo Machado ressalta alguns componentes dessa trama:

Seria uma extrema simplificação imaginar que a máquina seja filha apenas da ciência ou de suas derivações tecnológicas, sem nada dever a outras esferas da cultura. A história da invenção técnica do cinema, por exemplo, não abrange apenas as pesquisas científicas de laboratório ou os investimentos na área industrial, mas também um universo mais exótico, onde se inclui ainda o mediunismo, as fantasmagorias (as projeções de fantasmas de um Robertson, por exemplo), várias modalidades de espetáculo de massa (os prestidigitadores de feiras e quermesses, o "teatro óptico" de Reynaud), os fabricantes de brinquedos e adornos de mesa e até mesmo os charlatões de toda espécie. É um equívoco reduzir toda a história da invenção técnica do cinema apenas aos seus aspectos técnicos positivos, às teorias científicas da percepção e aos aparelhos destinados a operar a análise/síntese do movimento. Há também toda uma acumulação subterrânea, uma vontade milenar de intervir no imaginário, cujos

primórdios remontam à caverna de Platão e às explorações mágicas da *camera obscura*. [...] A invenção técnica do cinematógrafo não é apenas o resultado de investimentos nas áreas das ciências (Plateau, Muybridge, Marey, Londe) e da indústria (Edison, Lumière), mas também de experiências mais heterogêneas nos campos da magia, da arte, da loucura e da diversão de massa. Em toda invenção técnica - e sobretudo quando se trata da invenção de máquinas "semióticas" - há sempre a emergência de uma dimensão imaginária, algo assim como seu lado obscuro, apaixonado ou anárquico, normalmente negligenciado nos compêndios "regulares" de história da tecnologia. É como se na gênese da própria máquina já estivesse pressuposta uma dimensão que poderíamos chamar, à falta de melhor termo, de "artística" (Machado, 1993, p. 35).

O aspecto "artístico" da máquina de Machado tem, a nosso ver, uma ligação próxima ao caráter ecumênico da estética pronunciado por Gilbert Simondon. O ato cinematográfico, que aqui poderia ser visto como a ação do conjunto de todos os aparatos técnicos e humanos que dão existência ao cinema, seria um ato ecumênico [e, sem sombra de dúvidas, é um ato artístico] e, por ser ecumênico a conciliação entre o sagrado e o profano, entre a crença e a ciência, entre o técnico e o artístico é sua condição existencial. A "acumulação subterrânea" da "vontade milenar de intervir no imaginário" vinda dos "indivíduos possuídos pela imaginação" (Machado, 1993) é um dos elementos centrais da criação [técnica e estética] e se faz visualmente presente nas resultantes imagéticas de seus criadores. Ou, ainda nas palavras de Simondon, "toda imagem forte é dotada [...] de um poder fantasmagórico, posto que pode sobrepor-se ao mundo da representação objetiva e da situação presente, como um fantasma chamado a atravessar muralhas" (Simondon, 2013, p. 14). Muralhas não

somente dos diversos tipos de saberes e modos de pensar, mas, sobretudo, do tempo. Isto é, a herança histórica das inúmeras fases pelas quais o cinema passou para constituir-se no que é [ou no que está se tornando] hoje não atua apenas como uma evolução linear e cronológica e sim como uma aglutinação das camadas do tempo da duração. Consequentemente, quando nos referimos às pulsações vitais do cinema, à sua vibração, não estamos nos restringindo aos aspectos meramente visíveis de uma oscilação da energia luminosa, ou da intermitência mecânica de sua projeção. Estamos nos referindo aos vários estratos que constituem o cinema dos quais fazem parte tanto a própria história técnica das imagens quanto as assimilações deste percurso pelos homens; num fluxo constante que é o desta arte necessariamente tecnológica e indiscutivelmente humana.

REFERÊNCIAS

- BARTHÉLÉMY, Jean-Hugues. Fifty Key Terms in the Works of Gilbert Simondon, in: SIMONDON, Gilbert. **Being and Technology**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012.
- I USED TO BE A FILM MAKER Direção de Jean-Marc Lamoure, França/Hungria, 2014, 88 minutos, cor.
- KELEMEN, Fred. The Thinking Image: Fred Kelemen on Béla Tarr and The Turin Horse. **Cinema Scope**, n. 46, 2011.
- MACHADO, Arlindo. **Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas**. São Paulo: Edusp, 1993.
- MELLO, Lídia. **Do cinema de Béla Tarr**. Belo Horizonte: Ramallete, 2019.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e o Espírito**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

O CAVALO DE TURIM (*A Torinói Ló*). Direção de Béla Tarr, Hungria, 2011, 155 min., pb.

SCANSANI, Andréa C. As máquinas e seus batimentos vitais: por um cinema lato sensu. **Significação**, vol. 48, n. 52, 2021, p. 76-94.

SIMONDON, Gilbert. **Du mode d'existence de objects tecchiques**. Paris: Aubier, 1989.

SIMONDON, Gilbert. **El modo de existência de los objetos técnicos**. Buenos Aires: Prometeo, 2007.

SIMONDON, Gilbert. **Curso sobre la percepción**. Buenos Aires: Cactus, 2012.

SIMONDON, Gilbert. **Imaginación e invención**. Buenos Aires: Cactus, 2013.

SIMONDON, Gilbert. **Sur la technique**. Paris: Press Universitaires de France, 2014.

12

INTERMEDIALIDADE E DISSENSO: ENGAJAMENTO AFETIVO NA TRILOGIA *PARADISE*, DE ULRICH SEIDL

*Thalita Cruz Bastos*¹

INTRODUÇÃO

Uma parte da produção audiovisual contemporânea tem buscado formas diferentes de tratar do visível e do enunciável, mudando as relações com o representável e consequentemente suas formas de percepção. Nesse contexto a intermedialidade se configura como um conceito importante para elucidar as relações existentes entre produção de afeto e narrativa fílmica. Ulrich Seidl é um diretor, roteirista e produtor austríaco que faz parte do contexto do Novo Cinema Austríaco. Sua produção é caracterizada pelo uso recorrente do *tableau* estático e do documentário como método de realização. Comumente são associadas ao seu trabalho palavras como voyeurismo, privação, antologia da solidão e crueldade. Sua produção é composta em sua maioria por documentários, e algumas obras de ficção, cuja temática recorrente é a questão das migrações na Áustria contemporânea.

Nesse contexto destacou-se a trilogia *Paradise* (2012) e suas estratégias de engajamento do espectador através do dissenso. O percurso proposto por esse texto parte das reflexões sobre

¹ Doutora em Comunicação (UFF), Instituto Infnet, Centro Universitário Augusto Motta (UNISUAM), Rio de Janeiro. Contato: tatacbastos@gmail.com

intermedialidade desenvolvidas por Ágnes Pethö, atravessando o conceito de dissenso apresentado por Jacques Rancière. As problematizações realizadas por Sara Ahmed sobre as políticas das emoções nos auxiliam na conexão entre afeto, intermedialidade e performance. Através da análise da trilogia *Paradise*, de Ulrich Seidl é possível desenhar a conexão existente entre dissenso e produção de afeto, produzindo eventos afetivos-expressivos na tessitura narrativa e desencadeando as potencialidades de engajamento sensório-sentimental na relação do espectador com a obra de arte.

A ideia de uma arte que ultrapassa seus próprios limites e combina-se com outros meios se relaciona diretamente com a habilidade do cinema de desafiar padrões representacionais e negociar o seu escopo político. A *Paradise Trilogy*, dirigida pelo austríaco Ulrich Seidl, se caracteriza pela predominância de corpos dissidentes, suas formas de expressão e a relação no contexto da Europa do início da década de 2010 com a crise migratória. A obra do diretor constitui um exemplo de como as formas de representação dos corpos no audiovisual são atravessadas por formas de expressão que vão reforçar ou confrontar as percepções dos corpos dissidentes visíveis na tela e sensíveis aos espectadores.

ULRICH SEIDL E O MÉTODO

Ulrich Seidl é um diretor, roteirista e produtor austríaco que desde o início de sua carreira nos anos 1980 se destacou pela capacidade de despertar a polêmica no tratamento dos mais diversos assuntos. Ele faz

parte do contexto do Novo Cinema Austríaco, juntamente com Michael Haneke, outro diretor conhecido pela sua capacidade de causar desconforto no espectador. Sua produção é caracterizada, de acordo com Martin Brady e Hellen Hughes (2008, p. 100), por uma “hiper-estilização do plano” através do uso recorrente do “*tableau* estático e frontal” composto por uma “simetria obsessiva”. Comumente são associadas ao seu trabalho palavras como voyeurismo, privação, antologia da solidão e crueldade. Sua produção é composta em sua maioria por documentários, e algumas obras de ficção², dos quais uma das temáticas recorrentes é a questão das migrações na Áustria contemporânea. Para Brady e Hughes (2008, p. 101), “o enquadramento excêntrico e a cinematografia não-convencional de Seidl enfatizam os espaços de migração físicos e metafísicos e lançam luz sobre o desconhecido, enquanto simultaneamente tornam estranho o familiar”.

Em seu texto sobre o filme de Seidl *Import and Export* (2007), Brady e Hughes (2008) destacam como uma das principais características do diretor o uso da câmera como ferramenta de provocação. A sua construção narrativa é comparada pelos autores àquela realizada pelo cinema-verdade na década de 1960, um cinema que beira o antropológico na busca de despertar reações aos estímulos produzidos através da presença da câmera. Brady e Hughes (2008) afirmam que na produção do diretor predominam filmes difíceis, ou de temática difícil, pois grande parte deles tratam de conflitos sociais contemporâneos. A

² A carreira de Ulrich Seidl até 2016 (aproximadamente 30 anos) é composta por 16 documentários, entre longas-metragens e curtas, e 8 filmes de ficção, sendo a *Paradise Trilogy* as últimas obras ficcionais do diretor.

câmera do diretor se coloca sempre em zonas fronteiriças das imagens e dos afetos que circulam entre os corpos presentes dentro e fora dos filmes. Os filmes de Seidl buscam dar conta das complexidades que atravessam o mundo ocidental contemporâneo através da centralidade dos corpos em cena, as intensidades despertadas no encontro desses corpos, o corpo fílmico e o corpo do espectador. Uma rede que põe em jogo afetos e emoções ambivalentes, que circulam entre o prazer e o desconforto, a repulsa e o desejo.

