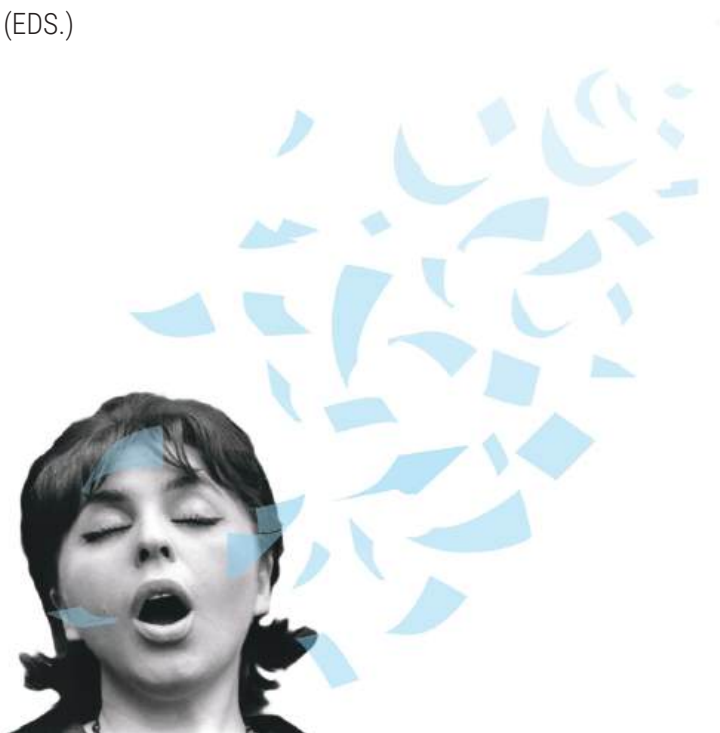


REVISITAR A TEORIA DO CINEMA

TEORIA DOS CINEASTAS VOL.3

MANUELA PENAFRIA
EDUARDO TULIO BAGGIO
ANDRÉ RUI GRAÇA
DENIZE CORREA ARAUJO
(EDS.)



LABCOM.IFP

Comunicação, Filosofia e Humanidades
Unidade de Investigação
Universidade da Beira Interior

REVISITAR A TEORIA DO CINEMA

TEORIA DOS CINEASTAS - VOL.3

MANUELA PENAFRIA
EDUARDO TULIO BAGGIO
ANDRÉ RUI GRAÇA
DENIZE CORREA ARAUJO
(EDS.)



TEORIA
DOS CINEASTAS

Ficha Técnica

Título

Revisitar a teoria do cinema
Teoria dos cineastas - Vol.3

Editores

Manuela Penafria, Eduardo Tulio Baggio,
André Rui Graça e Denize Correa Araujo

Editora LabCom.IFP

www.labcom-ifp.ubi.pt

Em parceria com:

Grupo de Pesquisa CIC- Comunicação, Imagem
e Contemporaneidade (CNPq), UTP-Universidade Tuiuti do Paraná,
www.gpic.net / Grupo de Pesquisa CINECRIARE - Cinema:
criação e reflexão (CNPq), UNESPAR-Universidade Estadual
do Paraná, www.cinecriare.com / Grupo de investigación
Intermedia - Universidad Rey Juan Carlos

Teoria dos Cineastas

www.labcom-ifp.ubi.pt/tcineastas

Coleção

Ars

Direção

Francisco Paiva

Design Gráfico

Cristina Lopes
Danilo Silva (capa)

ISBN

978-989-654-395-2 (papel)

978-989-654-397-6 (pdf)

978-989-654-396-9 (epub)

Depósito Legal

433717/17

Tiragem

Print-on-demand

Universidade da Beira Interior
Rua Marquês D'Ávila e Bolama.
6201-001 Covilhã. Portugal
www.ubi.pt

Covilhã, 2017

© 2017, Manuela Penafria, Eduardo Tulio Baggio, André Rui Graça
e Denize Correa Araujo.

© 2017, Universidade da Beira Interior.

*O conteúdo desta obra está protegido por Lei. Qualquer forma de
reprodução, distribuição, comunicação pública ou transformação da
totalidade ou de parte desta obra carece de expressa autorização do editor
e dos seus autores. Os artigos, bem como a autorização de publicação das
imagens, são da exclusiva responsabilidade dos autores.*



Índice

Apresentação	9
PARTE I - A ABORDAGEM "TEORIA DOS CINEASTAS"	13
Teorias dos cineastas <i>versus</i> teoria do autor	15
Tito Cardoso e Cunha	
Observações sobre a "Teoria dos Cineastas" – Nota dos Editores	29
Manuela Penafria, Eduardo Tulio Baggio, André Rui Graça & Denize Correa Araujo	
PARTE II - A PRAXIS CINEMATOGRAFICA COMO TEORIA	39
George Lucas: pós-produção como um espaço de teoria e prática	41
André Fagundes Pasa; Roberto Tietzmann & Janaina dos Santos Gamba	
Carl Th. Dreyer: o cinema como reportagem e o realismo psicológico	59
Maria do Rosário Lupi Bello	
Claire Denis: música, improvisação e transgressão	77
Julio Bezerra	
A representação da realidade no cinema documentário: verdade e imaginação pelos cineastas do Novo Cinema Alemão	95
Jéssica Pereira Frazão	
PARTE III - INTERTEXTUALIDADES DO CINEMA	115
<i>Pinturas Rupestres</i> como investigação valenciana das linguagens em trânsito	117
Daniel Felipe Espinola Lima Fonseca	
O cinema do cinema: Julio Bressane, tradução e invenção	133
Fábio Camarinho	

<i>L'allure libre du document: a busca da musicalidade do filme e a organização do pensamento teórico em Éric Rohmer</i> Marina Takami	149
Leituras de Brecht: <i>Terra em transe</i> e <i>Memórias do subdesenvolvimento</i> Maria Alzuguir Gutierrez	167
PARTE VI - CONCEITOS - TEORIA	185
Os conceitos de resistência e dissidência no cinema português André Rui Graça	187
Between Anthropology and the sensible: the animistic cinema of Michelangelo Frammartino Chiara Dionisi	195
A história incompleta, o cinema que preenche: <i>A imagem que falta</i> e a tessitura do eu Laís Ferreira Oliveira	215
Pensar la experiencia <i>cine</i> . Contactos entre la creación y la teoría Juan Caravaca Mompeán, José María Galindo Pérez & Alfonso Palazón Meseguer	229
Autores	255
Resumos / Abstracts	263

Apresentação

O presente volume pretende concretizar o que os títulos dos anteriores volumes da série “Teoria dos Cineastas” apenas enunciaram, ou seja, a originalidade dos cineastas (*Ver, ouvir e ler os cineastas*, vol. 1) e a possibilidade de diálogo com a teoria do cinema (*Propostas para a teoria do cinema*, vol. 2). No volume 3, *Revisitar a teoria do cinema*, a intenção é propor novos olhares sobre a teoria, à luz da reflexão original dos cineastas que, embora se coloquem afastados do discurso científico e acadêmico, dialogam com esse discurso, uma vez que se cruzam com questões debatidas pela teoria do cinema.

Este volume conta com uma primeira parte, intitulada *A Abordagem Teoria dos Cineastas*, que é composta pelo texto “Teorias dos Cineastas versus Teoria do Autor”, de Tito Cardoso e Cunha, que apresenta aproximações e distanciamentos, como forma de balizamentos e reflexões, acerca da Teoria dos Cineastas frente às especificidades próprias da questão do autor no cinema, estas já ricamente debatidas e consolidadas nos estudos de cinema. Complementa a primeira parte o capítulo “Observações sobre a ‘Teoria dos Cineastas’ – Nota dos Editores” com discussão promovida pelos editores quanto aos impeditivos e limites do alcance da abordagem Teoria dos Cineastas.

A segunda parte, dedicada à relação mais direta entre o fazer fílmico e a elaboração teórica, tem o título de *A Práxis Cinematográfica como Teoria*. Abre essa parte o capítulo “George Lucas: pós-produção como um espaço de teoria e prática”, de Roberto Tietzman, André Fagundes Pase e Janaína dos Santos Gamba. Tal capítulo centra atenção ao processo de pós-produção nos filmes dirigidos por George Lucas, pois há a constatação de que este é um cineasta que se deteve com dedicação a

essa fase do fazer filmes, criando assim conceitos próprios para o cinema a partir de premissas arquetípicas reinterpretadas e aplicadas narrativamente aos filmes. Em “Carl Th. Dreyer: o cinema como reportagem e o realismo psicológico”, de Maria do Rosário Lupi Bello, temos o foco no filme *A Palavra* (1955), de Dreyer, para o escrutínio das possibilidades dos filmes encontrarem, de forma geral, o real enquanto este acontece, e de forma específica, a compreensão de um “realismo psicológico”. Já em “Claire Denis: música, improvisação e transgressão”, Julio Bezerra vai às palavras da cineasta francesa em busca de suas concepções para a música e o som no cinema como elementos que podem definir personagens, demarcar sentimentos particulares ou moldar dramaturgicamente os filmes. Fecha a segunda parte deste volume o texto “A representação da realidade no cinema documentário: verdade e imaginação pelos cineastas do Novo Cinema Alemão”, de Jéssica Frazão, no qual a autora dedica-se a examinar as obras fílmicas documentais e as proposições verbais de Werner Herzog, Wim Wenders e Rainer Werner Fassbinder. O conceito de representação em relação às possibilidades de asserções sobre a realidade é observado em filmes destes diretores de grande destaque no âmbito do cinema moderno germânico.

A terceira parte do livro, *Intertextualidades do Cinema*, inicia com o texto de Daniel Felipe Espinola Lima Fonseca, intitulado “Pinturas rupestres como investigação valenciana das linguagens em trânsito”, no qual o autor investiga o olhar multifacetado que o escritor e cineasta Valêncio Xavier dedicou ao mundo, construindo uma obra que transita entre diversas linguagens, entre as quais o cinema, e aponta para uma teoria específica. Com “O cinema do cinema: Julio Bressane, tradução e invenção”, Fabio Camarneiro examina as propostas de Bressane, presentes em seus textos, que sugerem o caminho criativo que a tradução deve trilhar para que textos originários de outras linguagens possam chegar às telas. Marina Takami, em seu texto “*L'allure libre du document*: a busca da musicalidade do filme e a organização do pensamento teórico em Éric Rohmer”, aborda os escritos e os filmes de Éric Rohmer para compreender os pensamentos do cineasta na relação do cinema com outras formas artísticas e destaca a importância da música em tal relação. A terceira parte é encerrada com o capítulo “Leituras De Brecht:

Terra em Transe e *Memórias do Subdesenvolvimento*”, de Maria Alzuguir Gutierrez, no qual a autora demonstra como o filme de Glauber Rocha e o filme de Tomás Gutiérrez Alea possuem aproximações que vão além de características de personagens ou de contextos históricos, pois ambos incorporam ideias de Bertolt Brecht.

A quarta e última parte deste volume, sob o título *Conceitos - Teoria*, é dedicada aos conceitos especificamente oriundos de obras cinematográficas e/ou das manifestações verbais de cineastas em suas experiências fílmicas. De início há o capítulo “Os conceitos de resistência e dissidência no cinema português” de André Rui Graça, onde são abordados os dois conceitos recorrentes no cinema português enquanto proposições oposicionistas e que se caracterizam como possíveis aportes teóricos. Chiara Dionisi, em: “Between Anthropology and the sensible: the animistic cinema of Michelangelo Frammartino”, recorre a conversas com o diretor para investigar o conceito de novo animismo, procurando encontrar os diálogos teóricos e mesmo a validação de tal conceito. Centrando atenção no filme *A imagem que falta* (2013), de Rithy Pahn, Laís Ferreira Oliveira investiga o lugar conceitual do cineasta em paralelo com as experiências que marcaram sua vida, no capítulo “A história incompleta, o cinema que preenche: *A imagem que falta* e a tessitura do eu”. Como fechamento deste volume, temos o texto “Pensar la Experiencia Cine: contactos entre la creación y la teoría” de Juan Caravaca Mompeán, José María Galindo Pérez e Alfonso Palazón Meseguer que investiga o processo de criação cinematográfica sob três pontos de vista: do espectador, do acadêmico e do cineasta.

Com os três volumes, os editores da proposta de abordagem Teoria dos Cineastas, juntamente com os autores que desenvolveram suas pesquisas publicadas nestas edições, construíram um caminho que busca validar a proposta como uma alternativa de investigação e que apresenta cineastas que se destacam por seus conceitos originais e criativos, à medida que fazem do cinema um campo artístico-cultural sempre inovador e fértil, convidando para novos olhares e reflexões.