A polêmica surge das contradições que cercam um assunto, da impossibilidade das pessoas e das sociedades em enxergar claramente os vários níveis de complexidade. Optar por abordar temas contraditórios e que ao mesmo tempo produzem um diagnóstico da sociedade europeia contemporânea através da centralidade do papel do corpo nas relações se apresenta como estratégia de produzir afeto, de desencadear intensidades narrativas que dialogam diretamente com as questões que atravessam o mundo ocidental contemporâneo.

A produção de Ulrich Seidl possui uma característica interessante que é a existência de um método muito específico de filmagem. Por mais que o resultado final possa tomar formas diferentes, de acordo com o tema e o envolvimento dos atores, existe uma metodologia de aproximação dos temas que possibilita a irrupção do inusitado, e por conseguinte de eventos afetivos-expressivos. A empresa de Ulrich Seidl produziu para o Festival de Cannes em 2012 uma publicação, a fim de divulgar o filme *Paradise: Love*, que estava entre os selecionados para a competição daquele ano. O livreto continha uma entrevista com Ulrich Seidl, informações privilegiadas sobre o filme, o elenco, os cenários e

métodos de filmagem. Uma das seções é intitulada “O Método de Ulrich Seidl” e segue descrevendo em dez itens as características principais da prática cinematográfica do diretor. São eles:

- 1- O método de trabalho é: Filmar filmes de ficção num ambiente de documentário. Para que momentos inesperados de realidade possam se fundir com a ficção.
- 2- Não há roteiro no sentido tradicional. O roteiro consiste em descrições de cena bastante precisas – mas sem diálogo. Durante as filmagens o roteiro é modificado e reescrito constantemente. Seidl: “Eu vejo o cinema como um processo orientado por aquilo que o precede. Dessa forma, o material que filmei sempre determina o desenvolvimento da história”.
- 3- O elenco é composto por atores e não-atores. Durante a seleção do elenco, profissionais e não-profissionais recebem a mesma consideração. Idealmente, o público não deve discernir entre os papéis representados por atores e não-atores.
- 4- Os atores não têm roteiro no set.
- 5- Cenas e diálogos são improvisados com os atores.
- 6- O filme é gravado cronologicamente, tornando possível adaptar constantemente e desenvolver cenas e fios dramáticos. O final é deixado em aberto.
- 7- O filme é gravado em locações originais.
- 8- A música está presente apenas quando é um componente integral de uma cena.
- 9- O “método de obra aberta” também se aplica à edição. O material bruto é avaliado e descartado na mesa de edição. O filme é reescrito na mesa de edição. Várias fases estendidas de edição são necessárias para identificar o que é e o que não é possível para o filme. Nesse sentido, tirando o exemplo da Trilogia PARAÍSO, o que foi planejado como um único filme se tornou três filmes separados, dos quais cada um se sustenta sozinho, mas também podem ser vistos juntos como uma trilogia.

- 10- Em adição às cenas de ficção, os conhecidos “tableaux de Seidl” são filmados – cenas precisamente compostas de pessoas olhando para a câmera. O tableau de Seidl (que surgiu no primeiro curta do diretor, “One Forty”, 1980) se tornou uma marca registrada do documentário austríaco e é utilizada atualmente por outros diretores de documentários e ficções. Em cada um dos seus filmes Seidl filma numerosos tableaux, mesmo que eles não entrem no corte final. “Em algum momento eu farei um filme-tableaux com todas as cenas-tableaux que foram filmadas ao longo dos anos em todos os meus filmes”, ele diz³ (Franz, 2012, tradução nossa)⁴.

Seidl trabalha com o documentário enquanto método de realização, seja para obras documentais ou ficcionais. Tal escolha que é consequência de sua extensa filmografia como documentarista, permite a irrupção de eventos afetivos-expressivos no interior da narrativa fílmica. “O método de Ulrich Seidl”, tal qual foi anunciado numa

³ Original em inglês: “1- The working method is: Shoot fiction films in a documentary setting. So that unexpected moments of reality can meld with the fiction. 2- There is no script in the traditional sense. The script consists of very precisely described scenes – but no dialogue. During shooting the script is continually modified and rewritten. Seidl: ‘I see the filmmaking as a process oriented by what has preceded. In that way the material we’ve shot always determines the further development of the story’. 3- The cast consists of actors and non-actors. During casting equal consideration is given to professional and non-professionals. Ideally the audience should not be able to say which roles are played by actors and which are non-actors. 4- The actors have no script on set. 5- Scenes and dialogue are improvised with the actors. 6- The film is shot chronologically, making it possible to continually adapt and develop scenes and dramatic threads. The ending is left open. 7- The film is shot in original locations. 8- Music is present only when it is an integral component of a scene. 9- The “open working method” also applies to editing. Rushes are evaluated and discarded at the editing table. The film is rewritten at the editing table. Several extended phases of editing are needed to identify what is and isn’t possible for the film. In this way, to take the example of PARADISE Trilogy, what had been planned as a single film became three separate films, each of which stands on its own, but which can also be viewed together as a trilogy. 10- In addition to the fiction scenes, so-called “Seidl tableaux” are filmed – precisely composed shots of people looking into the camera. The Seidl tableau (which was born in the director’s first short, “One Forty”, 1980) has become a trademark of Austrian film and is now used by other documentary and fiction directors. On each of his films Ulrich Seidl shoots numerous tableaux, even though they may not make to the final cut. “At some point I’ll make a tableaux-film with all the unused tableaux-scenes that were shot over the years in all my films”, he says.”

⁴ Texto inserido na publicação *Paradise: Love*, produzida por ocasião do Festival de Cannes de 2012. Entrevista realizada por Claus Phillip, assessor de imprensa austríaco.

publicação do Festival de Cannes em 2012, deixa bem claro a importância do documentário enquanto gênero fílmico catalisador da realidade, de expressões e sensações referentes a realidade. E gostaria de completar, a importância do documentário como mídia que produz afetos no interior da narrativa ficcional, por tornar possível um lugar entre as imagens, no qual as sensações podem emergir, rasgar a tessitura narrativa e tocar o corpo do espectador. A intermedialidade está nesse entre-lugar entre o método documental e a obra ficcional, entre o sentido dos *tableaux* no teatro melodramático e na filmografia do diretor.

INTERMEDIALIDADE, PERFORMANCE E DISSENSO

Ao discutir sobre as diferentes abordagens de estudo da intermedialidade no cinema contemporâneo, Ágnes Pethö (2018) destaca três paradigmas principais que combinam tanto um ponto de vista mais tradicional quanto visões inovadoras dentro do debate sobre convergência midiática, são eles: (1) o “cruzamento das fronteiras das mídias”, (2) um entre-lugar, e (3) o remapeamento da intermedialidade combinando diferentes formas de compreensão desse entre-lugar no cinema. O terceiro aspecto conecta noções de pesquisadores como Alain Badiou, Jacques Rancière e Raymond Bellour. Uma das principais ideias revisadas por Pethö é a noção de “lacunas” (*gaps*) ou “intervalos” do cinema de Rancière, relacionada ao conceito de impureza de Bazin, além das possibilidades de conexão entre os tipos de arte que são visíveis e sensíveis através do cinema.

Os intervalos do cinema são o resultado do cinema ser o outro de si mesmo – essa heterogeneidade interna produzindo extensões ou relações com a literatura, política, e outras formas artísticas, intervalos e extensões fazem o cinema transbordar a si mesmo. Essas “lacunas” são exatamente o que torna o cinema excessivo no sentido de estenderem a questão e as experiências que produzem para outros campos “não- cinemáticos”. (Rancière, 2012).⁵

Relações intermediáticas no cinema possuem potencial de estranhamento e pensar em todas as possibilidades combinatórias entre fotografia, teatro, música, literatura e mesmo jornalismo é perceber a intermedialidade como um entre-lugar no interior de uma narrativa, como um momento de abertura e ambivalência que emana um potencial de engajamento afetivo. Essas contaminações corroboram a emergência de um “cinema expandido”, onde gêneros cinematográficos não são mais um limite, mas meios para produzir uma experiência cinematográfica filiada à temática desenvolvida pelo realizador, que pode ser ressignificada através de ilimitadas interações entre imagens.

Quando trabalhamos com as potencialidades afetivas de uma obra, é importante ter em mente as reflexões de Rancière sobre o dissenso no regime estético da arte. Segundo o autor, a eficácia estética de uma obra de arte seria “a suspensão de qualquer relação direta entre a produção das formas da arte e a produção de um efeito determinado sobre um público determinado” (Rancière, 2012, p. 58). No caso do dissenso, a eficácia está associada a promoção de uma ruptura estética, “a eficácia

⁵ Original em inglês: “The gaps of cinema are the results of cinema being other to itself – this internal heterogeneity producing extensions or relations with literature, politics, and other art forms, Gaps and extensions make cinema overflow itself. These “gaps” are precisely what makes it excessive in the sense of extending the questions and experiences it produces to other “non-cinematic” fields.”

de uma desconexão”, na qual as produções das habilidades artísticas e os fins sociais definidos das obras de arte perdem sua relação causal. Dessa forma, o dissenso “não é o conflito de ideias e sentimentos. É o conflito de vários regimes de sensorialidade. É por isso que a arte, no regime da separação estética, acaba por tocar na política” (Rancière, 2012, p. 59).

Essas formas dissensuais estão relacionadas com a produção de uma arte crítica, e contém em si um potencial de afetação. Seu efeito político depende do estabelecimento de uma distância estética, e mesmo assim há a consciência que não é possível garantir que uma obra produza algum efeito. Existe algo de indeterminável. É o potencial de afeto presente em uma obra. Não há garantia que ele efetivamente vá produzir alguma resposta no encontro com o espectador, mas isso não significa a inexistência de modos de endereçamento que contenham a possibilidade de despertar intensidades, reconfigurar formas de sentir e perceber as obras de arte. Pensar e desenvolver formas de afetação desdobra do reconhecimento da arte como um espaço de “entrelaçamento de várias políticas”, de tensões e deslocamentos, de potencial de engajamentos sensórios diversos.

O encontro entre estética e política acontece, pois, a produção artística está dissociada da intencionalidade de produção de um efeito específico, seja ele um fim social de conscientização sobre alguma causa ou não. Essa perda de funcionalidade permite o acesso a todo um novo corpo de experiências.

Arte e política têm a ver uma com a outra como formas de dissenso, operações de reconfiguração da experiência comum do sensível. Há uma estética da política no sentido de que os atos de subjetivação política redefinem o que é visível, o que se pode dizer dele e que sujeitos são capazes de fazê-lo. Há uma política da estética no sentido de que as novas formas de circulação da palavra, da exposição do visível e de produção dos afetos determinam capacidades novas, em ruptura com a antiga configuração do possível. Há, assim, uma política da arte que precede as políticas dos artistas, uma política da arte como recorte singular dos objetos, da experiência comum, que funciona por si mesma, independentemente dos desejos que os artistas possam ter de servir esta ou aquela causa. (Rancière, 2012, p. 63).

Nesse contexto, Rancière (2012, p. 64) está falando da “política da arte”, um entrelaçamento entre política da estética e as estratégias de utilizadas pelos artistas para “mudar os referenciais do que é visível e enunciável, mostrar o que não era visto, mostrar de outro jeito o que não era facilmente visto, correlacionar o que não estava correlacionado, com o objetivo de produzir rupturas no tecido sensível das percepções e na dinâmica dos afetos”. Nesse sentido, segundo o autor, a ficção é uma das principais ferramentas de criar dissensos, de propor outras formas de dar a ver as coisas, mudar as formas de percepção do mundo sensível e as formas de tratar esse mundo. O trabalho crítico produzido pelo dissenso volta seu olhar para os limites da sua própria prática, se recusando a antecipar seu efeito, repensando o lugar do espectador, entendendo-o como ativo e propondo que este se coloque em relação à obra de arte. Tal postura não é exclusividade de um grupo privilegiado de obras, a intenção de trazer as reflexões de Rancière sobre os regimes políticos e estéticos das artes é evidenciar que esse potencial está

disponível enquanto recurso criativo para os realizadores, a partir de escolhas estéticas, modos de endereçamento e a própria materialidade fílmica.

Segundo Nagib, as “políticas da impureza”, diretamente relacionadas com a intermedialidade, estão conectadas com a concepção de dissenso proposta por Rancière. As possibilidades políticas que a intermedialidade permite são consequência da sua potencialidade de produzir estranhamentos, de reconfigurar os limites do sensível e do representável. Ágnes Pethő (2011) organizou uma discussão em torno da intermedialidade no cinema, propondo cinco categorias que estariam inseridas no paradigma que propõe um remapeamento dos estudos sobre intermedialidade. A intermedialidade como um sistema de convergência midiática e transformação; como uma experiência reflexiva dentro do filme, uma diferença ou oscilação; como um ato performático, uma ação; como um lugar transitório ou impossível, uma fronteira; e intermedialidade como parte do domínio do figurativo.

As acusações ideológicas que acompanham as ideias de intermedialidade e que vemos de novo e de novo também atestam esse aspecto performativo, ativo da intermedialidade. Intermedialidade é vista, mais frequentemente do que não, como algo que ativamente “faz”, “executa” algo, e não meramente “é”⁶ (Pethő, 2011, p. 51, tradução nossa).

⁶ Original em inglês: “The ideological charges that accompany ideas of intermediality and that we see time and again also attest to this performative, active aspect of intermediality. Intermediality is seen, more often than not, as something that actively ‘does’, ‘performs’ something, and not merely ‘is’.”

A ideia de intermedialidade como performance contempla a percepção de deslocamento e transgressão da fronteira entre as mídias, estando relacionada a noção de remediação⁷ e estimulando um papel ativo do espectador na sua relação com a obra. A intermedialidade também se configura numa zona fronteira onde as transgressões entre as mídias acontece, um entre-lugar, um espaço entre-imagens, que permite o extravasamento das intensidades presentes na tessitura narrativa. Para Elena Del Río (2008), a performance é uma forma de expressão do afeto, pois permite o mesmo transitar de um estado corporal a outro. É nesse contexto que defendemos a mudança de foco da representação para a expressão. “Nos gestos e movimentos do corpo performático, forças incorporais ou afetos se tornam eventos expressivos concretos que atestam o poder de ação e transformação do corpo”⁸ (p. 4, tradução nossa). Esses eventos expressivos produzem afetos nos meandros da tessitura fílmica, tais afetos fundam desvios e produzem intervalos entre os corpos de imagem. A transformação mencionada por Del Río seria o desdobramento desses desvios, nela tomariam forma a potencialidade de afetação das imagens e do entre-imagens.

A performance pode ser entendida então como forma de expressão física, verbal e visual de um sujeito. É a performance que cria uma

⁷ Em 2000, os autores Jay David Bolter e Richard Grusin publicaram um livro intitulado *Remediation: Understanding New Media*, no qual propuseram o conceito de *remediação*. Este conceito defende que qualquer nova mídia é uma releitura das mídias anteriores, reapresentando de diferentes maneiras linguagens e formas vindas de mídias antigas.

⁸ Original em inglês: “In the gestures and movements of the performing body, incorporeal forces or affects become concrete expression-events that attest to the body’s power of action and transformation”.

dramatização da história narrada, ela produz uma relação de afetividade entre espectador e imagem.

Como um evento, a performance é deslocada de qualquer cenário ou realidade anterior, preconcebido. No seu sentido ontológico fundamental, a performance dá origem ao real. Enquanto a representação é mimética, a performance é criativa e ontogenética. Na representação, repetição dá luz ao mesmo; na performance, cada repetição encena um único evento. Performance suspende todas as prefigurações e distinções estruturadas, para se tornar o evento no qual novos fluxos de pensamento e sensação podem emergir” (Del Río, 2008, p. 4, tradução nossa).⁹

É através da sua constituição enquanto evento que a performance produz não só um engajamento na realidade no espectador como também um engajamento afetivo na medida em que produz sensações dentro e fora da imagem, sensações que nos remetem às experiências que temos no mundo vivido. Nesse contexto, é importante esclarecer que se entende o conceito de evento segundo desenvolvido por Alain Badiou em seu texto *The Ethics of Truths* (2012), no qual o autor define evento como algo que nos compele a escolher uma “nova forma de ser”, ele é uma quebra na ordem específica dos acontecimentos, que reinventa uma nova forma de ser e agir perante uma situação, ele se dá no encontro. Sendo assim, é possível entender o evento expressivo que caracteriza o afeto e a performance como algo que ressignifica a

⁹ Original em inglês: “As an event, performance is cut off from any preconceived, anterior scenario or reality. In its fundamental ontological sense, performance gives rise to the real. While representation is mimetic, performance is creative and ontogenetic. In representation, repetition gives birth to the same; in performance, each repetition enacts its own unique event. Performance suspends all prefigurations and structured distinctions, to become the event wherein new flows of thought and sensation can emerge”.

estrutura narrativa na qual se insere, ele propõe uma outra forma de olhar para as situações.

Não é necessariamente o caráter mimético da imagem que importa, mas quais afetos esta imagem mobiliza. Del Río apresenta a performance como um evento afetivo-expressivo para dizer que na mesma os seres se apresentam como forças constantes e mutantes, sempre se reinventando e ressignificando. O afeto instaura um desvio na lógica representacional, predominante nas narrativas audiovisuais, para apresentar um outro código de recepção, não pela chave da *representação*, mas pela *expressão*. Em outras palavras, a representação da realidade e do real, que predomina nas narrativas que se baseiam numa estética realista, é complementada por uma expressão do real e da realidade. Tal expressão está relacionada à aspectos perceptivos, sensórios e afetivos, que podem produzir engajamento do espectador na imagem e no seu conteúdo intrínseco.

Elena Del Río (2008), ao discorrer sobre a relação entre afeto e performance e sobre a potencialidade da performance em instaurar eventos afetivos-expressivos no interior de uma narrativa audiovisual vai se filiar tanto à noção de afeto vinda dos textos de Deleuze e Guattari e Brian Massumi – ou seja, afeto como sensações difusas, anteriores ao processo de codificação cultural, sendo entendido como intensidade, - quanto à defesa do uso do conceito de emoção por Sara Ahmed (2004), visto no qual as emoções seriam sensações socialmente mais estruturadas e psicologicamente motivadas. Para Del Río, haveria entre afeto e emoção uma interconexão fluida. E, segundo Ahmed, emoções e afetos existem em relação, sendo que as emoções são as manifestações

reconhecíveis socialmente dos afetos que circulam pela superfície dos corpos e dos objetos. Para a autora, os indivíduos são efeitos da circulação cultural dos afetos, através de uma sociabilidade da emoção, na qual determinadas sensações aderem a determinados objetos e corpos, fazendo com que esses sejam moldados pela historicidade impregnada pela memória e pelos afetos que circulam entre esses corpos e objetos.

A relação estabelecida por Nagib entre políticas da impureza, intermedialidade e dissenso nos ajuda a refletir sobre as relações entre intermedialidade, dissenso e afeto no contexto da produção contemporânea. O dissenso coloca em conflito regimes de sensorialidade diferentes, exatamente por partir da premissa que é não possível prever os efeitos produzidos pelos estímulos visuais e sensório-afetivos presentes nas obras. A intermedialidade convoca a impureza das relações entre mídias diversas, suas combinações e potencialidades de reenquadramentos, produzindo formas dissensuais que causam estranhamento. É possível, então, entender a intermedialidade como um lugar entre-imagens, que tem papel ativo numa obra de arte, por exemplo numa obra cinematográfica. Esse papel ativo é ressaltado inclusive pelo caráter performático que a intermedialidade pode adquirir. A performance é uma das formas de produção de afeto nas obras de arte e nas narrativas, podendo ser entendida como um repositório de onde emanam intensidades, meras possibilidades de afetação. Essa combinação de intermedialidade, dissenso e performance nos apontam na direção dos afetos que circulam nas obras, e como estes

afetos tornam-se sensíveis e perceptíveis através de eventos instaurados na tessitura narrativa.