Parte I

A Abordagem “Teoria dos Cineastas”

TEORIAS DOS CINEASTAS VERSUS TEORIA DO AUTOR¹

Tito Cardoso e Cunha

Não sendo eu um especialista das coisas do cinema, como o são os ilustres coordenadores e participantes neste Grupo de Trabalho, poderá parecer ousadia da minha parte vir intrrometer-me em seara alheia quando se fala de “Teoria dos Cineastas”.

Acontece que aqui cheguei mais por curiosidade do que por saber feito sobre o assunto. Não são opiniões definitivas, mas apenas interrogações o que me proponho aqui oferecer. O que de melhor posso esperar são respostas e porventura até alguma correção na formulação das perguntas.

A minha formação teórica, como já disse, não pode igualar a dos meus ilustres colegas no que à história e teoria do cinema diz respeito. Quando muito, poderia invocar, como justificação para abordar estes assuntos, o facto de ter visto muitos filmes ao longo da vida. Mas isso não me parece que seja suficiente para legitimar uma tal ousadia (a de meter a foice em seara alheia).

Com efeito, do ponto de vista teórico, uma vez que é sobre uma teoria que aqui se pretende pensar, o meu ponto de partida não tem sido o cinema, mas antes a

1. Comunicação apresentada no GT-Grupo de Trabalho “Teoria dos Cineastas”, durante o VII Encontro AIM-Associação dos Investigadores da Imagem em Movimento, que teve lugar na Universidade do Minho, Braga, de 10 a 13 de maio de 2017.

discursividade que o cinema suscita, isto é a crítica cinematográfica. A esta questão cheguei, por sua vez, através do interesse pela argumentação que aí se desenvolve ao interpretar e avaliar os filmes.

Ora, uma questão, nesta perspectiva, particularmente interessante é a suscitada pela noção de *autor* usada na recensão crítica de filmes.

I

No caso do cinema, em comparação com as restantes artes, a questão do autor tem especificidades próprias. Daí o seu interesse, porque se torna mais difícil a atribuição da autoria a uma personalidade única dada a natureza multitudinária da sua produção. Foi preciso esperar pelos críticos dos *Cahiers du Cinéma*, no final dos anos 50, para encontrar meio de integrar no discurso da crítica cinematográfica a noção de autor, atribuindo-lhe até um papel decisivo no processo de avaliação das obras.

Desde o romantismo, sobretudo, que a autoria da obra de arte nos aparece como claramente atribuível. No caso da literatura, como da música ou da pintura, a obra é, com verosimilhança, referida a um sujeito criador cuja identidade está, as mais das vezes, biograficamente estabelecida sem ambiguidade.

O ato de criação – no sentido já antigo de *poiesis* – não apenas foi desde há muito entendido como sendo a ação intencional de um sujeito, como também se pensou que esse ato *exprime* a identidade mesma do autor na sua singularidade.

Em suma, usando aqui a terminologia retórica de um Perelman (Perelman, 1988), esse ato de expressão estabelece uma relação de *coexistência* entre a pessoa do autor e a sua manifestação nas obras por si criadas, ou seja, a coexistência entre uma pessoa (o autor) e os seus atos (os filmes).

Ora, se isso parece facilmente compreensível no caso do poeta, do músico ou do pintor, cuja singularidade é onde o tão prezado valor da originalidade radica, já se não torna imediatamente evidente no caso de uma arte como o cinema.

Isto por várias razões, nomeadamente a que se deve à menor solidez atribuída historicamente à convicção do cinema como arte e não apenas divertimento de massa. Mas não é esta a questão essencial. Essa passa sobretudo pelo modo de produção em que os filmes são criados.

“Produção” mais do que “criação” é um termo no linguajar cinematográfico. E nas atribuições de cada filme ficaram tanto uma instância de *produção* como outra de *realização*, não necessariamente coincidentes.

Se já a presença dessas duas figuras na sua origem complica a atribuição, o que dizer de todas as outras instâncias que contribuem para o seu advento como obra?

A dificuldade no uso da noção de autor, no caso do cinema, sempre foi esta: a multiplicidade das figuras que para a sua existência contribuem sem que se saiba em qual delas reconhecer o sujeito criador.

À primeira vista, e certamente nos primeiros tempos, a ideia de uma arte multitudinária na sua origem criativa pareceria absurda. Essa circunstância, isto é, a ausência de uma personalidade única a quem atribuir a obra (a singularidade artística) era bem a prova de que o novo procedimento técnico que punha a imagem em movimento não podia aspirar ao estatuto de arte.

Aliás essa tecnicidade do cinema, compartilhada com a fotografia, prova também a sua não artisticidade. Pretendia essa argumentação (Scruton, 2006) que tanto a fotografia como o cinema, sendo meros procedimentos técnicos de reprodução do real, sem qualquer intervenção de uma subjetividade intencional, não podiam por isso mesmo ser tomados como atividade artística uma vez que esta exige o reconhecimento da intervenção de um *ator criador* e não mecanicamente reproduzidor.

Na estratégia de afirmação do cinema como arte houve, portanto, que afirmar a presença, na origem das suas obras, de um sujeito criador a quem se possa atribuir o ato intencional que lhe dá origem. O facto de haver necessariamente – no cinema como na fotografia – uma mediação técnica, não irá impedir o ato criador.

Mas o problema, no caso do cinema, não se fica apenas pela questão de admitir a existência de uma personalidade criadora na origem do filme como obra artística. Trata-se também de identificar essa personalidade e distingui-la de entre todos aqueles que coletivamente contribuem para a feitura da obra.

Ou seja, é preciso identificar uma personalidade única – uma *singularidade* no vocabulário de Kierkegaard (Sartre, 1966) – estabelecendo e justificando uma ligação de coexistência desta com os seus atos e aquilo a que eles dão origem, isto é “um corpo de filmes atribuíveis a um único indivíduo” (Bywater & Sobchack, 1989: 51).

A função do crítico é também a de descrever e avaliar a obra naquilo que a constitui como *corpus* de um só autor, isto é a sua consistência, o estilo, fundamentando a ligação entre os diferentes aspetos identificáveis e a figura do realizador, aquele por quem, ou melhor, em nome de quem, a obra advém ao real.

A partir dos anos 50, os críticos dos *Cahiers du Cinéma* vieram a impor bem argumentadamente o reconhecimento de autores entre cineastas que trabalhavam no mais improvável dos meios, o sistema industrial de Hollywood.

Nomes como J. Ford, H. Hawks ou A. Hitchcock, entre outros, por vezes com grande surpresa dos próprios, foram reconhecidos no seu estatuto de *autor*, não já como meros “diretores”, mas no sentido autenticamente *poiético* de “realizador”, tornando real todo um mundo de arte.

Mas é aqui também que a questão do autor se põe com maior acutilância. Num ambiente hostil a qualquer tipo de expressão singular, como é o do sistema de produção industrial inventado em Hollywood, há, mesmo assim,

quem realize obras em que os traços autorais são reconhecíveis de modo a sustentar o uso de uma argumentação baseada na perelmaniana ligação de coexistência entre uma essência e as suas manifestações, uma pessoa e os seus atos.

Mas há ainda um outro aspeto que intervém na crítica cinematográfica apoiada na noção de autor, sobretudo aquela que se desenvolve a partir da celebrada “politique des auteurs”. Esse aspeto tem a ver com a questão do valor. É que a crítica autoral, chamemos-lhe assim, se caracteriza precisamente por instituir um dispositivo de avaliação que faz depender o seu juízo, positivo ou negativo, da presença ou ausência da característica autoral manifestada congruentemente para além da sua dispersão nas obras.

O paradoxo e a dificuldade da argumentação crítica, baseada na noção de *autor*, é que, levada aos seus limites, não permite a avaliação negativa de um filme.

Se todo o filme de autor é uma manifestação da sua essência e se o único critério de avaliação aplicável a tal obra é precisamente a presença dessa ligação, então toda a obra da qual se possa afirmar essa ligação tem de ser necessariamente boa porque é “um filme de autor.” Esta questão já no seu tempo captou a atenção de André Bazin ao exprimir-se, com ironia, nos seguintes termos: “a partir do momento em que se afirma ser o cineasta totalmente filho das suas obras, deixam de existir filmes menores uma vez que o menor de entre eles ainda é feito à imagem do seu criador” (Bazin, 1947: 3).

No mesmo número da revista *Cahiers du Cinema* em que o famoso artigo de François Truffaut intitulado “Une certaine tendance du cinéma français” (Truffaut, 1954) foi publicado, o mesmo crítico escreve uma recensão do filme *The Big Heat* (1953) de Fritz Lang, um incontestado autor. Esse texto ilustra, talvez ainda melhor, o que virá a ser uma crítica inspirada pelos princípios da “politique des auteurs”.

F. Lang é aí apresentado como o autor de origem europeia que se integra no sistema industrial americano permanecendo, no entanto, o mesmo autor e contando sempre a mesma história: “neste caso não é estranho que todos os filmes americanos de F. Lang, se bem que assinados por argumentistas diferentes e rodados por conta de firmas as mais diversas, narram muito sensivelmente a mesma história” (Truffaut, 1954: 59).

Apesar das diversas circunstâncias da sua produção, cada filme do *autor* Fritz Lang conta sempre a mesma história, isto é, manifesta os mesmos temas e a mesma problemática que o definem precisamente como *autor* e que fazem de cada filme um ato/manifestação da mesma pessoa/essência, na terminologia de Perelman.

Os temas que definem a qualidade de autor em Lang, descreve-os Truffaut nos seguintes termos: “a solidão moral, o homem lutando sozinho contra um universo hostil, meio indiferente, tal é o tema favorito de Lang”. E mais adiante: “tudo se joga ... no coração de um universo altamente moral” (Truffaut, 1954: 52).

Em suma, a estratégia crítica para impor o reconhecimento do cinema como arte passa pelo reconhecimento da qualidade de autor aos que a fazem.

II

Quanto à Teoria dos Cineastas, a minha atenção resulta de ter ouvido uma comunicação de Manuela Penafria e Eduardo Baggio sobre esse tema.

Ao ouvir falar de “Cineastas” e de “Teorias” ocorreu-me, como seria de esperar, a famosa Teoria do Autor.

Na altura formularam-se-me as seguintes perguntas: será a Teoria dos Cineastas um outro modo da mesma consideração do autor como cineasta? Tanto mais que a referência ao *autor*, à época em que foi enunciada, era muito especificamente cinematográfica e se referia precisamente aos realizadores.

Em outros domínios, como a literatura, por exemplo, Barthes e Foucault, contemporaneamente, proclamavam a “morte do autor” em proveito do “texto” como ponto de incidência analítico.

A minha curiosidade tinha de começar por interrogar o próprio enunciado. Como deve ele ser entendido?

1. Como “Teorias *dos* cineastas”, tal como vem escrito no título do livro fundador de Jacques Aumont? (Aumont, 2011).

Significaria este “dos cineastas” uma teoria *acerca* dos cineastas, isto é, os realizadores de cinema, ou diretores na terminologia mais americana?

Mas, nesse caso, não se estaria a reduplicar o que a Teoria do Autor já tentou, ao pensar, com intuítos eminentemente críticos, a noção de autor no cinema, em toda a sua especificidade, nomeadamente tendo em conta os fatores de produção dos filmes na sua dimensão mais industrial?

2. Ou, pelo contrário, a expressão “teorias dos cineastas” referir-se-ia a teorias elaboradas por cineastas sobre o seu ofício de fazer filmes?

Se fosse esse o caso, que papel poderia ter a noção de *autor*, se é que haveria algum?

Lido o livro de Jacques Aumont, a segunda hipótese parece ser a verdadeira. A teoria (ou teorias) dos cineastas são elaboradas por pessoas que fazem filmes, sobre o seu *savoir-faire*, o seu *know how*.

Chega-se também à conclusão, ao fim dessa leitura, que a noção de *autor* não tem qualquer relevância para a teoria dos cineastas.

Poder-se-á compreender porquê. É que as duas teorias têm motivações e objetivos claramente distintos.

Cada uma delas procura responder a perguntas distintas e que não se sobrepõem:

A Teoria dos Cineastas interroga-se, para falar como Heidegger, sobre o ser do *ente* cinematográfico, isto é, procura responder à clássica interrogação ontológica, *quid est?* O que é (o cinema)?

Ela procura, portanto, pelo menos em parte, construir uma ontologia do cinema, como em tempos já o tinha tentado André Bazin intitulado o seu célebre livro *O que é o cinema?* onde figura um texto intitulado “Ontologia da imagem fotográfica” (Bazin, 2002).