Ao combinarmos essa noção de intermedialidade com o conceito de evento afetivo expressivo de Elena Del Rio, a ideia de afeto como intensidade que irrompe a estrutura narrativa e o conceito proposto por Alain Badiou no qual evento seria algo que nos obriga a repensar o nosso curso de ações, é possível realizar algumas reflexões. Primeiro, que a produção de afeto instala um evento no interior da narrativa, que ressignifica a experiência fílmica, e, por conseguinte, produz um evento afetivo-expressivo. A performance é uma das formas de se manifestar afeto e intensidade, e é possível reconhecer na intermedialidade um aspecto performático. Se existe performance nas relações intermedia entre imagens, também há o afeto. A intermedialidade produz intensidades, afetos e ressignifica as narrativas nas quais se faz presente.

De acordo com Ahmed, ser afetado por algo é produzir respostas sensoriais sobre essa coisa, e tais emoções e afetos implicam em julgamentos ou entendimentos baseados em gestos e outros elementos simbólicos que já foram culturalmente codificados. Tais julgamentos são ações, isto é, são as nossas respostas sensoriais aos estímulos que recebemos. Essas ações são resultado de emoções, sensações socialmente estruturadas, reconhecíveis e nomeadas que alimentam e são alimentadas pela circulação dos afetos impregnados nos corpos.

PARADISE TRILOGY: LOVE, FAITH, HOPE

Em *Paradise: Love*, Ulrich Seidl conjuga elementos como improviso e cenários reais para desenvolver questões contemporâneas que incomodam, desorganizam e desestabilizam o ponto de vista europeu da sua relação com o outro. Ao focar na história de Teresa e sua viagem ao Quênia para turismo sexual, o diretor convida para o debate reflexões sobre o racismo, pós colonialismo, a relações dos corpos, o enfrentamento de padrões estéticos e fetiches sexuais. Todos esses elementos são agenciados através da improvisação e performance dos personagens, atores profissionais e não profissionais.

Deficientes mentais andando em carrinhos de batida, supervisionados por uma mulher de meia idade, branca, loira e acima do peso. Teresa aparece pela primeira vez num plano fechado, com um sorriso estático e um papel de parede de praia tropical ao fundo. Rostos de deficientes físicos e mentais de todas as idades ganham destaque. Desde a primeira cena, o filme de Ulrich Seidl deixa claro que seu foco são os corpos dissidentes, aqueles que não se encaixam nos padrões tradicionais de representação de corpos no cinema clássico narrativo. As pessoas representadas pela imagem são pessoas reais, com imperfeições reais.

Nos primeiros momentos do filme, antes dos créditos iniciais, somos apresentados às personagens que nos farão companhia ao longo dos três filmes: Teresa, Maria e Melli. As três moram em Viena e estão no início de uma jornada pessoal. Teresa se prepara para viajar e deixa Melli e o gato na casa de Maria. O rápido encontro das três é registrado

por Teresa em uma foto tirada com o celular, o primeiro registro da viagem. Tal como um prólogo, nos é apresentado como o tratamento da imagem será conduzido, o plano estático é uma das marcas do diretor e no contexto dessa trilogia funciona como um modo de dar a ver os contrastes.

A partir desse momento, toda a história se passa no Quênia, numa cidade de praia não identificada. Desde o percurso dentro do ônibus turístico a caminho do hotel/ resort a expressão facial de Teresa vai modificando, tornando-se mais curiosa, aberta a novas experiências. É perceptível também que essa pré-disposição vem carregada de preconceitos e estereótipos sobre o que é a África e como as pessoas se comportam num país africano. Ao acompanhar os personagens tal qual seria num documentário – um gênero muito comum na filmografia do diretor – Ulrich Seidl propõe uma aproximação da experiência vivenciada pela personagem Teresa e pela atriz Margarethe Tiesel. Não basta apenas olhar para a sequência de situações que acontecem com a personagem, é preciso também sentir a experiência desse corpo pós-colonial. Para tal, a câmera na mão, engajada na cena, permite relances de outro tipo de percepção, ela apela para um engajamento sensório-sentimental que acontece na forma com a cena é filmada em consonância com a performance das personagens.

A *Paradise Trilogy* narra a história de três mulheres austríacas da mesma família – mãe, irmã e filha – que saem de férias separadamente e cada uma, a sua maneira, está em busca de prazeres que lhes trarão um tipo de felicidade. Teresa em *Paradise: Love* viaja para fazer turismo sexual no Quênia, Maria em *Paradise: Faith* visita casas do subúrbio de

Viena como missionária católica, e Melli vai para um acampamento de adolescentes para emagrecer em *Paradise: Hope*. Nos três filmes as três mulheres estão descobrindo e aprendendo a se relacionar com prazeres do corpo, de formas diferentes. Em cada parte da narrativa afloram questões que permeiam não apenas o cotidiano da Áustria contemporânea, mas que dizem respeito às formas de representar e expressar as relações entre os indivíduos num mundo saturado de estímulos sensórios.

Paradise: Faith, o segundo filme da *Paradise Trilogy*, narra a história de Anna Maria, irmã de Teresa. Anna Maria é uma mulher de aproximadamente 50 anos, extremamente religiosa. Sua ideia de paraíso, conforme o mote dos filmes, está na relação com Jesus. Ela trabalha em uma clínica de exames médicos e aproveita suas férias para realizar trabalho missionário, visitando os subúrbios de Viena na tentativa de converter os imigrantes ao catolicismo. Em sua peregrinação, Anna Maria caminha por Viena com uma grande estátua da Virgem Maria, batendo nas portas e indagando: “A Mãe de Deus veio lhe visitar hoje. Você conhece a Mãe de Deus?”

Sua rotina religiosa de orações, penitências, músicas e peregrinações é desestabilizada com a aparição de Nabil, seu marido, ausente há dois anos, um muçulmano egípcio paraplégico, o que descobrimos no decorrer do filme ser o motivo pelo qual Anna Maria se aproximou fervorosamente da fé católica. A presença de Nabil vai tencionar ainda mais a relação de Anna Maria com os imigrantes que agora habitam a Áustria e no seu ponto de vista, precisam ser convertidos ao catolicismo. Em *Paradise: Faith* as tensões religiosas,

sexuais, e nacionais são colocadas em jogo através dos encontros entre Anna Maria e os imigrantes e seu crescente desejo de realização amorosa através de Jesus.

O terceiro filme, *Paradise: Hope* apresenta as férias de Melanie, adolescente de 13 anos, filha de Teresa, e sua busca pela felicidade. Enquanto sua mãe vai pra o Quênia fazer turismo sexual, e sua tia realiza trabalho missionário, Melli tem suas férias de verão num acampamento para emagrecer no interior da Áustria, juntamente com outros adolescentes acima do peso. Nesse ambiente de disciplina e docilização dos corpos obesos de meninos e meninas, Melli tem a experiência do primeiro amor, ao se apaixonar pelo médico e diretor do acampamento, um homem 40 anos mais velho. Entretanto o paraíso de Melli não é alcançado, ela tem o coração partido. Mais uma vez a frustração das expectativas e desejos das personagens.

O florescer do amor de Melli pelo médico é entrecortado por várias imagens dos corpos adolescentes obesos se exercitando. Desde a chegada no acampamento os jovens são pesados, medidos, e colocados para exercitar seus corpos. A intenção de enfatizar os corpos desviantes aparece com mais força nesse filme, na medida em que nesse contexto não há a mesma busca por aceitação, como ocorre em *Paradise: Love*, mas sim o movimento constante de moldar e conformar esses corpos aos padrões do que é considerado não apenas belo, mas também saudável. É possível dizer então que para além da questão narrativa o objeto central do filme é a performance dos corpos desviantes na frente da câmera. As crianças e adolescentes aparecem correndo em círculos, virando cambalhotas, se alongando, e caminhando para várias partes do

prédio onde é realizado o acampamento. Os planos fixos estilo *tableau*, característicos da produção de Ulrich Seidl, aparecem com mais frequência, seja para observar de forma distanciada o crescimento da tensão sexual entre Melli e o médico, como também para simplesmente realizar uma declaração sobre o absurdo da situação do acampamento.

O posicionamento da câmera dentro de um filme é fundamental para orientar a forma de olhar que irá permear a narrativa. No caso da *Paradise Trilogy*, Ulrich Seidl utiliza o plano fixo em contraponto com momentos de câmera na mão para transmitir a atmosfera que envolve o filme. O plano fixo funciona como um, uma declaração dos contrastes e contradições contidos não apenas na narrativa, mas nas questões reais que inspiraram a mesma. A câmera na mão oferece a experiência de engajamento na ação, de envolvimento na relação com a imagem.

O TABLEAU E A IMAGEM-SÍNTESE

O plano fixo, estático, pode também ser chamado de *tableau*, fazendo referência tanto ao quadro, no caso da pintura, quanto ao palco e ao cenário teatral. A origem do uso do *tableau* vem do teatro melodramático, no qual este momento era comum no final das cenas ou dos atos de uma peça para marcar o estado emocional dos personagens. Se nos palcos de teatro os atores adquiriam uma pose congelada como forma de síntese narrativa, no cinema o *tableau* funciona como algo mais dinâmico, que concentra em si as tensões e conflitos que permeiam a narrativa.

Peter Brooks (1995, p. 48, tradução nossa) destaca a tendência do sentido de resolução contido no *tableau*, “no qual os gestos e atitudes dos personagens, de composição organizada e congelada por um momento, como uma pintura ilustrativa, um sumário visual da situação emocional”¹⁰. Para o autor é no *tableau* que o melodrama torna claro os sentidos atribuídos às situações, sem ambiguidades e com impacto. O melodrama transforma o palco em um quadro plástico, onde sentidos visuais são representados (Brooks, 1995, p. 47). Ele é uma forma de expressão, logo a composição do *tableau* no palco cumpre exatamente a função de expressar as intensidades em jogo. Nesse caso essa expressão é feita de forma óbvia a fim de sugerir uma interpretação moral.