Por outro lado, enquanto a Teoria do Autor se concentra na figura singular do interveniente que na Europa frequentemente se designa pelo termo “realizador”, em Hollywood, diferentemente, essa figura costuma ter o nome de “diretor”.

Com efeito, a palavra “realizador” parece querer designar alguém que “realiza”, isto é que torna real, que faz advir ao real algo que porventura possa vir a ter o estatuto de obra de arte.

Em contraponto, no vocabulário norte americano, o termo “diretor” pode designar apenas, se assim se pode dizer, alguém a quem se incumbiu a tarefa de coordenar, chefiar ou dirigir uma equipa plural de especialistas.

A Teoria dos Cineastas, por seu lado, na leitura que dela tem sido feita (Penafria; Baggio *et alia*, 2016) ao atribuir a figura de cineasta aos membros desse coletivo (atores, montadores, diretores de fotografia), haverá porventura que os pensar na categoria de sujeitos criadores de uma obra de arte, pensando-os como artesãos de uma técnica pessoalmente exercida. Como quando se usa a expressão “arte da montagem”, por exemplo, se pode estar a empregar um termo que na sua origem grega (*techne*) tanto significava o que nós hoje costumamos entender por “arte” como por “técnica”.

Mas, com este uso do termo “cineasta”, creio que se está a alargar a noção proposta por Jacques Aumont quando se refere, se bem o entendo, aos cineastas da sua teoria como remetendo, essencialmente, para a figura do realizador/diretor.

Esse alargamento, a ser concretizado, pode efetivamente vir a ser fecundo para o entendimento da criação cinematográfica no seu todo.

A Teoria do Autor, por seu lado, não se ocupa das questões ontológicas. Elabora um instrumento crítico que tem propósitos distintos. Não já a ontologia, mas a axiologia e a hermenêutica.

Ou seja, a Teoria do Autor procura elaborar um conceito que possa servir de critério axiológico para determinar o valor de um filme, por um lado, e, por outro, uma referência unificadora que possa guiar a interpretação da obra.

Se a Teoria dos Cineastas se coloca do ponto de vista do fazedor da obra, a Teoria do Autor instala-se do ponto de vista do recetor, isto é, do crítico e do espectador a quem aquele se dirige.

Em suma, o que está em causa na Teoria dos Cineastas é também a pergunta pelo *como?* (atingir uma poesia própria), não *quanto vale* ou *que significa?* Como é próprio da tarefa crítica dirigida ao espectador.

Assim, os temas tratados pela Teoria dos Cineastas podem-se agrupar sob as seguintes interrogações: *como?* (por exemplo, a montagem em Eisenstein) e o *que é?* (por exemplo, o cinematógrafo em Bresson ou o tempo em Tarkovski).

A certa altura, no texto de Aumont, põe-se a questão entre estes dois polos: “a imagem de um lado, a realidade do outro” (Aumont, 2011: 82). No meio está o cineasta procurando encontrar os meios mais eficazes de relacionar uma com a outra. Toda a questão acaba por ser a de saber como “o cinema inventa imagem da realidade” (Aumont, 2011: 82), em que termos e como o faz?

Como muito bem indica o título da 1ª parte do capítulo 3 – “A ação sobre o espectador: a eficiência” – o que preocupa essencialmente a Teoria dos Cineastas, do ponto de vista da receção, e na direta sequência de toda a sua orientação, é a questão do *efeito* sobre o espectador e da eficácia da sua ação. O que se pode por vezes reduzir a uma questão técnica, como muito bem exemplifica o caso Hitchcock.

Mas isso não o impede de, sendo deste ponto de vista um cineasta muito centrado na ação eficiente sobre o público, vir também a ser um *autor* no sentido pleno do conceito: criador de uma obra dotada de coerência temática e identidade própria. Em suma, com uma visão do mundo e do vivido em que o espectador pode encontrar suporte para a sua própria projeção narrativa, como muito bem ilustra um dos seus mais famosos filmes, *Rear Window*.

Nesse filme, onde Truffaut notou uma representação do espectador manietado perante o ecrã da sua janela indiscreta, uma personagem – his bride to be – muito minuciosamente enuncia a tarefa do crítico: “diz-me tudo o que viste e o que pensas que significa”. Tarefa hermenêutica, portanto.

Este é o ponto de vista da crítica, a que se tem de acrescentar a necessidade de um etimológico *crinein* significando o ato de “separar” que é já, por si só, um juízo de valor (estético ou artístico), separando o que tem valor do que o não tem.

Mas não é o juízo estético na receção que preocupa a Teoria dos Cineastas, mas antes a eficácia dos seus efeitos obtidos pelo uso mais ou menos inventivo dos recursos técnicos. Hitchcock, cineasta por excelência, era um mestre nisso.

Por seu lado, a noção de *autor* procurava sobretudo estabelecer um critério capaz de sustentar juízos de valor bem fundamentados do ponto de vista argumentativo.

De novo encontramos a diferença entre uma teoria que se debruça essencialmente sobre a questão ontológica – O que é o cinema? –, mas também a questão técnico/artística – como ser eficiente na produção de efeitos sobre o espectador, por um lado, e por outro – na Teoria do Autor – a pergunta axiológica sobre o valor da obra e o que ela significa, pergunta hermenêutica por excelência.

Deve-se dizer, no entanto, que as características (axiológicas e hermenêuticas) atribuíveis à função crítica no caso da Teoria do Autor, podem também ser entendidas como próprias de toda a atividade apreciativa da obra de arte.

Outros conceitos, neste caso, podem igualmente servir de guia, como nos mostra, por exemplo, Noël Carroll (Carroll, 2009) ao refletir sobre o uso crítico valorativo da noção de gênero cinematográfico.

A propósito de Hitchcock, Aumont fala da sua “ideologia da dominação (*maîtrise*)” enquanto cineasta e acrescenta: “não se pode separar a reflexão sobre a instituição, sobre a forma, e sobre o espectador. Trata-se sempre da mesma coisa: uma reflexão sobre o cinema como maquinaria do espetáculo e do imaginário. Toda esta dominação com efeito é justificada e orientada por um a única consideração: o profundo desejo de “dirigir o espectador” (Carroll, 2009: 101).

III

É claro que cineasta e o autor podem ser a mesma pessoa.

O conceito de *cineasta*, na teoria dita, designa um pensamento sobre o cinema.

O conceito de *autor* designa uma visão do mundo que caracteriza o sujeito exprimindo-se no cinema.

A noção de autor tem por destinatário o recetor, seja ele espectador ou crítico.

A noção de cineasta teórico tem por destinatário quem faz filmes e se interroga sobre esse seu fazer bem como sobre a essência daquilo que faz, o cinema.

Em cada caso o objeto é diferente: por um lado o cinema, o seu *know how* e a sua essência, por outro, o sujeito criador e o mundo da vida² que ele reflete.

2. *Lebenswelt*, para empregar a expressão consagrada pelos filósofos alemães.

Para terminar, tento enunciar algumas teses sobre o tema Teoria dos Cineastas versus Teoria do Autor:

1. A Teoria dos Cineastas não tem uma dimensão persuasiva, mas analítica.
2. Não se destina ao espectador/crítico, mas ao realizador, fazedor.
3. A teoria do cineasta não interpreta, não é uma hermenêutica.
4. Não produz sobre a obra juízos de valor crítico.
5. Dedicar a sua atenção mais à forma do que ao conteúdo do filme.
6. A Teoria dos Cineastas pergunta pelo que é (*quid est*) o cinema, aproximando-se assim de uma ontologia do cinema.
7. Perguntando pela técnica cinematográfica e os seus efeitos: como funciona internamente o objecto fílmico, a Teoria dos Cineastas é também uma pragmática.
8. Se as Teorias dos Cineastas perguntam pelos “meios de significação do cinema” (Aumont: 25), podem ser uma semiologia como em Pasolini ou Metz.
9. A Teoria dos Cineastas não é uma crítica, retórica, persuasiva (tendo por destinatário último o espectador) e/ou interpretativa (através de uma hermenêutica que tem igualmente por destinatário último o espectador).
10. A Teoria do Autor pergunta “quanto vale um filme?” e/ou “que quer dizer um realizador?”.

Ainda assim, encontram-se no texto de Aumont formulações que se poderiam prestar a equívocos como quando ele afirma perguntar a Teoria dos Cineastas “sobre a possibilidade de dizer algo sobre o mundo da vida através de uma série de imagens em movimento” (Aumont, 2011: 28).

Creio que esta “possibilidade de dizer” significa precisamente a interrogação sobre o *como* dizer através do dispositivo cinematográfico. A questão é a de como atuar para fazer significar uma “série de imagens em movimento.”

No entanto, o próprio autor alude já ao problema que esta postura teórica (e prática) pode levantar: a Teoria dos Cineastas “arrisca-se a ocupar-se demasiado das suas próprias leis e permanecer no exterior daquilo de que fala” (Aumont, 2011: 28).

É este o risco que a Teoria do Autor não corre porque ela nos fala mais de uma visão do mundo a interpretar e da sua expressão a avaliar.

Referências bibliográficas

- Aumont, J. (2011). *Les théories des cinéastes*. Paris: Armand Colin.
- Bazin, A. (2002). *Qu'est-ce que le cinéma?*. Paris: Cerf.
- _____ (1957). De la politique des auteurs. In: *Cahiers du Cinéma*, n. 70, 2-11.
- Bywater, T. & Sobchack, T. (1989). *Film Criticism, Major Critical Approaches to Narrative Film*. New York: Longeman.
- Carroll, N. (2009). *On Criticism*. London: Routledge.
- Penafria, M., Baggio, E.; Graça, A. R.; Araujo, D. C. (2016). *Ver, ouvir e ler os cineastas. Teoria dos cineastas, Vol 1*. Covilhã: Livros Labcom.IFP.
- _____ (2016a). *Propostas para a teoria do cinema. Teoria dos cineastas, Vol. 2*. Covilhã: Livros Labcom.IFP.
- Perelman, C. & Olbrechts-Tyteca, L. (1988). *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*. Bruxelles: Editions de l'U.L.B.
- Sanchez Vidal, A. (1994). *Luís Buñuel*. Madrid: Cátedra.
- Sarris, A. (1995). Notes of an accidental auteurist. In: *Film History*, Vol. 7, 358-361.
- Sartre, J.-P. (1966). L'Universel Singulier. In: *Kierkegaard vivant*. Paris: Gallimard.
- Scruton, R. (2006). Photography and Representation. In: Carroll, N. & Choi, J. (Eds.), *Philosophy of Film and Motion Pictures*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Truffaut, F. (1954). Une certaine tendance du cinéma français. In: *Cahiers du Cinéma*, n. 31, 15-29.
- _____ (1954a). Aimer Fritz Lang. In: *Cahiers du Cinéma*, n. 31.

OBSERVAÇÕES SOBRE A “TEORIA DOS CINEASTAS” – NOTA DOS EDITORES

Manuela Penafria, Eduardo Tulio Baggio, André Rui Graça
& Denize Correa Araujo

Com a publicação dos dois anteriores volumes, dedicados à abordagem da “Teoria dos Cineastas”,¹ os Editores apresentaram a sua proposta e entendem que se estabilizou um percurso a ser seguido por essa linha de investigação científica sobre cinema. Ainda assim, dúvidas existem sobre como operacionalizar esta abordagem. Problemáticas inescapáveis surgiram, como a questão da longa tradição a respeito do “autor”, ou o questionamento do efetivo alcance da abordagem “Teoria dos Cineastas”.

A respeito da operacionalização da abordagem, assumimos e reiteramos apenas o que nos parece fundamental: que os materiais escritos de apoio ao investigador devem ser, maioritariamente, livros, manifestos, cartas, entrevistas, ou outros, mas, sempre dos próprios cineastas. E os seus filmes também se configuram como matéria-prima fundamental de investigação enquanto possível fonte de conceitos de um cineasta.

Quanto ao trabalho de investigação efetuado sobre esses materiais, deixamos de lado qualquer tipo de imposição metodológica que se nos afigura sempre ortodoxa, a favor de um confronto direto com o pensamento, com a poética, dos cineastas e de uma diversidade que permita dilatar esta área ainda em expansão. Por exemplo, uma

1. Ver, ouvir e ler os cineastas, Teoria dos cineastas, vol. 1; Propostas para a teoria do cinema, Teoria dos cineastas, Vol. 2.

investigação baseada na observação participante, durante a rodagem de um filme é uma opção viável e, seguramente, útil.² No entanto, qualquer que seja a metodologia adotada não é suposto que a mesma promova a imediata e acrítica adesão ao discurso do cineasta.

A questão da aproximação e distância entre a “Teoria dos Cineastas” e a Teoria do Autor encontra-se devidamente discutida e, podemos dizê-lo, devidamente resolvida, por Tito Cardoso e Cunha, através de uma reflexão sua incluída no presente volume.

Assim, trataremos aqui de apresentar algumas notas sobre o alcance da abordagem “Teoria dos Cineastas”. Para tal, dividimos o texto em duas partes, cada uma delas com uma questão. Essas questões não são discutidas com o intuito de apresentar respostas definitivas; antes, pretendemos contribuir para um melhor esclarecimento do horizonte de investigação para oferecermos, à comunidade académica, a oportunidade de retroceder antes de investir nesta abordagem.

1. O que impede a investigação científica sobre cinema de aderir à abordagem “Teoria dos Cineastas”?

Logo à partida, nenhum impedimento. A favor do ecletismo académico, a abordagem é aceite. Mas, o ceticismo é manifesto ou latente. Quem faz teoria do cinema é o investigador, o académico, e não o cineasta. A Teorias dos Cineastas procura compatibilizar a academia com a prática fílmica e o pensamento, de quem faz cinema, introduzindo a possibilidade de verter o pensamento expresso pelos cineastas em conteúdo enquadrável na teoria do cinema.

A teoria do cinema é da responsabilidade da academia, mas tal não implica um afastamento do discurso dos cineastas, aqueles que pautam a sua atuação pela praxis cinematográfica. O discurso dos cineastas é incluído em várias antologias do cinema ou em edições que compilam entrevistas e/

2. Esta proposta que recorre ao modelo de investigação etnográfica foi-nos sugerida por José María Galindo, Doutor em Estudios de Cine Español, pela Universidad Rey Juan Carlos, Madrid, Espanha.

ou escritos dos cineastas (por exemplo: Baudry *et al.*, 2004; Xavier, 1983; Romaguera I Ramió & Alsina Thevenet, 1989; Macdonald, 1992 e 1998; Stubbs, 2002; Myer, 2012; Labaki, 2015).

Bill Nichols na introdução ao livro *Critical Cinema* (Myer, 2012) afirma que o momento ideal, do ponto de vista pedagógico, para integrar teoria e prática é na pré-produção, ou seja, no momento da definição do filme, sua estrutura, tom e efeitos.³ Do nosso ponto de vista, o pensamento dos cineastas, a sua concepção de cinema, é uma constante integração de teoria e prática – conceitos que impellem uma determinada praxis; praxis da qual resultam conceitos. Nesse sentido, a nossa proposta, do ponto de vista pedagógico, é uma discussão continuada sobre o pensamento dos cineastas.

De igual modo, do ponto de vista da produção científica acadêmica, os conceitos a utilizar para clarificar uma questão, para a discutir ou para a resolver, podem, claramente, beneficiar de uma discussão continuada sobre o pensamento dos cineastas. Estes, na sua atuação verbalizam conceitos cuja validade pode não ser científica, mas têm a validade de se referir a uma criação artística específica, com a probabilidade de ser alargada. E o processo criativo do cineasta é fundamental para o esclarecimento do seu pensamento sobre cinema (v. Alonso García, 2003).

A inclusão do discurso e da praxis dos cineastas é prática comum nos escritos académicos. Dissertações de mestrado e teses de doutoramento facilmente integram nas suas referências bibliográficas escritos dos cineastas. A nossa questão aqui, como já afirmado na apresentação do livro: *Ver, ouvir e ler os cineastas – Teoria dos Cineastas, vol. 1*, é uma aproximação aos cineastas tornando-a numa “aposta consciente e sistemática. Por entendermos que será unânime considerar que esse discurso dos cineastas é merecedor de atenção, pretendemos fazer dessa atenção uma linha de investigação que, estamos em crer, virá refrescar os estudos sobre cinema.

3. No original: “(...) the ideal moment to attempt an integration of theory and practice is in the pre-production. This is when everything is up for grabs, when the very topic and approach, theme and tone, structure and effect of a film is the precise subject of discussion.” (“Foreword”, Nichols in Myer, 2012: XV).

Assim, a tarefa e incumbência de produção de teoria do cinema cabe à academia, ao investigador; é essa a sua responsabilidade. Como se sabe, essa teoria sempre contou com o apoio outras disciplinas. No caso, recorrer aos cineastas é um movimento tão legítimo como outro qualquer. E, ainda que não seja fonte de informação, o pensamento dos cineastas facilmente se constitui como fonte de inspiração.

Nomeando impedimentos concretos à teorização sobre cinema, Carrol (1996) está convicto que caso determinados obstáculos permaneçam na academia “uma teorização frutífera sobre o filme será improvável”.⁴ Esses obstáculos são: “Concepções monolíticas da teoria do cinema”; “A confluência da teoria cinematográfica com a interpretação de filmes”; “Politicamente correto”; “Acusações de formalismo”; e, “Preconceitos a respeito da verdade”.⁵ Por certo, estes obstáculos caracterizam bem a produção científica em língua inglesa e poderão adaptar-se ao meio acadêmico de outros países pois, independentemente do país, a Academia partilha um objetivo comum e maior de produção de conhecimento.

Uma análise à produção científica em língua portuguesa com vista à verificação da existência ou não existência desses obstáculos, exigiria uma investigação própria e dedicada. Assim, apenas apresentamos três observações meramente empíricas sobre teses acadêmicas e comunicações apresentadas em congressos:

- a. a análise de filmes é, em larga escala, apresentada por interposta pessoa, ou seja, recusa-se o confronto direto investigador-filme a favor da utilização de citações de outros estudos científicos que se fizeram a respeito dos filmes em causa;

4. No original: “(...) as long as these obstacles continue to grip the imagination of scholars, fruitful theorizing about film will be unlikely.” (p. 38).

5. No original: “Monolithic conceptions of film theory”; “The conflation of film theory with film interpretation”; “Political correctness”; “Charges of formalism”; “Biases against truth”.

- b. cada vez mais investigadores de língua portuguesa têm como objeto de estudo o cinema português e/ou o cinema brasileiro, no entanto, por vezes o mesmo é estudado tendo como ponto de referência grandes movimentos cinematográficos tentando-se uma correspondência entre cinematografias que possuem, logo à partida, contextos diferentes;
- c. e, é nosso entender, que apesar da inclusão de referências bibliográficas de cineastas, as mesmas são secundárias em relação ao diálogo que se estabelece com outros autores.

Esta última razão é a que mais motivou a proposta dos Editores de uma “Teoria dos Cineastas”. É nossa convicção que esta proposta será um exercício útil e que a sua validade ou interesse apenas poderá ser totalmente discutida após ser experimentada, acrescentando-se porém que a legitimidade de refletir sobre uma determinada obra não é algo exclusivo ao seu próprio criador.

2 Quais são os limites ou a delimitação da abordagem “Teoria dos Cineastas”?

Para esta questão, começaremos por ter como referência alguns dos livros mais conhecidos dedicados à teoria do cinema.

Em *As principais teorias do cinema – uma introdução*, J. Dudley Andrew (2002 [1976]) apresenta aquelas que são as mais influentes teorias do cinema. Os capítulos desse livro têm como títulos os nomes de autores – nomeadamente: “Hugo Munsterberg”; “Rudolf Arnheim”; “Sergei Eisenstein”; “Béla Balázs e a Tradição do Formalismo”; “Siegfried Kracauer”; “André Bazin”; “Jean Mitry”; “Christian Metz e a Semiologia do cinema”; e, “O desafio da Fenomenologia: Amédée Ayfre e Henri Agel”.

Em livro posterior, intitulado: *Concepts in film theory*, J. Dudley Andrew (1984) utiliza conceitos para dar título aos seus capítulos, por exemplo: “percepção”, “representação”, “significação”, “estrutura narrativa”, “adaptação” e “interpretação”. Uma das razões pontadas para esta divisão é a falta de,

justamente, um único pensador.⁶ Em suma, estes dois livros são reveladores de uma mudança de paradigma na teoria do cinema em que, até cerca dos anos 80, existiam grandes pensadores personificados por um único autor, seja esse autor académico ou cineasta, para passar a existir uma discussão de conceitos.

Robert Stam (2000) envereda por uma apresentação da teoria do cinema por escolas ou correntes de pensamento, como seja a montagem soviética, a escola de Frankfurt, o culto do autor, o Feminismo ou o advento do Estruturalismo. Na introdução, Stam afirma que na evolução da teoria do cinema não existe uma progressão linear de movimentos, varia de país para país. Ou seja, no seu livro recusa uma evolução baseada apenas numa única filmografia (entendemos que recusa uma evolução baseada na filmografia mais hegemónica, a de língua inglesa).⁷

Originalmente publicado em italiano, em 1993, *Teorías del cine 1945-1990*, de Francesco Casetti (2005) afirma que a teoria clássica associada a nomes como Eisenstein ou Arnheim já se encontra ultrapassada e que com o Pós-Guerra surgiram novas investigações sobre cinema.⁸ Entendendo a teoria como um “saber compartilhado”, Casetti apresenta um excelente contributo para identificar paradigmas de investigação nas quais inclui temáticas (por exemplo, “Cine y realidad”) ou correntes de pensamento (por exemplo: “La Semiótica del cine”). Mais concretamente, Casetti define teoria como: “um conjunto de supuestos, más o menos organizado, más o menos explícito, más o menos vinculante, que sirve de referencia a un grupo de estudiosos

6. No original: “ (...) no names in today’s theory are printed quite so luminously as to compel deference to their ideas, for this is genuinely an age of schools of thought more than of lone geniuses.” (p. viii).

7. No original: “ (...) the evolution of film theory cannot be narrated as a linear progression of movements and phases. The contours of theory vary from country to country and from moment to moment, and movements and ideas can be concurrent rather than successive or mutually exclusive. (...) this book has to convey a sense of ‘meanwhile back in France’ or ‘meanwhile, over in genre theory’ or ‘meanwhile, in the Third World.’” (p. 2).

8. No original: “La época de las teorías clásicas, marcada por las contribuciones de Canudo, Epstein, Eisenstein, Balázs o Arnheim, há quedado atrás: con la posguerra se abren nuevas perspectivas y nuevas formas de investigación (...).” (p. 10).

para comprender y explicar en qué consiste el fenómeno en cuestión”. (Casetti, 2005: 10/11). A partir dessa definição, Casetti aponta três grandes paradigmas teóricos (muito resumidamente aqui apresentados):

1. Teorias ontológicas – dedicam-se à questão: O que é o cinema? São teorias que pretendem explicitar a essência do cinema valorizando uma componente metafísica e produzindo um conhecimento sobre cinema global ou englobante;
2. Teorias metodológicas – têm como questão de partida: que ponto de vista adotar para compreender o cinema? Ao elegerem um ponto de vista, este conhecimento valoriza mais o que é pertinente e menos a essência. Neste paradigma operam disciplinas como a Sociologia, a Psicologia, a Psicanálise ou a Semiótica que fizeram do cinema objeto de investigação; trata-se de um conhecimento “em perspectiva”;
3. Teorias de campo – concentram-se nos problemas suscitados pelo cinema (ou seja, campo de perguntas, problemáticas). Como exemplo, Casetti apresenta a investigação sobre os modos de representação do cinema ou o papel do espectador. Não buscam a essência nem selecionam o pertinente, tratam-se de teorias de exploração que valorizam o cinema enquanto fenómeno e produzem um conhecimento que não é global nem “em perspectiva”, mas “transversal”. (Cf. Casetti, 2005: 22-25).

É, de momento, inevitável mencionar a abordagem Cognitivista proposta por autores bem conhecidos como David Bordwell e Noël Carroll. A defesa desta abordagem começou por apresentar, de modo bastante incisivo, uma crítica à chamada “Grande teoria” – que em Casetti serão as Teorias ontológicas. Em artigo bastante extenso e esclarecedor Bordwell (1989) salienta as vantagens de um olhar sobre os filmes a partir da teoria Cognitiva por ser capaz de iluminar o nosso conhecimento a respeito do funcionamento dos filmes, em especial no que diz respeito à sua receção pelos espectadores. Para o presente texto interessa-nos particularmente, e apenas, o facto des-

ta proposta rejeitar teorias que se apresentam como uma explicação total, global e englobante do fenómeno cinema. E, também, por se tratar de uma abordagem.