O *tableau* característico do método de filmagem de Ulrich Seidl possui as suas próprias “evoluções”, ele pode ser completamente estático, com os personagens como que congelados, estimulando um olhar contemplativo e reflexivo por parte do espectador. Ou ele pode ser parcialmente estático, ou seja, a câmera é fixa em um enquadramento específico, mas dentro desse espaço desenrola uma ação curta, autocentrada, e por vezes até repetitiva.

No caso da *Paradise Trilogy*, nossa proposta é que o plano fixo funcionaria como uma imagem-síntese, algo que contém em si a conjugação dos conflitos e questões que permeiam a narrativa, ela dá a ver as tensões presentes nas relações entre os indivíduos. Tais planos se caracterizam por composições minuciosamente construídas, que seduzem e chocam a um só tempo. As imagens-síntese condensam em

¹⁰ Original em inglês: “(...) where the characters’ attitudes and gestures, compositionally arranged and frozen for a moment, give, like an illustrative panting, a visual summary of the emotional situation”.

si as intensidades que afloram da tessitura narrativa. Elas aparecem em momentos chaves da narrativa, apresentando e tencionando as forças que estão em jogo na imagem. A média de duração dos *tableaux* varia entre 6 a 20 segundos, ou seja, relativamente longos para um plano fixo em que pouca ou quase nenhuma ação acontece. Tais planos são como os *tableaux* no final dos atos de uma peça de teatro, sua potencialidade afetiva está exatamente na forma como torna evidente as tensões que atravessam a narrativa, isto é, crua, sem adornos, contidas dentro de uma fotografia harmônica na forma de posicionar as questões pertinentes a imagem.

A movimentação da câmera atua como uma mudança na forma de se relacionar com os corpos. Se num primeiro momento o plano fixo oferece um ponto de vista distanciado, contemplativo, mas ao mesmo tempo crítico, a câmera na mão acompanhando os corpos das personagens se apresenta mais engajada não só na ação, mas também implicada na imagem e nas questões que ela tenciona. São duas formas diferentes de produção de afeto, uma pela apresentação das situações de uma forma distanciada, e outra pelo envolvimento da câmera, algo que se aproxima de uma estética do documentário.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na trilogia *Paradise*, de Ulrich Seidl, são os momentos de dissenso que instauram eventos afetivos-expressivos no interior da obra fílmica. Eles vão mobilizar uma circulação de objetos que têm afetos e emoções impregnadas, grudadas aos corpos em tela. Tal pegajosidade está

inserida numa economia afetiva que promove uma relação de reversibilidade entre os corpos envolvidos na produção fílmica. Corpos no filme, corpo fílmico e o corpo do espectador. Todos esses corpos estabelecem entre si uma relação de tensão e alinhamento, repulsa e atração. São corpos que se tocam através do encontro promovido pela obra fílmica. Eles agenciam a economia afetiva que diz da historicidade pegajosa que está grudada nesses corpos em cena e nos corpos dos espectadores, provocando o que Sara Ahmed vai chamar de circulação cultural dos afetos.

Quando pensamos em quais são as formas de filmar que convidam às sensações estamos falando do *tableau* estático, enquanto imagem-síntese, e do uso do documentário enquanto método de aproximação e afastamento dentro de uma narrativa ficcional. As obras audiovisuais convidam o espectador ao engajamento sensório-afetivo através de sua linguagem, dos métodos de filmagem, dos modos de endereçamento presentes na materialidade fílmica. O motivo pelo qual esse convite às sensações engaja o espectador está exatamente na economia afetiva, na qual os sentimentos não residem em sujeitos ou objetos, mas são produzidos como efeito da circulação dos afetos.

É o dissenso provocado pela relação entre a materialidade fílmica e a historicidade impregnada nos corpos em cena que nos convida a sentir nos nossos próprios corpos, a nos colocarmos em relação com as imagens, a estarmos abertos ao encontro com essas obras, com essas sensações, que podem ser socialmente codificadas ou não. Promovendo emoções e afetos ambivalentes.

Na *Paradise Trilogy* de Seidl, o dissenso desencadearia outras formas de sentir, de perceber muitas vezes o irrepresentável, ou o pouco representado, ver o que não é visto, sentir o que não faz parte da nossa realidade cotidiana. O estranhamento, o conflito e o afeto. De acordo com Ahmed, ser afetado por algo é produzir respostas sensórias sobre essa coisa, e tais emoções e afetos implicam em julgamentos ou entendimentos baseados em gestos e outros elementos simbólicos que já foram culturalmente codificados. Tais julgamentos são ações, isto é, são as nossas respostas sensórias aos estímulos que recebemos. Essas ações são resultado de emoções, sensações socialmente estruturadas, reconhecíveis e nomeadas – angústia, desconforto, amor, prazer, dor, esperança, tristeza –, que alimentam e são alimentadas pela circulação dos afetos impregnados nos corpos, e no caso da trilogia *Paradise*, nos corpos dissidentes colocados em cena.

REFERÊNCIAS

- AHMED, Sarah. **The cultural politics of emotions**. New York: Routledge, 2004.
- BADIOU, Alain. **The ethics of truth**. In: BADIOU, Alain. *Ethics: An essay on the understanding of evil*. London and New York: Verso, 2012. p. 40-57.
- BRADY, Martin. HUGHES, Helen. **Import and Export: Ulrich Seidl's Indiscreet Anthropology of Migration**. In: *German as a foreign language Journal*. N. 1, 2008. p. 100-121.
- BROOKS, Peter. **The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess**. New Haven and London: Yale University Press, 1995.
- DEL RÍO, Elena. **Deleuze and the cinemas of performance**. Powers of affection. Edinburg: Edinburg University Press, 2008.

NAGIB, Lúcia. **The politics of impurity**. In: *Impure Cinema, Intermedial and Intercultural approaches to film*. (Tauris World Cinema Series), London, New York: I.B. Tauris, 2013.

PARADISE: Faith. (*Paradies: Glaube*). Direção: Ulrich Seidl. Áustria, Alemanha, França: Ulrich Seidl Filmproduktion, 2012, 113 min, super 16mm, 35 mm, cor.

PARADISE: Hope. (*Paradies: Hoffnung*). Direção: Ulrich Seidl. Áustria, Alemanha, França: Ulrich Seidl Filmproduktion, 2012, 91 min, super 16mm, 35 mm, cor.

PARADISE: Love. (*Paradies: Liebe*). Direção: Ulrich Seidl. Áustria, Alemanha, França: Ulrich Seidl Filmproduktion, 2012, 120 min, super 16mm, 35 mm, cor.

PETHÖ, Ágnes. **Cinema and Intermediality, The Passion for the In-Between**. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011.

PETHÖ, Ágnes. **Approaches to Studying Intermediality in Contemporary Cinema**. Acta Universitatis Sapientiae: Film and Media Studies, vol. 15, 2018, p. 165-187.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **The Gaps of Cinema**. In: *Les écarts du cinema*. Paris: La Fabrique editions, 201. Disponível em: <https://necsus-ejms.org/the-gaps-of-cinema-by-jacques-ranciere/> Acesso em 29 de maio de 2021.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. Editora 34, 2009.

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo**. Autêntica, 2016.

13

A LITANIA AUDIOVISUAL E A DEFESA DO SOM DIRETO NO CINEMA BRASILEIRO DOS ANOS 1960

*Igor Araújo Porto*¹

O presente trabalho faz parte de pesquisa que visa entender como o som direto em externas se popularizou no cinema brasileiro a despeito das dificuldades técnicas. Neste artigo, busco uma aproximação entre os argumentos dos cineastas do cinema novo, em especial Glauber Rocha e Cacá Diegues, e uma tendência em alguns teóricos que Jonathan Sterne (Sterne, 2003, 2011) chama de litania audiovisual. Segundo o autor, existe esta corrente que ele chama de litania audiovisual de pensamento que ganha vulto junto aos estudos de comunicação e mídia na segunda metade do século XX. Estas teriam base em uma tradição religiosa de separar som e imagem e de atribuir a um ou outro um grau maior de presença. Estas ideias são recorrentes na literatura em diversos meios, mas ganham força com o advento do cinema e da reprodução de som. Elas estariam em evidência, por exemplo, nos trabalhos da Escola de Toronto (em especial nos de Marshall McLuhan, Walter Ong e Harold Innis), e persistem fortes até hoje.

Busco entender se essas ideias influenciaram na defesa apaixonada que muitos cineastas fizeram das técnicas de gravação em som direto

¹ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCom/UFRGS), Porto Alegre. Bolsista CAPES. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Contato: igorporto89@gmail.com.br.

quando estas chegaram ao Brasil. Há uma similaridade entre alguns argumentos. Ou seja, abordar uma possível confluência entre os argumentos de defesa do direto no cinema brasileiro dos anos 1960 e algumas ideias da “litania audiovisual”. Diante de uma inserção tecnológica, a possibilidade de se gravar som direto em externas, também o cinema brasileiro se viu levantando diversas teorias sobre o significado ontológico do som.

León Hirszman, em entrevista sobre seu curta documental *Maioria absoluta* (1962), disse “Esse foi um filme de caráter direto, feito para que os outros tivessem voz” (Salem, 1997, p. 148). Estes “outros”, no caso deste filme, seriam os analfabetos, antes invisíveis por não estarem nos grandes centros urbanos onde aconteciam as gravações. Ou seja, através do som direto, a voz dos analfabetos se fazia presente. Parece haver na defesa das possibilidades dos recursos deste aparato a defesa de uma espécie de ontologia do som transcendental.