A “Teoria dos Cineastas” é, igualmente, uma abordagem. Mas, interessa saber como caracterizar essa abordagem; mais concretamente como é que a mesma se coloca perante a evolução e a atual produção de teoria do cinema. Entendemos que a podemos caracterizar do seguinte modo:

1. tratando-se de uma abordagem, insere-se no tipo de Teoria Metodológica apontada por Casetti;
2. embora siga o modelo mais atual de produção de teoria do cinema por se tratar de uma abordagem, apresenta um retrocesso em relação ao conhecimento que possa produzir uma vez que ao realçar a perspectiva dos cineastas tem, claramente, um pendor de “Grande teoria” já que o pensamento de um cineasta se apoia em determinada praxis;
3. finalmente, a afirmação de Robert Stam (2000: 10) a respeito da teoria do cinema ser palimpséstica,⁹ ou seja, uma escrita sobre uma outra escrita, aplica-se, de modo flagrante, à “Teoria dos Cineastas”; trata-se, claramente, de uma escrita sobre uma outra escrita (ainda que “escrita” seja aqui entendido como um termo que inclui manifestações escritas, orais e mesmo fílmicas).

Em suma e em jeito de conclusão: de momento, nada pode garantir que o conhecimento sobre o cinema produzido pela abordagem da “Teoria dos Cineastas” possa estar certo ou errado. Estando apoiada num processo criativo, terá sempre um carácter provisório. Esta abordagem vem salientar que nenhuma teoria é mais teoria que outra, pode ser mais ou menos pertinente, mais ou menos plausível, mais ou menos verdadeira (mas não será mais teoria que outra). Numa época em que a teoria do cinema parece ser alimentada pelo surgimento de novos filmes ou descobertas históricas e não pela emergência de novas abordagens que os possam ler, pois persiste no in-

9. No original: “Film theory, like all writing, is palimpsestic” (Stam, 2000: 10).

cessante esgotamento de ganchos teóricos (muitos deles com mais de meio século) urge encontrar alternativas. A “Teoria dos Cineastas” afigura-se como tal e permite agregar e conciliar aquilo que até há bem pouco tempo estava separado. Como prova disso, ficam estes três volumes. Esperamos que possam estimular a curiosidade e interesse de futuras investigações.

Referências bibliográficas

- Aumont, J. (2004). *As teorias dos cineastas*, São Paulo: Papyrus [Orig. 2002].
- Alonso García, L. (2003). El saber hacer del proceso fílmico: del cineasta al filmólogo. In: *Archivos de la Filmoteca*, 71, Abril, pp. XIX-XXXII.
- Andrew, J. D. (2002). *As principais teorias do cinema – uma introdução*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores [Orig. 1976].
- _____ (1984). *Concepts in film theory*, Oxford University Press.
- Bordwell, D. (1989). A case for Cognitivism. In: *Iris* n. 9 (Spring): 11-40.
Disponível em: https://qmplus.qmul.ac.uk/pluginfile.php/13140/mod_resource/content/1/david%20bordwell%20-%20a%20case%20for%20cognitivism.pdf
- Casetti, F. (2005). *Teorías del cine 1945-1990*, 3ª ed., Madrid: Cátedra [Orig. 1993].
- Mast, G.; Cohen, M. & Baudry, L. (Eds.), (1992). *Film theory and criticism: introductory readings*, 4ª ed., Oxford University Press.
- Carroll, N. (1988). *Philosophical problems of classical film theory*, Princeton.
- _____ (1996). Prospects for film theory: a personal assessment. In: Carroll & Bordwell (Ed.), *Post-theory: reconstructing film studies*, Wisconsin Press.
- Labaki, A. (Org.) (2015). *A verdade de cada um*, São Paulo: Cosac & Naify.
- Macdonald, S. (1992). *A critical cinema 2: interviews with independent filmmakers*, New Ed edition, University of California Press.
- _____ (1998). *A critical cinema 3: interviews with independent filmmakers*, University of California Press.
- Myer, C. (Ed.), (2012). *Critical cinema - beyond the theory of practice*, Wallflower Press.

- Romaguera I Ramió, J. & Alsina Thevenet, H. (1989). *Textos y manifiestos del cine*, Madrid: Cátedra.
- Stam, R. (2000). *Film theory – An introduction*, Oxford: Blackwell Publishers Inc.
- Stubbs, L. (2002). *Documentary filmmakers speak*, Allworth Press.
- Xavier, Ismail (Org.), (1983). *A experiência do cinema – Antologia*, Rio de Janeiro: Graal.

Parte II

A Praxis Cinematográfica como Teoria

GEORGE LUCAS: PÓS-PRODUÇÃO COMO UM ESPAÇO DE TEORIA E PRÁTICA

André Fagundes Pase; Roberto Tietzmann

& Janaina dos Santos Gamba

O impressionante planeta amarelo de Tatooine emerge de um eclipse total com suas duas luas brilhando contra o fundo escuro. Uma pequena espaçonave prateada, um fura-bloqueio Rebelde disparando lasers de sua traseira, corre pelo espaço. Ela é perseguida por um destróier estelar Imperial gigante. Centenas de raios laser letais partem do destróier, desintegrando o leme solar da nave Rebelde.

Roteiro da cena inicial de *Guerra nas Estrelas*,¹

George Lucas, (1998: 2).

Introdução

Após duas produções, o produtor e diretor George Lucas encontrou grande sucesso com as plateias globais da segunda metade da década de 1970. Parisi (1998) afirma que *Guerra nas Estrelas* (1977) rendeu até meados dos anos 2000 cerca de U\$460 milhões só no mercado doméstico americano. Isto o situou como um dos filmes que continua a influenciar gerações de fãs e fundou uma mitologia contemporânea que mescla fantasia,

1. No original em Lucas (1998:2): “The awesome yellow planet of Tatooine emerges from a total eclipse, her two moons glowing against the darkness. A tiny silver spacecraft, a Rebel Blockade Runner firing lasers from the back of the ship, races through space. It is pursued by a giant Imperial starship. Hundreds of deadly laserbolts streak from the Imperial Star Destroyer, causing the main solar fin of the Rebel craft to disintegrate.”

tecnologia, intenso consumo e misticismo *pop*. Mas exatamente o que os espectadores viram nesta primeira cena de quarenta segundos de duração e apenas três planos após os letreiros iniciais?

A cena mostrava, como sugere o fragmento do roteiro citado, que a nave rebelde que escondia a princesa Leia Organa (Carrie Fisher) estava prestes a ser capturada pelo vilão Darth Vader (David Prowse, com a voz de James Earl Jones)? Seria uma alegoria a respeito da guerra fria ou mesmo a persuasiva sugestão de uma lógica militarista, como afirma Wasko (2003), à plateias adolescentes? A extrapolação fantasiosa de um imaginário a respeito do que uma perseguição entre naves espaciais deveria se parecer? Uma atualização de uma narrativa de fácil compreensão e consumo a partir de uma arquetípica luta do bem contra o mal nos moldes definidos por Campbell (1990; 1993)? Ou talvez, na essência do que a imagem nos apresenta, duas maquetes plásticas sobrepostas a um fundo pintado complementadas pela animação de disparos cujas explosões eram feitas pela detonação de pequenas cargas de pólvora de acordo com o relato de Rinzler (2007)?

A riqueza desta imagem não pode ser apreendida ou negada através de uma simples dicotomia entre o que seria verdadeiro e falso na representação. A verdade desta imagem reside em sua síntese. Ela é ao mesmo tempo um documento da aparência de maquetes captadas em situações controladas de estúdio, um testemunho das possibilidades e limitações da técnica e tecnologia de seu momento histórico do cinema, a imaginação visual projetiva alimentada pelo imaginário de seu tempo e a visualidade de uma narrativa cuja persuasão depende de uma imagem que não poderia existir de maneira imediata e completa perante a câmera. Esta imagem, em que os espectadores e a trama acreditam ver naves espaciais ao invés de modelos de plástico pintado, é a expressão prática dos efeitos visuais e um dos elementos-chave para formularmos a contribuição de Lucas como articulador de uma teoria de cineasta através dos filmes que dirigiu e produziu, definidos por seu investimento em recursos tecnológicos, narrativas arquetípicas calcadas em fantasia e valorização da pós-produção como espaço criativo.

Como relatam Champlin (1997) e Jones (2016), George Lucas, o cineasta-tema deste texto, é um diretor, produtor e roteirista norte americano nascido em 1944. Formado pela USC-University of South California, em 1967, escreveu, dirigiu e produziu os longas-metragens *THX 1138* (1971); *Loucuras de Verão* (1973) e *Guerra nas Estrelas* (1977), participou ativamente de suas continuações (em 1980 e 1983) e voltou à direção nos prelúdios da série com *A ameaça fantasma* (1999), *O ataque dos clones* (2002) e *A vingança dos Sith* (2005). Em 2012, atuou como produtor e diretor de algumas cenas de *Esquadrão Red Tails* (2012). Lucas é tanto um cineasta quanto um empreendedor, tendo iniciado empresas paralelas à produtora cinematográfica *Lucasfilm* dedicadas a efeitos visuais (*Industrial Light and Magic*), jogos digitais (*Lucasarts*) e computação gráfica (a divisão de computação gráfica da *Lucasfilm*, renomeada após a venda como *Pixar*).

A partir das reflexões a respeito levantadas por Aumont (2012) e Graça, Baggio e Penafria (2015), situamos nosso percurso de análise em que buscamos nos afastar das marcas estéticas e estilísticas do cinema de Lucas e nos perguntamos: que marcas teóricas o realizador, reconhecido por filmes de fantasia e ficção científica, articula de maneira recorrente?

Para responder a essas questões utilizamos uma adaptação dos procedimentos da análise de conteúdo de Bardin (1977) que, segundo a autora, acontecem em três etapas: a pré-análise, onde a amostra é escolhida e organizada, caracterizada pela leitura flutuante do material, explorando com um grau de liberdade de percepção os indicadores a serem utilizados. A segunda etapa é a exploração do material com a consolidação das categorias emergentes. Por último, o tratamento e a interpretação dos conteúdos e categorias encontrados. Entendemos que este método permite elaborar categorias para conteúdos e circunstâncias ainda não estabelecidos e consolidados.

Foi feito um levantamento e coleta de entrevistas concedidas por George Lucas desde a década de 1970 a respeito de seus filmes, o que resultou na seleção de dez textos e gravações em vídeo. A partir da leitura e assistência em profundidade destas entrevistas, foram levantadas categorias de análise

baseadas na redundância e permanência de temáticas identificadas como relevantes ao cineasta. Estas categorias foram então cruzadas com relatos historiográficos de Lucas como realizador cinematográfico e empreendedor, a partir dos autores Rubin (2006), Taylor (2014) e Wyndham (2010) que forneceram referências externas para consolidar quais categorias seriam debatidas em maior extensão.

Arquétipos, pós-produção, tecnologia e consumo: a teoria dos cineastas aplicada a Lucas

Aumont (2012) entende o cineasta como um criador particular de obras, pois elabora suas produções sem uma relação imediata com quaisquer materiais ou ferramentas; podendo ser direcionado por uma instituição comercial ou semi-industrial; e que trabalha num ritmo insólito, dada a natureza dos vários processos pelos quais a criação de uma obra fílmica passa até chegar a seu resultado final. O autor, a partir de um aforismo de Claude Chabrol, também entende o cineasta como o homem consciente de seu ofício de fazer cinema. Diferente da Teoria dos Autores, proposta pelo grupo de editores e críticos da revista francesa *Cahiers du Cinéma* durante a década de 1950, que estabelecia (e louvava) o diretor como único responsável por sua criação, a partir de marcas estéticas e estilísticas reconhecíveis pelo espectador e pelo crítico, Aumont argumenta que, no cerne do que ele considera como sendo a Teoria dos Cineastas, há a obsessão do cineasta que se considera um artista, em pensar sua arte para as finalidades próprias dela: o cinema pelo cinema e o cinema para o mundo.

Como explicitado por Graça *et al.* (2015), a partir da reflexão proposta por Haar (2007), conceitos como “originalidade” e “autoria”, são caros para cineastas que se propõem a refletir sobre o ato de realizar cinema e sobre suas criações. Assim, a Teoria dos Cineastas propõe múltiplas investigações a partir de três vertentes: a relação do cineasta² com o cinema; o criador que

2. Cineasta entendido como, além do diretor, todo aquele ‘profissional’ cujo trabalho esteja diretamente ligado com a criação cinematográfica.

se propõe a refletir teoricamente sobre o processo de criação de sua obra; e o cineasta que, a partir da reflexão teórica de outros cineastas sobre dúvidas e questões comuns, se propõe a definir e caracterizar seus trabalhos.

A partir destas abordagens, identificamos a adesão de George Lucas às duas primeiras vertentes. E definimos como marcas teóricas a serem desenvolvidas: a centralidade da fantasia que leva à visibilidade da pós-produção como um espaço criativo com a conseqüente valorização dos efeitos visuais; a valorização de bases arquetípicas para as narrativas e a possibilidade de uma relação de abertura controlada da autonomia de criação de novas histórias ao equilibrar a oferta de brinquedos com a ideia de filme como base de uma propriedade intelectual.