Desta maneira, o problema que se enuncia para o artigo é: a defesa do som direto na sua fase de inserção no cinema brasileira é feita com propostas baseadas no que Sterne vai chamar de “litania audiovisual”? Proponho então, revisar as ideias enumeradas por Sterne e os escritos dos cineastas e técnicos envolvidos na inserção do direto no cinema brasileiro, em busca de encontrar similitudes e possíveis influências. Para resgatar os discursos de cineastas e técnicos sobre o assunto fiz uma leitura exploratória dos livros *Vida de cinema*, de Cacá Diegues (2014), *A revolução do Cinema Novo* (1981), de Glauber Rocha, e de entrevistas nos trabalhos de Clotilde Borges Guimarães (2008) e Fernando Morais da Costa (2006). Utilizo neste artigo, os escritos e

depoimentos de cineastas e técnicos, partindo do pressuposto de que eles podem ser entendidos como paratextos. Ou seja, documentos que circundam a produção audiovisual e nos oferecem indícios de como a discussão em torno desta se deu e circulou posteriormente. Acredito que eles, muito provavelmente, também ajudaram a estabelecer leituras sobre as escolhas técnicas feitas em torno do som e de uma possível resposta às teorias preponderantes sobre estas técnicas no período: “as produções extra fílmicas que circundam uma obra audiovisual (seja ela um filme, uma série de televisão etc.) e orientam uma dada leitura do mesmo” (Iuva, 2019, p. 1). Ou ainda,

É por isso que, além dos filmes, são objetos de pesquisa da abordagem os documentos preparatórios de filmagem, os relatos de produção, as entrevistas, os manifestos, os textos de próprio punho, enfim, uma variedade de materiais nos quais poderiam ser encontrados tanto pensamentos esparsos quanto formalmente construídos, ou mesmo enunciados teóricos sistematizados – como nos escritos de Sergei Eisenstein, um raro exemplo de cineasta-teórico (Leites; Baggio; Carvalho, 2020, p. 3)

A escolha destes textos, especificamente, passa pela extensão desse estudo, uma vez que acabei limitando a análise aos escritos referentes aos primeiros filmes que são gravados com som direto de Cacá Diegues (*Ganga Zumba*, 1964) e Glauber Rocha (*O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, 1969).

A LITANIA AUDIOVISUAL

Para começar, vou explorar o que Sterne define como litania audiovisual. O autor chama de litania audiovisual uma série de ideias sobre a natureza do som e da imagem. O termo litania serve para reforçar a origem religiosa dos conceitos, que pode ser retraçada até o evangelho de João e a filosofia de Santo Agostinho, em que já aparece uma divisão entre som-espírito/imagem-letra (Sterne, 2003, p. 16, tradução nossa). Na visão de Sterne, esta cisão está presente desde lá até os dias de hoje. O advento das tecnologias de reprodução sonora traz um recrudescimento dessas ideias, na medida em que autores buscam uma solução para explicar as novas sociabilidades incitadas pelas mídias modernas. O caso mais forte apresentado por Sterne é o de Walter Ong², que vai lançar ideias que se espalham pela escola de Toronto. Ong vai fazer uma diferenciação entre o “homem oral” e a “hipertrofia visual” e declarar que o som é mais real ou existencial que outros sentidos (Sterne, p. 16). Também pode ser encontrado na utopia da *Aldeia Global* de Marshall McLuhan³.

² Sterne elabora suas críticas a Ong a partir de uma série de trabalhos, dentre eles *Orality and Literacy*, publicado originalmente em 1982. Neste texto, Ong defende uma volta às civilizações baseadas na oralidade, pois o som só “existiria no tempo” e teria uma relação mais profunda com a “interioridade da consciência humana” (Ong, 2002, p. 70, tradução nossa). Ou seja, faz aí uma defesa de determinadas manifestações culturais com base em supostas características ontológicas do som ou da audição. Para os fins deste artigo, o que me interessa é apenas o construto teórico que Sterne elabora a partir destes escritos de Ong, e como estes dialogam com o campo do som no cinema e a discussão do direito, por isso não farei uma descrição mais profunda deles.

³ O texto base aqui é “*Acoustic Space*”, publicado em 1960, por McLuhan e Edmund Carpenter, na revista *Explorations in Communication: An Anthology*. Há uma lógica nesse texto parecida com a de Ong. Os autores defendem que a cultura ocidental é mais visual do que sonora e que isso levaria a um distanciamento do indivíduo com o espaço em que ele vive, por conta de uma suposta tendência da imagem de ser mais abstrata do que o som: “A característica essencial do som, contudo, não é a sua localização, mas que ele é, que ele preenche o espaço” (McLuhan, Carpenter, 1960, p. 67, tradução nossa).

Num oposto, e reagindo a estas ideias estariam autores como Derrida, que em seu célebre texto “A voz que mantém o silêncio” debate a noção de presença automaticamente imbuída ao som e defende a inscrição como presença. Sobre ele, Sterne diz: “Derrida usa sua bem conhecida frase a metafísica da presença para criticar e dismantelar as conexões entre fala, som, voz e presença no Ocidente” (Sterne, 2003, p. 17). Rick Altman, ao falar especificamente do som no cinema, também vai defender que só se pode falar em uma natureza estável do som se ignorarmos todas as maneiras em que essa natureza mudou de acordo com o contexto: “a pressupostos aparentemente ontológicos sobre o papel do som (ou visão) foi dada precedência em relação a análise de fato do funcionamento do som” (Sterne, 2003, p. 17).

Mas quais seriam os pressupostos dessa litania audiovisual e como ela impacta a maneira como refletimos sobre a natureza do som e o papel das mídias sonoras? Primeiro, Sterne enumera as proposições básicas da litania⁴:

- A audição é esférica, a visão direcional
- A audição imerge o sujeito, a visão oferece perspectiva
- O som vem até nós, mas a visão viaja até o objeto
- A visão está preocupada com superfícies, a audição envolve contato físico com o mundo
- Ouvir acontece dentro de um evento, a visão nos dá a perspectiva do evento
- A audição tende à subjetividade, a visão tende à objetividade
- A audição nos traz até o mundo real, a visão nos leva à atrofia e morte

⁴ Sterne esclarece que a lista é elaborada com base em uma série de autores, mas principalmente nos textos de Ong. De fato, se olharmos para *Orality and Literacy* (2002), veremos que há uma tendência do autor a metáforas religiosas e a se exprimir por meio de listas que parece ser parodiada por Sterne.

- A audição está ligada ao afeto, à visão, ao intelecto
 - A audição é primordialmente um sentido temporal, a visão é primordialmente espacial
 - A audição é um sentido que nos imersa no mundo, a visão nos remove dele
- (Sterne, 2003, p. 16)

De modo geral, parece-me que Sterne defende que há uma tendência a pensar o som como algo ontologicamente extemporâneo ao humano, como um dado da natureza e não da cultura. Diferente do campo do visual que é constantemente desnaturalizada quando pensamos em termos como “cultura visual”, “imagem técnica” ou “visualidade”. O som, para o autor, é visto como algo dado a ser captado, que independe da interpretação humana ou de qualquer trabalho além de um meio de captação. Daí o porquê de conceitos como o de “fidelidade”, por exemplo, serem tão importantes para o mercado sonoro, em algum grau até para os estudos de som. Como não haveria nada de humano no som, ele seria um objeto externo a ser captado e reproduzido em algum suporte, a característica positiva mais importante deste meio seria o seu grau de realismo em relação a esta “coisa”. Acredito que a argumentação de defesa do direto entende a problemática do som desta maneira quando defende que suas produções possuem um grau maior de realismo ao utilizarem gravadores portáteis. Mas, antes de adentrar esta questão, gostaria de discutir estes pontos que Sterne elenca como características da litania e, depois, discutir brevemente como eles podem ser encontrados nos estudos de som no cinema.

Os primeiros tópicos que Sterne elenca apresentam supostas características físicas do som ou da audição (“esférica”, imersivo, movimentação, profundo) como se estas fossem dadas pela natureza desses eventos e não por consensos ou contratos sociais. Isto também está expresso no quinto tópico (“ouvir acontece dentro de um evento, a visão nos dá a perspectiva do evento”), reduz o visual à perspectiva e apresenta esta característica como inerente ao visual. Sabemos que mesmo para a visão, a perspectiva sequer era uma característica preponderante na reprodução de imagens antes do Renascimento. James Lastra (2000), em seu estudo sobre a inserção do som no cinema, também registra o esforço incessante por parte de técnicos e diretores para criar parâmetros de perspectiva na banda sonora em Hollywood.

Depois, temos dois grupos que parecem entrar em contradição, os que ligam o som a afeto ou subjetividade (“a audição tende à subjetividade, a visão tende à objetividade”; “a audição está ligada ao afeto, a visão, ao intelecto”) e os que dizem que o áudio seria uma melhor maneira de acessar o mundo e, portanto, mais real (“a audição nos traz até o mundo real, a visão nos leva à atrofia e morte”; “a audição é um sentido que nos imersa no mundo, a visão nos remove dele”). Esta contradição é apenas aparente, pois (1) a litania é sobre uma visão ontológica do som como natural, entendê-lo como dado e não como construído, se ele é mais “sensível” ou mais “objetivo” tanto faz, desde que ele seja alheio a mente humana e (2) ela não é um conjunto fechado de ideias e pode variar entre um autor e outro. Um último ponto (“a audição é primordialmente um sentido temporal, a visão é primordialmente espacial”) também parece entrar em contradição com

outros, o fato de a audição ser mais “imersiva” e “envolver contato físico com o mundo” não a tornaria mais espacial que a visão? A imagem em movimento do cinema não seria uma prova de uma temporalidade forte associada ao visual?

Em seguida a esta listagem, Sterne comenta que essa seria uma maneira de pensar os sentidos que proporia uma espécie de soma zero, ou somos uma sociedade da audição ou somos uma sociedade da visão. Bom, quem estuda cinema certamente já ouviu algumas asserções da litania quanto ao som no cinema, às vezes até formalizada em aparatos (o que seria um som surround se não uma solução esférica para o áudio contra a direcionalidade da imagem na tela?). Mas algumas declarações mais “comuns” também nos mostram isso: a ideia de imersão através do som (Stam, 2000), a ideia da necessidade real do evento sonoro (Lastra, 2000, Altman, 2012) ou a ideia do som necessariamente afetiva.

Na área que estuda o som no cinema, esse uso da litania também é bastante comum. Quando Rick Altman vai falar sobre as quatro falácias e meia sobre som no cinema, por exemplo, pelo menos duas delas podem ser encontradas na litania: a falácia ontológica e a (meia) falácia da indexicalidade. A falácia ontológica está baseada em dizer que o som é fundamentalmente inferior ou superior à visão (“o cinema é um meio essencialmente visual ou essencialmente sonoro”) (Altman, 2012, p. 38-9). Não há litania sem a falácia ontológica. A falácia nominalista é a que diz que o cinema seria essencialmente indicial, pois ele necessitaria de eventos reais para serem registrados, e o som especificamente seria mais indicial uma vez que efeitos sonoros não poderiam ser criados de maneira totalmente digital como muitas vezes acontece com a imagem.

Mesmo os efeitos de *foley* são registrados a partir de ações reais (Altman, 2012, p. 43).

Dada a forte presença dessas ideias nos estudos sobre cinema é natural que seja possível fazer a conexão delas com a defesa do som direto. Ao menos uma das proposições enumeradas por Sterne é muito forte para defender o seu uso (“ouvir envolve contato físico com o mundo externo, a visão requer distância”). Antes de entrar nisso, gostaria de repassar um pouco de como se deu a aquisição do som direto no Brasil, que fatores ajudaram a fazer a sua defesa e com que autores os cineastas que decidiram fazer experiências nesse sentido tiveram contato.

A DEFESA DO SOM DIRETO NO BRASIL E A LITANIA AUDIOVISUAL

Para este texto, além da revisão bibliográfica apresentada no item anterior, fiz um fichamento de escritos e depoimentos de cineastas e técnicos tantos quanto pude achar. Além dos já citados livros de Diegues (2014) e Rocha (1981), foram-me úteis os trabalhos de Costa (2006), Guimarães (2008) e Câmara (2015), além de uma entrevista de Walter Goulart, diretor de som de *O Dragão*, a Bernardo Marquez (2013). Uma vez reunidas as citações presentes nestes textos que se referiam ou ao direto ou às práticas produtivas de *O Dragão* e *Ganga Zumba*, copiei-as em uma tabela e busquei traçar paralelos com os termos da litania. De antemão, antecipo alguns achados e limitações, parece-me que a argumentação de defesa do som direto possui, sim, algumas semelhanças com algumas ideias da litania, em especial com aquelas da

Escola de Toronto. Como veremos a seguir, há citações a McLuhan nos livros de Diegues e Rocha. Entretanto, estas confluências parecem se limitar à crença do direto como um agregador de realismo nos filmes, o que parece muito com a ideia presente na litania do som como ontologicamente mais próximo do real. A principal limitação do paralelo: na litania, o maior “realismo” do som vem em detrimento da imagem (o audível como mais real que o visível), isto não é verdade na defesa do direto em que som e imagem se complementam como mais reais.

Quando se fala da “revolução do direto”, para usar o termo que o Glauber usa, se fala basicamente de um aumento muito grande das produções feitas com uso de som direto em externas. O som direto sempre foi regra em estúdio e era possível gravar dessa maneira em externas desde a década de 1930, como provam alguns filmes em que esforços hercúleos para concretizar essa prática foram realizados (como *Réquiem a Lenin*, 1934, de Dziga Vertov, por exemplo) (Motta, 2001. p. 34). Na verdade, a “revolução” do direto acontece a partir do advento de algumas tecnologias que a possibilitaram na década de 1950, em especial os gravadores portáteis como o Nagra III.

A defesa da gravação em externas precede essa tecnologia, porém. O neorrealismo italiano vai fazer uma defesa do cinema nas ruas, assim como algumas correntes do cinema documental, como já citado. Parece que desde antes o próximo passo já havia sido anunciado. Levaram as câmeras para a rua, agora faltavam os microfones. Os gravadores portáteis surgem em resposta a essa demanda dos cinemas novos e, principalmente, da televisão. É através da televisão e do ao vivo que eles

entram no imaginário popular. E logo essa estética vai ser absorvida pelo cinema também.

No Brasil, o caminho do direto é mais tortuoso. Por um lado, é uma tecnologia bastante tentadora pensando no contexto que se vivia. Muitos cineastas, ligados ao Centro Popular de Cultura (CPC) e à arte mais militante, vão ver nele uma ponte, uma maneira de finalmente realizar o sonho de uma arte “popular” e que desse conta de trazer à tona “a voz do povo”. O cineasta podia levar sua aparelhagem até o Brasil profundo e trazer de volta documentadas essas vozes jamais ouvidas. Isso somado a uma influência estrangeira, Glauber, por exemplo, afirma ter se interessado pelo direto ao ser aconselhado por Renoir, tornando o Nagra III e o “cinema direto” objetos de desejo. Isto fica evidente nos esforços recolhidos para a realização de um curso de cinema direto em 1962 com o cineasta sueco Arne Sucksdorff.

Entretanto, por inúmeras razões, a empolgação inicial não conseguiu se traduzir em uma adoção imediata. Era muito difícil conseguir um Nagra no Brasil até mais ou menos 1968. Walter Goulart, técnico de som de *O Dragão*, cita que apenas um aparelho foi usado em todas as gravações por aqui (Guimarães, 2008). Há dificuldades técnicas que impedem a sincronização correta de filmes quase que inteiros, como *Garrincha*, de Joaquim Pedro de Andrade (Guimarães, 2008). O próprio *Ganga Zumba*, de Cacá Diegues foi um desses filmes em que o uso de som direto foi “estragado” pelas dificuldades técnicas. Luiz Carlos Saldanha, em entrevista a Alex Viany⁵, sobre a ideia deste filme:

⁵ VIANY, 1999, p. 149

nós descobrimos esse gravador novíssimo e vimos nele a chance de filmar com som direto, solução possível, solução que cabia na economia do cinema brasileiro. era um gravador leve, barato, diferente dos *Magnatech*, *Magnasync*, diferente de toda aparelhagem usada até então (Viany apud Costa, 2006, p. 155).

Esta questão das equipes leves parece ser muito importante para o processo de Cinema Novo, o que é ressaltado por Diegues:

Esse instinto nos levava a fazer filmes com pequenas equipes, acumulando funções dentro delas. Assim como nos obrigávamos a filmar pouco, repetindo poucas vezes o mesmo plano. Ou trabalhar com equipamento mais leve que nos permitisse rodar sem muita demora (na sic orçamento de um filme, o tempo é sempre o item mais caro). E, sempre que possível, produzindo dentro de um sistema cooperativo, em que grande parte da equipe e do elenco era sócia do resultado comercial, não recebendo, portanto, salário algum (Diegues, 2014, p. 147).

Arnaldo Jabor e Luiz Carlos Saldanha assumiram a diretoria de som deste que seria o primeiro filme de ficção gravado com o Nagra III no Brasil após fazer o curso de Arne Sucksdorff, mas a experiência não deu certo e o som foi majoritariamente dublado em estúdio depois. Saldanha, em entrevista com Tide Borges (Guimarães, 2008) confirma que problemas de sincronia causaram essa desistência. Diante desses “fracassos” iniciais, passa a ser preciso, então, reunir argumentos para defender o uso do direto. Primeiro, o que é preciso entender é que há muitas “contaminações” intelectuais entre autores na época. Já citei aqui influência de Renoir na decisão de Glauber por gravar o *Dragão* em som direto. Cacá Diegues também cita diversas influências do cinema direto, incluindo alguns cineastas que ele havia conhecido em uma

viagem a Nova Iorque (como os Irmãos Maysles e D. A. Pennebaker). Ele também atribui a outras figuras importantes no cenário cultural brasileiro a defesa em valorizar o espontâneo (uma característica dos filmes diretos segundo ele):

No final daquele mesmo ano de 1964, Augusto Boal, Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar estreavam o espetáculo *Opinião*, show musical por eles dramatizado, inspirado no “cinema verdade” de Jean Rouch e Edgar Morin, cultuado na época por todos nós. As estrelas de *Opinião* eram João do Vale, o sertanejo nordestino; Zé Kéti, o sambista de morro; e Nara Leão, a menina da classe média de Copacabana. Nada mais parecida com a clássica aliança operário-camponesa pensada e pregada, antes do golpe, pela esquerda. (Diegues, 2014, p. 147)

Depois, há o argumento da “voz do povo”. A gravação do som direto em externas permitiria trazer à tona a voz do excluídos. Esse argumento não deixa de ser a variação da noção de “mais presença” relacionada ao som. Mesmo que o corpo marginal estivesse presente em imagem desde o primeiro cinema, o fato de que sua voz não tinha sido capturada o tornava mais “distante do espectador”. O que nos lembra a quinta frase da litania descrita por Sterne: ouvir acontece dentro de um evento, a visão nos dá a perspectiva do evento. Variantes desse argumento podem ser encontradas na fala de Jabor a Tide Borges: “É porque no som direto você também pega as nuances das prosódias e a imagem de certa forma, o som direto fica uma coisa... muito forte” (GUIMARAES, 2008, p. 168). Ou mesmo no discurso de Glauber em relação ao direto:

É, em regra geral, um tipo de documentário em que se usa o som direto, entrevistando pessoas, personagens, e recolhendo som da realidade, fotografando de uma forma direta, procurando captar o maior,

fotografando de uma forma direta, procurando captar o maior realismo possível, daí a palavra verdade; ou seja um tipo de documentário que procura pelo som e pela imagem refletir uma verdade, uma realidade (Rocha, 1981, p. 37).

O argumento varia bastante da litania se pensarmos que na litania a oralidade é mais presente que o visual. Aqui parece que a oralidade acrescenta um valor de presença ao visual. Sem o prejuízo de um pelo outro. Entretanto, o fato de o campo de batalha da representação fílmica para o critério da presença ser o som não é por acaso e serve mais ou menos o mesmo propósito, validar um estilo em relação ao outro atribuído um valor ontológico ao som. O fato de que há uma voz gravada *in loco* por si só já coloca o filme como mais presente, ignorando o papel da montagem, ou o fato de que o modo de produção desses filmes continua das mãos da classe média.