Mundos de fantasia, emoções verossímeis e bases arquetípicas

O primeiro passo para compreendermos o espaço teórico de George Lucas é observar que os seis longas-metragens que dirigiu pertencem a gêneros tradicionalmente de menor prestígio narrativo. Cinco deles, a série *Guerra nas Estrelas* (1977, 1999, 2002 e 2005) mais *THX 1138* (1971), são definidos como ficção científica, com a série mesclando elementos de fantasia, aventura e comédia. Esta preferência, distante dos dramas com viés social, biográfico ou histórico, colocou Lucas distante das premiações principais, o que apresenta em si uma problemática relevante ao desenvolvimento de suas marcas teóricas.

Cabe ressaltar que o primeiro filme de Lucas, *THX 1138* (1971), é uma visão distópica sobre o futuro da humanidade. Segunda produção do estúdio American Zoetrope, seu tema foi considerado avançado demais para a época, como coloca Hearn (2005) e o filme não obteve a resposta financeira esperada. Além disso, o cineasta era visto como um dos novos prodígios do meio, um talento emergente da University of Southern California, e envolto em uma amigável disputa informal contra o rival e amigo Steven Spielberg, que não foi aprovado naquela universidade e obteve uma vaga na California State University.

Diferente do amigo, que obteve sucesso com produções para a TV, Lucas fundou a sua própria empresa e voltou para as memórias da sua juventude na produção de um novo filme. *Loucuras de Verão* (1973) mostra as aventuras de jovens prestes a deixar a cidade de Modesto, na Califórnia (terra natal do diretor) antes de ir para a universidade. A produção mais humilde, embalada pela combinação de aventura e romance juvenil, foi bem recebida por críticos e audiência segundo Hearn (2005). Anos depois, este filme ganhou importância não como uma obra em si, mas por sinalizar para o realizador que ele poderia obter o almejado sucesso. Com este impulso, retornou para os gêneros preferidos da ficção científica e fantasia, porém com a experiência de um fracasso.

Ficção científica e fantasia no cinema ganharam destaque nos primeiros anos através das obras de Georges Méliès, ilusionista e inspirador do cinema com a expansão de seus truques cênicos. A atenção despertada pelo realizador francês e seus “filmes de truque” vinculou a sugestão de que filmes ricos em efeitos visuais seriam fracos em história, dependentes de avanços técnicos e tecnológicos para chamar a atenção dos espectadores. Após os truques de Méliès e seus concorrentes Zecca e Blackton perderem fôlego na segunda década do século XX, os efeitos visuais passaram a estar condicionados às demandas da narrativa, o que veio a privilegiar usos que tornassem os efeitos transparentes ou naturalizados frente às plateias e consolidou o gênero dramático à frente dos demais.

A ficção científica e a fantasia, com poucas exceções, permaneceram como gêneros de pouco prestígio e orçamento pelas próximas décadas. Quando George Lucas propôs a realização de um épico identificado com estes gêneros a possíveis financiadores, recebeu repetidas negativas. Segundo Lucas (2012) o único que reconheceu potencial na ideia foi Alan Ladd Jr., executivo da Fox, que sugeriu acentuar elementos dramáticos de fácil compreensão em sucessivos tratamentos de roteiro.

O resultado pode ser observado no eixo central da narrativa da série, que pode ser sintetizada como a queda e retorno de Anakin Skywalker (interpretado por Jake Lloyd quando criança e Hayden Christensen quando adulto). Anakin começa a narrativa como um talentoso Jedi que é corrompido pelo lado sombrio ao dar ouvidos ao ódio que trazia em si. Mutilado em um duelo com seu mestre, perde sua humanidade ao se tornar o homem-máquina Darth Vader, e assim se torna o principal algoz dos protagonistas e rosto-símbolo dos antagonistas. Por amor a seu filho, acaba por assassinar o líder do lado sombrio e assim redime seus malfeitos e recupera sua humanidade e identidade original ao falecer.

Guerra nas Estrelas foi um contraponto ao distanciamento emocional de *2001: uma Odisséia no Espaço* (1968) de Stanley Kubrick, seu antecessor de maior destaque no gênero ficção científica. Se Kubrick tinha o computador HAL 9000 como principal antagonista, responsável pelo assassinato da tripulação, Lucas apresentava seus robôs como comediantes em cenas de alívio cômico em meio à trama. Em síntese, se para Kubrick a representação de uma plausibilidade científica vinha primeiro, para Lucas era o apelo emocional que ganhava destaque, construído em um consistente universo de fantasia. Como pontua o entrevistador Paul Scanlon (2007 [1977]), “Ninguém que assiste ao filme questiona o que é um *wookie*, o que é um *jawa*, aceitam na hora porque o filme tem uma boa base de imaginação, uma sustentação elaborada e detalhada que transforma tudo isso em verdades plausíveis”.

Esta densidade de conceitos teve origem em cursos tomados após o ensino médio, em que o futuro diretor teve aulas de antropologia, o que o levou a fascinar-se por mitos. Logo, questionamentos tais como “Porque fazemos o que fazemos?” ou “Como a sociedade se constrói?” permearam suas ideias e sugeriram que a fama infantilizada dos gêneros de ficção científica e fantasia refletia a ausência destes e de outros questionamentos. Há uma busca máxima, na opinião de Lucas (2012), que continua sendo a mais fascinante: a necessidade que temos, coletivamente, em descobrir identidade e propósito na existência, o que pode ajudar na criação de uma narrativa de ficção

científica que transcende o imediato, retomando elementos das tradições épica e heróica que, segundo o diretor, ganharam uma reputação infantilizada ao longo dos anos.

Lucas conscientemente recriou temas mitológicos atemporais, como a ambição e seu limite, vício e virtude, e a formação de um herói mesclando-os com elementos de fantasia característicos de seu tempo (a exploração espacial e a guerra, presente tanto na disputa entre Estados Unidos e a União Soviética quanto nas canções de David Bowie) e entrelaçando os conflitos na galáxia com a gerações da família Skywalker. Sua referência para os aspectos míticos foi Joseph Campbell, autor vinculado a uma linha Junguiana que difundiu conceitos como o mono-mito da *jornada do herói* como um modelo básico da narrativa em torno do amadurecimento dos indivíduos e das histórias com tais personagens em tais situações. Enquanto Campbell (1990; 1993) explora aspectos mais amplos dos elementos mitológicos nas narrativas, Lucas acrescentou à temática a relação entre pais e filhos, aproximando assim o arcaico da ficção científica e os mitos dos folhetins e suas recorrentes disputas de bem contra o mal, rivalidades em família e questões de identidade.

Questões vinculadas aos modos de elaborar narrativas em folhetins, narrativas seriadas primeiro publicadas em jornais no século XIX e tidas como baixa literatura, estão por toda parte nos filmes de *Guerra nas Estrelas*. Alguns exemplos incluem a solução dada ao final do terceiro episódio da série: separar o casal de irmãos recém-nascidos Luke e Leia para protegê-los da fúria do Império, escondendo os bebês sob novas identidades em pontos distantes da galáxia. Crescem sem conhecer a falecida mãe e o corrompido pai que também trocou de identidade ao ser rebatizado como Darth Vader. A identidade também está no centro da revelação desta relação pai e filho no terceiro ato do quinto episódio. Podemos observar questões identitárias sendo revisitadas no sétimo filme da série, lançado após o afastamento de George Lucas, em que a personagem Rey (Daisy Ridley) manifesta capaci-

dades além do normal ao mesmo tempo que sua origem permanece uma incógnita, o que alimenta a imaginação da comunidade de fãs a acompanhar os próximos passos.

Contrariamente ao senso comum, a opinião de Lucas (s/a), é que *Guerra nas Estrelas* não é profundamente religioso, mas um conjunto de filmes que agregam em si todos os aspectos que a religião representa, destilando isso de uma maneira moderna e mais acessível. A popularidade da série parece ter se dado também ao fato de que muitas gerações enxergam nela uma religião sem compromisso, o que para o cineasta é uma base muito fraca para a teologia, e é por isso que ele afirma ter hesitado em chamar “a Força” de Deus. Após o lançamento do primeiro filme, quase todas as religiões tomaram o filme como exemplo de si mesmas, relacionando a história com seus próprios livros sagrados.

Se a saga é um instrumento para a renovação de histórias antigas, com as quais os jovens possam se identificar, então o objetivo foi alcançado. Mas o diretor argumenta não ter tentado criar uma nova religião, mas sim, ter tentado explicar as religiões já existentes de um modo diferente, isto é, contando um mito antigo de uma nova maneira. Para Lucas (s/a), um dos temas principais do filme “é fazer com que os organismos percebam que devem viver juntos para o benefício mútuo. Não apenas os humanos, mas todos os seres vivos e tudo na galáxia é parte de algo muito maior”.

As histórias se relacionam com os mitos de modo a tentar mostrar nosso lugar. Estes, de acordo com o cineasta, nos ajudam a ter nossa própria saga do herói, encontrar nossa individualidade e nosso lugar no mundo, ao mesmo tempo em que nos lembram que fazemos parte de um todo, e também de uma comunidade, e que devemos pensar no bem desta comunidade antes do nosso próprio.

A visualidade da fantasia através da ênfase na pós-produção e dos efeitos visuais

Segundo Lucas (2012), a ficção científica é algo que depende da imaginação voluntária das pessoas em aceitar o mundo mostrado na tela, o que cria uma demanda por detalhamento e consistência na oferta da narrativa e sua representação. Como pontua Rinzler (2007), a construção de um universo fantástico está presente desde os esboços do primeiro roteiro de *Guerra nas Estrelas*, o que fomentou em Lucas a necessidade de tornar o extraordinário algo plausível em um nível conceitual e material, almejando a aceitação pelo público:

Com algo como *Guerra nas Estrelas*, é preciso inventar tudo. É preciso pensar em culturas e nos tipos de xícaras de café que eles vão usar, e onde fica o domínio entre a tecnologia e a humanidade e qual é o papel da percepção extra-sensorial nisso tudo...E você vai lá e encontra os níveis com que deseja lidar. Até onde quer ir? Será que as pessoas vão se identificar com isso? (Lucas, 2007 [1977]).

Uma parte desta pergunta pode ser respondida pela síntese entre o fantástico aparente nos mundos e seres presentes na tela e a jornada de amadurecimento que é comum à trajetória de vida dos espectadores. *Guerra nas Estrelas* é um filme que traz bases psicológicas nos conflitos e caracterizações que movem os personagens, mas não prescinde em nenhum momento de oferecer aos espectadores um mundo a ser explorado para além do tempo dedicado a ele nos longas-metragens, o que dá origem aos produtos derivados que caracterizam a série. Estes mundos fazem da fantasia algo tangível, definindo o valor dedicado às atividades de direção de arte e como algo inalienável e estabelecendo o papel dedicado à pós-produção e os efeitos visuais como algo intrínseco aos filmes do realizador e seu entendimento como ato teórico. Nos filmes de Lucas a presença da “força” mística que inspira os protagonistas é apresentada concretamente através de proezas adequadas às cenas de ação.

Isto o coloca como um realizador que se distancia de abordagens mais realistas ou mesmo naturalistas de narrativa e representação, afastando seus filmes de outros predecessores imediatos na década de 1960 e 1970 que buscavam refletir temáticas contemporâneas com um viés social em locações extramuros das centrais de produção dos estúdios. Os filmes de Lucas invariavelmente estão deslocados no tempo e no espaço se considerarmos seu momento de realização, o que enfatiza a demanda por investimentos em direção de arte e pós-produção.

Este movimento em direção se iniciou logo depois de *Loucuras de Verão* (1973), sobre o qual Lucas (2007 [1977]) afirma que começou a receber cartas de garotos dizendo como o filme tinha mudado a vida deles, e então surgiu no diretor a vontade de fazer algo diferente da distopia de *THX 1138* (1971) uma vez que os adolescentes dos anos 1970 não tiveram, na opinião de Lucas, uma infância de imaginação e fantasia com caubóis e piratas assim como ele teve, o que levou à criação do universo de *Guerra nas Estrelas*. Para o diretor, o processo de filmagem foi desagradável, pois era uma película grande e dispendiosa que contava com uma equipe muito grande e difícil de gerenciar. Elementos como a fotografia e efeitos visuais ficaram aquém do pretendido, o que levaram o diretor afirmar que “[...] poderia ter escrito um roteiro melhor, poderia ter dirigido melhor. Poderia ter feito muitas coisas” (Lucas, 2007 [1977]) e também porque o filme havia atingido apenas 25% do que ele pretendia que fosse (Lucas, 2007 [1977]).

A frustração a respeito do filme abriu um espaço para o desenvolvimento da pós-produção como uma etapa criativa e não apenas de execução técnica e laboratorial na obra de Lucas. A pós-produção se caracteriza como as etapas da realização de um filme ou obra audiovisual que sucedem o registro feito com câmera conforme Clevé (1999) e Honthamer (2001). O desenvolvimento narrativo da montagem cinematográfica nos primeiros anos do século XX e a formação de reflexões teóricas sobre seu papel criador, conforme escrito e praticado por Sergei Eisenstein (2002), expandiram a percepção de que sentidos nasciam nos cortes entre os planos e não apenas a partir do conteúdo deles.

Uma parte significativa do processo de pós-produção envolve a elaboração e finalização dos efeitos visuais, presentes no cinema desde seus primeiros dias a complementar as imagens que as câmeras eram capazes de registrar. Entendemos efeitos visuais como o resultado de técnicas adicionais de produção de imagens que substituem ou complementam a captação integral da imagem com uma câmera em um único momento. Em comum a todos os conceitos sobre efeitos visuais presentes em Aumont & Marie (2006), Fielding(1985), Goulekas(2001), Katz(1998), Mitchell(2004), Netzley(2000), Pinteau(2004), Rickitt(2000), Sawicki(2007), Urrero(1995) e Wilkie(1996) é constante esta ideia de substituição através da aplicação de uma ou mais técnicas específicas que buscam aproximar-se das convenções de registro de uma câmera tradicional. Tais recursos de manipulação, tratamento e criação de imagens foram sendo integrados ao processo de realização em todas as suas etapas até se tornarem um elemento determinante da identidade do cinema de grande circulação e orçamento a partir da década de 1970, em especial com as iniciativas filmicas e empresariais de Lucas.

A operação criativa na etapa de pós-produção sublinha a possibilidade de refazer e retocar cenas e filmes mesmo depois do elenco ter sido dispensado, o que coloca um grau de distanciamento entre filmes que estruturam suas narrativas a partir da captura do efêmero em uma nuance de interpretação, ou na química interpessoal presente em cena e os filmes de Lucas, em que a parte mais tangível dos conflitos e do desenvolvimento dos personagens envolvem efeitos visuais. Para a edição comemorativa de 20 anos da série *Guerra nas Estrelas*, Lucas mobilizou tecnologias digitais desenvolvida em parte por suas empresas para promover o restauro, melhorias e adições à primeira trilogia. O realizador e sua equipe voltaram-se aos negativos originais, limpando-os e refazendo muitos efeitos ópticos, chegando a uma versão remasterizada tecnicamente mais nítida que no lançamento original. Este movimento continuou a renovar as plateias da série de filmes, que se expandiu em direção a novas possibilidades de consumo.

O apelo ao consumo como potencializador de uma obra aberta

Outro elemento relevante na obra de Lucas é que seus filmes são o primeiro passo, mas não a única forma de tomar contato com o universo de fantasia apresentado na tela. Desde o lançamento de *Guerra nas Estrelas* o licenciamento de produtos relacionados ao enredo e seus personagens se tornou parte da identidade da série e, por extensão, de seu criador. Os personagens, dos mais conhecidos aos mais obscuros, tiveram segundo Sansweet (2012) e Wyndham (2010) edições como bonecos plásticos, estamparam camisetas, deram forma a alimentos e a mais uma infinita variedade de produtos. A primeira cena, citada no início deste texto envolvendo a perseguição entre as duas naves, poderia ser encenada por fãs mirins com brinquedos similares às maquetes vistas na tela, o que permitia que a imaginação estendesse a narrativa original em direção a áreas não exploradas originalmente.

Este movimento pode ser entendido como uma ação negocial em que o filme é uma propriedade intelectual e parte de um esquema maior de comércio vinculado à indústria criativa e não apenas à realização cinematográfica. Jones (2016) relata como a produção de brinquedos e produtos de licenciamento ajudaram a bancar os investimentos necessários para a realização dos filmes, influenciando inclusive em pontos do roteiro e a vida e morte de personagens. Apontamos que a disponibilidade destes brinquedos semelhantes ao que era visto na tela, somado ao caráter arquetípico da narrativa permite entender que a obra deste realizador se aproxima de uma obra aberta como definido por Eco (1969).

O autor estabelece duas maneiras para que essa abertura seja interpretada. A primeira delas está calcada na subjetividade e na circunstância da experiência de cada leitor ou espectador e depende, portanto, de sua capacidade de interpretação e fruição do que a obra lhe oferece. A liberdade de interpretação é uma possibilidade intrínseca de todas as obras, logo é possível fantasiar sobre caminhos alternativos e continuidade de histórias para qualquer filme existente.

A segunda maneira de propor uma obra aberta está construída desde os fundamentos estruturais, permitindo aos leitores ativamente construir sentidos na interpretação de ambiguidades e aspectos deixados em aberto por parte do autor. Isto se liga com a identificação dos *cult movies* por Eco (1985) em que, analisando o filme *Casablanca* (1942), ele coloca que para uma obra se tornar *cult* ela deve poder ser desconstruída, consumida, apropriada, celebrada e citada em suas partes constitutivas pelos espectadores. Isto não significa uma anulação da estrutura da obra, mas uma prova de vitalidade desta narrativa cinematográfica que opera de maneira autônoma dos laços de causa e consequência cronológica originais, uma dinâmica alimentada por comunidades de fãs.

Considerações finais

Segundo Block & Wilson (2010), a indústria cinematográfica sempre trabalhou com a lógica de encontrar alguns grandes sucessos capazes de pagar os demais filmes de menor êxito, o que explicita o risco presente no investimento em cada filme. O sucesso encontrado por *Guerra nas Estrelas*, suas sequências e imitadores, contribuiu para inverter a relação estabelecida entre as temáticas e o orçamento, trazendo os gêneros que estavam à margem para o centro dos investimentos.

George Lucas é um cineasta que deixou sua marca no cinema contemporâneo, não apenas pelos filmes que fez mas também pelos métodos e conceitos de como organizar a realização cinematográfica no contemporâneo. Abordando o percurso deste texto, podemos afirmar que seu legado não pode ser entendido apenas como isento de críticas. As referências mitológicas, que eram novidade nos primeiros filmes de sua saga mais conhecida, banalizaram-se a ponto de se tornar uma fórmula recorrente utilizada por roteiristas em praticamente todos os gêneros cinematográficos, esvaziando a pulsão criativa original de matrizes de referência como a jornada do herói.

Da mesma maneira, as características de obra aberta (ainda que vinculada à propriedade intelectual, o que restringe suas possibilidades) geraram uma saturação de produtos licenciados a ponto de cada personagem que apare-

ce por instantes ter recebido edições na forma de bonecos, além de uma detalhada biografia. Uma oferta de conteúdo pode superar facilmente a demanda feita pela maioria dos espectadores, exceto pelos fãs mais ardorosos.

A própria ideia da utilização dos efeitos visuais como um elemento potencializador da narrativa cinematográfica se difundiu pela indústria e foi apropriado sem uma densidade de história correspondente à que Lucas imprimiu em sua primeira trilogia, o que resultou em incontáveis espetáculos tão belos e explosivos quanto vazios nas telas.

De qualquer maneira, Lucas releu os recursos já estabelecidos e ampliou o vocabulário técnico, tecnológico e narrativo disponível aos realizadores nas décadas de sua trajetória profissional e este é seu grande mérito. Ainda que sempre reafirme que deseja “sair da indústria” e “voltar a fazer filmes experimentais” os mundos que criou continuarão a ser referência durante muito tempo.

Referências bibliográficas

- Aumont, J. (2012). *As teorias dos cineastas*. 3ª ed. Campinas, SP: Papirus.
- Aumont, J. & Marie, M. (2006). *Dicionário técnico e crítico de cinema (segunda edição)*. Campinas: Papyrus Editora.
- Bardin, L. (1977). *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70.
- Block, A. & Wilson, L. (2010). *George Lucas's Blockbusting: a decade-by-decade survey of timeless movies including untold secrets of their financial and cultural success*. New York: It Books.
- Campbell, J. (1990). *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena.
- Campbell, J. (1993). *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix/Pensamento.
- Champlin, C., Spielberg, S., & Coppola, F. F. (1997). *George Lucas: the creative impulse: Lucasfilm's first twenty-five years*. New York (N.Y.): Harry N. Abrams.
- Clevé, B. (1999). *Film production management*. Boston : Focal Press.
- Eco, U. (1969). *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva.
- Eco, U. (1985). “Casablanca: Cult Movies and Intertextual Collage”. In: *Substance*. v. 14, No 2, p. 3-12, 1985. Madison, Wisconsin (EUA).

- Eisenstein, S. (2002). *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Fielding, R. (1985). *Techniques of special effects cinematography*. Boston : Focal Press.
- Goulekas, K. E. (2001) *Visual effects in a digital world*. London : Morgan Kaufmann.
- Graça, A., Baggio, E. T. & Penafria, M. (2015). “Teoria dos Cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema”. In: *Revista Científica/FAP*. v.12, p. 19-32, jan./jun. 2015. Curitiba.
- Haar, M. *A obra de arte: ensaio sobre a ontologia das obras*. 2ª ed., Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.
- Hearn, M. *The Cinema of George Lucas*. Nova York: Harry N. Abrams, 2005.
- Honthaner, E. (2001). *The complete film production handbook*. Boston: Focal Press.
- Jones, B. J. (2016). *George Lucas: A life*. Boston: Little, Brown and Company.
- Katz, E. (1998). *The film Encyclopedia* (3rd Edition). Nova Iorque : Perennial.
- Lucas, G. (1998). *A new hope: the illustrated screenplay*. New York: Ballantine Books.
- Lucas, G. (2007 [1977]) *Entrevista com George Lucas publicada em 1977*. Disponível em: <http://rollingstone.uol.com.br/edicao/8/entrevista-com-george-lucas-publicada-em-1977#imagem0>
- Lucas, G. (s/a). *Entrevista - George Lucas com Bill Moyers*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rF5ebRiNBk4>
- Lucas, G. (2012). *George Lucas Interview (2012) - [24 mins]*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wIM3xOEQbUo&index=49&list=WL>
- Mitchell, A.J. (2004). *Visual effects for film and television*. Oxford: Focal Press.
- Netzley, P. D. (2000) *Encyclopedia of movie special effects*. Phoenix: Oryx Press.
- Parisi, P. (1998). *Titanic and the making of James Cameron*. Newmarket Press.
- Pinteau, P. (2004). *Special effects: an oral history*. Nova Iorque : Harry N. Abrams.
- Rickitt, R. (2000). *Special effects, the history and the technique*. Nova Iorque: Billboard Books.

- Rinzler, J. W. & Lippincott, C. (2007). *The making of Star Wars: the definitive story behind the original film: based on the lost interviews from the official Lucasfilm Archives*. New York: Ballantine.
- Rubin, M. (2006). *Droidmaker: George Lucas and the digital revolution*. Gainesville: Triad Publishing Company.
- Sansweet, S. J. (2012). *Star Wars: the ultimate action figure collection*. San Francisco, Ca: Chronicle Books.
- Sawicki, M. (2007). *Filming the fantastic: a guide to visual effect cinematography*. Oxford: Focal Press.
- Scanlon, P. (2007 [1977]) *Entrevista com George Lucas publicada em 1977*. Disponível em: <http://rollingstone.uol.com.br/educacao/8/entrevista-com-george-lucas-publicada-em-1977#imagem0>
- Taylor, C. (2014). *How Star Wars conquered the universe: the past, present, and future of a multibillion dollar franchise*. New York: Basic , a Member of the Perseus Group.
- Urrero, G. (1995). *Cinefectos: trucajes y sombras. Una aproximación a los efectos especiales en la Historia del Cine*. Barcelona: Royal Books.
- Wasko, J. (2003). *How Hollywood works*. London: Sage Publishers.
- Wilkie, B. (1996). *Creating special effects for film and television*. Boston: Focal Press.
- Wyndham, R. (2010). *Star Wars year by year: a visual chronicle*. Londres : Dorling Kindersley.

Filmografia

- 2001: Uma odisséia no espaço* (1968), de Stanley Kubrick.
- A ameaça fantasma* (1999), de George Lucas.
- A vingança dos Sith* (2002), de George Lucas.
- Casablanca* (1942), de Michael Curtiz.
- Esquadrão Red Tails* (2012), de Anthony Hemingway.
- Guerra nas Estrelas* (1977), de George Lucas.
- Loucuras de Verão* (1975), de George Lucas.
- O Ataque dos Clones* (2002), de George Lucas.
- THX 1138* (1972), de George Lucas.