Esse prestígio do direto por si só faz do uso desta técnica um marcador de diferenças para os filmes do período (somadas admitidamente às influências de Jean Renoir e de Marshall McLuhan) é um dos motivos que vai levar Glauber a gravar *O Dragão* quase que totalmente em som direto. Isso a despeito de não ter conseguido finalizar um curta em som direto por dificuldades na sincronização e de ter uma equipe bastante inexperiente no assunto. Walter Goulart, técnico de som do filme, por exemplo, afirma, em entrevista a Bernardo Márquez, que:

Com referência ao “Dragão da Maldade”, meu amigo Luiz Carlos Saldanha um dia me perguntou se eu queria fazer o filme do Glauber. Como eu ia entrar de férias do estúdio Rivaton, veio aí a minha oportunidade de sair de

estúdio e passar para o set exterior. Eu não tinha o conhecimento do gravador. Me apresentaram ao Nagra III, um gravador mono, fita de 1/4, com uma entrada de microfone dinâmico e mais uma entrada auxiliar. Um cabo ligado do gravador à câmera recebia um sinal de 60hz “PILOTON“, que no estúdio ao retranscrever para fita perfurada, o Nagra era acoplado a um aparelho que analisava o sinal gravado com o sinal de 60hz da rede elétrica. Assim era mantido o sincronismo. O PILOTON era o timecode da época. Em Milagres, cidade do sertão da Bahia e o set de Dragão da Maldade, o vento era o meu inimigo. Improvisei uma camisinha de espuma de baixa densidade para não prejudicar a qualidade do som. Nos interiores eu usava os cobertores da equipe, colocando-os no teto para reduzir a reverberação. Tudo isso com ajuda do meu assistente Diego Rueda que também foi meu parceiro em “Pindorama” do Arnaldo Jabor (Marquez, 2013, documento digital não paginado)

Entre os argumentos utilizados para defender o direto em seu livro *A revolução do Cinema Novo* há mais dois que me chamam atenção por se assemelharem a litania audiovisual e um que parece ir na direção contrária. Em primeiro, a noção de que o direto tornaria o cinema mais imerso no mundo. Nesta citação, ao falar sobre *Maioria Absoluta*, de León Hirszman, ele chega a igualar a técnica e a uma ideologia mais materialista. A diferença da “novidade técnica/ideológica da Maioria” montaria um diálogo de classe ‘falando o Pobre/falando o Rico’ (Rocha, 1981, p. 372). Ou seja, a dicotomia na tela entre voz do pobre e voz do rico reforçaria as contradições básicas do capitalismo tal como descritas por Marx, esta seria a grande vantagem do cinema verdade brasileiro em relação aos seus pares internacionais.

O segundo seria a capacidade de o som acrescentar outra camada de detalhe à realidade. Os filmes do direto superariam, desta maneira, a abstração do pitoresco. Glauber faz uma distinção entre aprimoramento

técnico e formal. Este último seria uma “uma consequência desse método de analisar a realidade – é muito mais importante que o detalhe pitoresco, a investigação arbitrária” (ROCHA, 1981, p. 43). Por fim, Glauber mostra (ainda falando sobre os movimentos de cinema direto) saber que a técnica, ou seja, o emprego do direto, por si só não iguala mais presença ou a um filme mais verbal:

o fascínio do direto congela a essência dialética (não escreve tudo que se fala ou não se fala tudo que se escreve...) na retórica linguística: os arquivos, o tédio de buscar no ser literário neurótico alguma qualidade... – liberalismo do Cinema Verdade – o que é Cinema Verdade? (Rocha, 1981, 371-2).

Logicamente, a litania audiovisual não pode englobar todos os argumentos utilizados por Glauber ou pelos cineastas do Cinema Novo. A lógica de soma zero que Sterne descreve não pode ser reproduzida no cinema que é um meio visual também. O som direto não torna os filmes “mais presente” em detrimento da imagem. Não se propõe um cinema do som contra um cinema da imagem, embora Glauber vá se referir, inspirado em Renoir, a filmes verbais. Mas há uma repetição do tom e, no sentido geral do argumento, os filmes em som direto são mais presentes, possuem mais mundo, mais verdade, que os filmes em estúdio e o que permite isso é uma mudança técnica.

Glauber, em especial, parece ciente do quão fácil esse discurso do direto pode descambar para um fetichismo e da importância de que uma ideologia sustente essa produção, preferindo em alguns momentos falar em cinema dialético ao invés de direto. Também não se furta de lembrar de outros avanços da época que facilitaram o direto, como as câmeras

mais leves. Ainda assim, de um modo geral, parece haver um conjunto de ideias correntes nesse período que vai privilegiar o som como agente de mudança em relação a imagem, estas ideias não se limitam à litania audiovisual, mas a incluem adaptando, claro, aos interesses políticos destes cineastas. Estas ideias podem explicar a insistência com o direto em meio as dificuldades, os experimentos mais radicais (como *O Dragão*, *S. Bernardo* e tantos outros) e a sua prevalência na produção brasileira até hoje.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente texto buscou lidar com a argumentação para a inserção do som direto no cinema brasileiro e sua relação com um horizonte teórico predominante na sua época. Penso que esta abordagem se justifica uma vez que, de fato, como visto, há um esforço enorme em validar o uso destas novas técnicas durante os anos setenta num contexto de precariedade tanto tecnológica como do treinamento. Ideias vindas de outros campos da arte e do cenário no exterior vão fazer parte da atmosfera que leva os cineastas e técnicos a fazerem as opções que fizeram. Entre estas ideias estão aquelas que fazem parte da litania audiovisual. Obviamente não se quer aqui restringir o horizonte das escolhas que cercam os cineastas a influências estrangeiras ou debates teóricos e, sim, pensar outros caminhos para entender o descompasso entre projeto estético e prática. Em um momento anterior do projeto deste artigo, havia a ideia de fazer mais um movimento e ir procurar esse possível ato teórico nos filmes através de um piloto de

análise, entretanto, como o trabalho com o paratexto exigiu mais do que o inicialmente pensado, este segundo momento ficou como um desafio futuro.

Do ponto de vista da Teoria de Cineastas, parece-me que a ideia também se sustenta, se pensarmos que esses vazamentos entre uma teoria específica (ou melhor, um aspecto da teoria das mídias) impacta na práxis produtiva de um grupo de artistas. Assim, podemos entender a escolha pelo som direto, baseada em argumentos semelhantes a litania, como um ato teórico. Jacques Aumont (2008) afirma que, em geral, textos manifestos não podem ser entendidos com ato teórico, exemplificando esta dinâmica através do exemplo do Dogma 95 (AUMONT, 2008, p. 29), e que este se manifestaria através de escolhas estéticas feitas nos filmes. Entretanto, entendo que de fato estas diferenças estéticas baseadas em uma ontologia do som especificam (a ideia de “mais real”) o acontece na produção do período.

REFERÊNCIAS

- ALTMAN, Rick. Four and a half film fallacies. In: ALTMAN, Rick. **Film/Genre**. London, Palgrave Macmillian, 2012.
- AUMONT, Jacques. Pode um filme ser um ato de teoria? In: **Educação e realidade**. Porto Alegre, v. 33, n. 1, p. 21-34, jan./jun. 2008.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e Imagens do Povo**. Brasiliense. Brasília, 1985.
- BRESSANE, Julio. Depoimento a Revista Filme Cultura. Em: **Filme Cultura**, número 37. Embrafilme. Ano XIV. Jan/Fev/Mar, 1981.
- GUIMARÃES, Clotilde Borges. **A introdução do som direto no cinema documentário brasileiro na década de 1960**. Dissertação (Mestrado em Estudos dos Meios e da

Produção Mediática). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008

CÂMARA, Márcio Elísio Carneiro. **O som direto no cinema brasileiro contemporâneo: entre a criatividade e a técnica**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal Fluminense. Programa de PósGraduação em Comunicação Social, 2015.

CARREIRO, Rodrigo. O som no cinema do Brasil: uma estética em negativo. In: **XII International Congress of the Brazilian Studies Association** (BRASA), 2014, Londres. BRASA Anais. Illinois (EUA): BRASA, 2014.

COSTA, Fernando Moraes da. **O som no cinema brasileiro: Revisão de uma importância indeferida**. Tese (Doutorado). Universidade Federal Fluminense. Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, 2006.

DIEGUES, Cacá. **Vida de Cinema: Antes, durante e depois....** 1 Ed.. Editora Objetiva: Rio de Janeiro, 2014.

IUVA, Patricia de Oliveira. Agenciamentos semióticos dos paratextos na esfera da autoria. In: 42 Congresso Brasileiro de Comunicação INTERCOM, 2019, Belém. **Anais do 42 Congresso Brasileiro de Comunicação INTERCOM**. Belém, 2019.

LASTRA, James. **Sound Technology and the American Cinema: Perception, Representation, Modernity**. New York: Columbia University Press, 2000.

LEITES, Bruno; BAGGIO, Eduardo; CARVALHO, Marcelo. Apresentação do dossiê Teoria de Cineastas. In: **Intexto**, n. 48, p. 1-5, jan./abr. 2020. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/intexto/article/view/98593/55060>>. 04 Abr. 21.

MARQUEZ, Bernardo. **Entrevista com Walter Goulart**. Disponível em: <<http://www.artesaosdosom.org/entrevista-com-walter-goulart/>>. Publicado em 14 de Jan. 2013. Visualizado em 10 set. 2020.

MCLUHAN, Marshall; CARPENTER, Edmund. **Explorations in Communication: An Anthology**. Boston: Beacon Press, 1960.

ONG, Walter J. **Orality and literacy: the technologizing of the word**. New York: Routledge, 2002.

STAM, Robert. The Amplification of Sound. In: STAM, Robert. **Film theory: an introduction**. Malden, Mass. Oxford: Blackwell, 2000.

STERNE, Jonathan. **The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction.** Durham: Duke University Press, 2003.

STERNE, Jonathan. The theology of sound: A critique of orality. **Canadian Journal of Communication**, vol 36. Montreal: McGill University, 2011.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo.** Empresa Editorial Alhambra. Rio de Janeiro, 1981.

SALEM, Helena. **Leon Hirszman, o navegador de estrelas.** Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

VIANY, Alex. **O processo do cinema novo.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999



A Editora Fi é especializada na editoração, publicação e divulgação de produção e pesquisa científica/acadêmica das ciências humanas, distribuída exclusivamente sob acesso aberto, com parceria das mais diversas instituições de ensino superior no Brasil e exterior, assim como monografias, dissertações, teses, tal como coletâneas de grupos de pesquisa e anais de eventos.

Conheça nosso catálogo e siga as nossas páginas nas principais redes sociais para acompanhar novos lançamentos e eventos.



www.editorafi.org

contato@editorafi.org