CARL TH. DREYER: O CINEMA COMO REPORTAGEM E O REALISMO PSICOLÓGICO

Maria do Rosário Lupi Bello

Estabelecendo um natural elo de ligação entre a criatividade artística e a fecundidade da problematização teórica, David Bordwell afirmou: “An artist rarely provides a model to be copied by another artist; an artist opens up a field of problems, launches a theoretical excursion into some possibilities” (Bordwell, 1981: 199). Na forma depurada, contida e consistente do seu cinema, Carl Theodor Dreyer revela-se um artista particularmente desafiador e sugestivo, levantando problemas que continuam, directa ou indirectamente, a gerar discussão e a constituir pontos de reflexão teórica ou de experimentação prática.

Alguns desses problemas têm que ver com o conceito de “realismo psicológico” defendido pelo cineasta dinamarquês como objectivo e ideal cinematográfico; outros levantam a questão do tratamento do tempo enquanto *durée* e o lugar do plano fixo numa estética da lentição; outros ainda tornam evidente o contraste entre a vertente abstracta da imagem cinematográfica e a sua dimensão corpórea; ou estabelecem relações de profunda implicação entre teatralidade, palavra e imagem em movimento. Sem ter sido, em sentido estrito, um teórico do cinema, Carl Th. Dreyer foi certamente um artista capaz de exprimir uma profunda reflexão crítica sobre a sua arte, tendo procurado criar em consonância com a sua “teoria”, num movimento de consciência que demonstrou, como diria Chabrol (“Un cinéaste ne mérite

ce nom que du moment où il sait ce qu'il fait", cita Jacques Aumont na abertura do seu livro sobre *As teorias dos Cineastas*) que sabia muito bem o que fazia.

Dreyer foi, para além de realizador, também um crítico regular de cinema, tendo ficado famosos os comentários, as polémicas e os artigos que editou em publicações periódicas e jornais como a revista *Politiken* ou o jornal *BT (Berlingske Tidende)*, caracterizados por uma inegável profundidade de juízo, uma assinalável sistematicidade de pensamento e uma grande frontalidade na defesa dos valores que considerava inalienáveis da sétima arte. Nas linhas que se seguem norteiam-nos precisamente algumas das principais ideias defendidas por um realizador que adjectiva a sua arte de "única grande paixão" e serve-nos de fio condutor, na leitura da globalidade da sua obra, o filme *A Palavra*, que parece condensar, de forma particularmente eficiente e feliz, o essencial do seu credo artístico, assim se prefigurando como "modelo" capaz de se oferecer enquanto hipótese exemplificativa de uma específica e pessoal teoria do cinema.

Um dos princípios-base em que assenta a investigação no âmbito da Teoria dos Cineastas – nomeadamente, a abordagem das fontes directas (entrevistas aos cineastas, cartas, textos, artigos, livros dos próprios) –, tomado como percurso indispensável, embora não exclusivo desta investigação, revelou, no confronto entre o que um realizador diz da sua própria arte e a forma como dá corpo a essa teoria através do objecto da sua criação fílmica, que a aplicação deste método de trabalho não apenas permite clarificar e aprofundar as vertentes técnicas, estéticas, estilísticas, ideológicas das obras fílmicas, mas igualmente pode trazer consigo revelações inesperadas, desmistificação de ideias feitas ou correcções interpretativas, contribuindo de modo decisivo para o verdadeiro conhecimento da obra enquanto território de expressão estética e forma de diálogo dinâmico com a teoria e a crítica cinematográficas.

Na verdade, quando se pensa no realizador clássico e canónico que foi Carl Dreyer, autor de obras como *A paixão de Joana d'Arc* (1928), *Vampiro* (1932), *Dia da Ira* (1943), *A Palavra* (1955), ou *Gertrud* (1964), talvez não se esteja à espera de o ouvir dizer uma frase como esta, pronunciada em 1933 e publicada no conjunto de escritos editados por Donald Skoller (1991: 52):

Film started on streets and in alleys – as news reporting. Unfortunately, it was taken over by the theatre people, from whose embrace serious film luckily is slowly in the process of disengaging itself, for, in order to become independent art, film must find its way back to the street, to reporting. The real talking film must give the impression that a film photographer, equipped with camera and microphone, has sneaked unseen into one of the homes in the town just as some kind of a drama is taking place within the family. Hidden under his cloak of invisibility, he snaps up the most important scenes of the drama and disappears as silently as he came.

O cineasta acrescenta, mais adiante, que “O cinema tem de voltar à rua – sim, mais do que isso, tem de entrar dentro das *casas*, dentro dos *lares*” (Skoller, 1991: 55).

Esta descrição, que pode ser considerada relativamente inesperada para um cineasta habitualmente caracterizado como tradicional e austero, com uma obra onde emergem preocupações de natureza sobretudo estética e ética – e não tanto ideológica ou política em sentido estrito, muito menos panfletária –, autor de filmes na sua esmagadora maioria produzidos em estúdio ou em ambientes interiores, parece remeter mais para o cinema-verdade e para o seu cruzamento natural com o documentário e com a reportagem, ou mesmo para um certo tipo cinema *engagé* à maneira de tantas obras do Neo-Realismo, por exemplo, do que para a clássica e depurada filmografia dreyeriana. Vêm também à mente obras pioneiras como os filmes de Dziga Vertov e de Walter Ruttmann, as chamadas “sinfonias urbanas”, por vezes significativamente apelidadas de “documentários líricos”, que captam o quotidiano citadino no seu viver pessoal e humano, revelando um interesse

que vai até ao desejo do registo da dimensão mais íntima da vida (basta pensar na cena do nascimento de um bebé, captada pelo olho de Vertov, ou naquelas em que vemos vestir-se e arranjar-se uma mulher que acaba de acordar). Certamente que este tipo de abordagem não é indiferente à afirmação feita por Carl Theodor Dreyer, mas vale a pena procurar aprofundar o seu sentido específico para que possa compreender-se em que assenta o seu credo artístico e como se fundamenta a sua teoria cinematográfica.

Antes de mais, interessa ao realizador dinamarquês marcar a diferença do cinema em relação ao teatro, que ele próprio estabelece como sendo a diferença entre “being” e “pretending”. Dreyer afirma que uma peça de teatro é como um filme visto à distância, ou seja, necessitando, para chegar ao receptor, de artifícios gestuais, de som e de projecção de voz, aspectos que não fazem falta no filme, onde “o espectador tem a sensação de estar cara a cara com os actores” (Skoller, 1991: 56) – e é muito significativo que o cineasta contraponha a “distância” entre o espectador e o actor verificada no teatro com a “proximidade” possibilitada pelo cinema, porque este facto, por si só, oferece um testemunho sobre a concepção quase intimista que Dreyer tem da sua arte. Esses rostos, colocados cara-a-cara no ecrã de cinema, deverão, aliás, ver-se livres, o mais rapidamente possível, da artificialidade da maquilhagem, deixando-se captar pela câmara na sua verdade nua e crua – posição sempre defendida pelo realizador dinamarquês, e que obtém talvez o seu ponto máximo nos planos que enquadram o rosto sofrido de Renée Jeanne Falconetti em *A Paixão de Joana d’Arc* (1928).

Este é um aspecto essencial a sublinhar na atitude estética deste realizador: uma concepção da sétima arte como dispositivo “transparente”, invisível, capaz de estabelecer uma relação com o universo captado onde pareça não existir mediação (nem cénica, nem gestual, nem de caracterização), mas, pelo contrário, onde se instaure uma espécie de “forma pura” que capte o mundo representado na sua substância mais “natural”, genuína ou profunda.

O apelo de Dreyer a que o cinema vá para a rua não deve, pois, ser interpretado como – ou reduzido à – aposta numa popularização do cinema (um cinema para o povo *versus* um cinema de elite) ou ao antagonismo entre o estúdio, interior e fechado, e o ambiente exterior, natural e aberto, mas sim na retirada da sétima arte daquele contexto por ele considerado artificial e sufocante, que é o de uma certa estética e forma teatrais e de todo um universo de espectáculo que com elas se relacione. Neste sentido, a “rua” é o ambiente autêntico da vida, que, em última instância, pode coincidir com a casa, com o âmbito mais informal e íntimo do quotidiano de cada pessoa.

Dreyer é, nesta medida, um cineasta do humano, da sua problemática existencial, acima de uma – também existente, mas num plano claramente secundário – preocupação social ou sociológica. Por isso afirma Donald Skoller (1991:59): “Dreyer was involved with *essences* rather than with *issues*” (interessam-lhe as “essências” e não as “questões”). Este facto não inibe, porém, a sua tomada de posição sobre algumas questões que considera importantes – Dreyer foi conhecido, por exemplo, pela sua defesa acalorada do povo judeu –, nem o seu manifesto interesse pela circunstância socio-política do seu tempo, mas retira-as do plano da argumentação teórica ou ideológica, subordinando-as à forma metamorfoseada e concreta da representação fílmica e da correspondente revelação estética. É por esta razão que, a propósito da sua obra aparentemente mais difícil ou exigente, *A Paixão de Joana d’Arc*, Dreyer afirma, num dos testemunhos directos colhidos no documento audiovisual intitulado *O meu ofício*¹: “Não é um filme para teóricos do cinema, é um filme para gente vulgar, com uma mensagem para qualquer um com mente aberta”.

1. Trata-se de declarações feitas pelo realizador e recolhidas num DVD produzido em Portugal em 2003 por Costa do Castelo Filmes e realizado por Torben Skjodt Jensen com o título original *Carl Th. Dreyer: Min Metier*, Dinamarca, 1996.

Para Carl Theodor Dreyer, os aspectos e as condições formais, por um lado, ou as suas preocupações éticas e existenciais, por outro, não são suficientes, por si só, para transformar um filme em uma obra de arte. A meta do cineasta é a da construção daquilo a que chama “realismo psicológico”, característica essencial do seu estilo e do seu acto criativo.

No mesmo documento audiovisual afirma o cineasta ser “um apaixonado pela verdade e pela realidade”, razão que o leva a ver na arte cinematográfica a grande possibilidade de representar essa verdade, a que ele chama “psicológica”, porque “filtrada pela mente do artista. O que acontece no ecrã não é a vida, e não é feito para o ser, senão não seria arte”.

Assim, apesar de a sua preocupação ser a da recusa do artificialismo e da composição teatrais em favor do contacto próximo e directo com o real, o seu interesse é bem distinto da aposta num suposto naturalismo ou realismo “mimético” (e, portanto, ilusório, superficial, que nada tem que ver com arte – Vidal Estévez (1997:53) lembra que, para o realizador, “é perda de tempo ‘copiar’”), mas antes radica naquele tipo de abordagem pessoal e artística que o leva a procurar todos os factores desse real, inclusivé a dimensão insondável do mistério, captando as formas visíveis do invisível. O seu “realismo” distancia-se radicalmente do conceito estético herdado do século XIX, que tende a reduzir o real à sua aparência exterior, e também não se identifica com o do Neo-Realismo – embora partilhe com alguns dos seus maiores representantes a aposta na tentativa de ultrapassar a instintiva miopia do olhar humano sobre a realidade, alcançando uma visão mais aguda e atenta – porque é alheio ao propósito de denúncia socio-política e ao retrato circunstancial de uma época.

Embora Dreyer faça adaptações de peças teatrais ao cinema (como é o caso de *A Palavra*, adaptado da homónima peça de Kaj Munk, *Ordet*), o realizador alerta: este processo (de transcodificação) é complexo e “perigoso”, implicando uma necessária e profunda “purificação”. No cinema “não pode deter-se a acção” (Vidal Estévez, 1997:45), pelo que o diálogo deve ser reduzido em cerca de um terço e deve ser usado de modo tal que o espectador o possa

sempre imediatamente compreender. Densidade e concisão são características indispensáveis do diálogo no ecrã, e portanto é necessário proceder-se a uma simplificação permanente, na qual a própria música pode suprir a falta da palavra. No entanto, Dreyer é muito mais um cineasta da palavra do que da música, tendo chegado a afirmar que o cinema deve tornar-se cada vez menos dependente da música, e que as palavras deveriam ser suficientes, ao ponto de poderem dispensar a complementaridade musical.

Pelo tipo de abordagem que assume, Carl Theodor Dreyer é um cineasta habitualmente catalogado como espiritual, místico, transcendental. A essa catalogação reagia o realizador: “É uma tolice dizerem que eu sou místico. O que é que as pessoas querem dizer com isso? Não se pode separar realismo de misticismo”.² Vale a pena, por isso, transcrever as afirmações do cineasta a este propósito, que Manuel Vidal Estévez (1997: 62) colige e publica no seu interessante estudo sobre o realizador dinamarquês:

La reproducción de la realidad en la pantalla tiene que ser verdadera, pero limpia de elementos innecesarios. También ha de ser realista, pero modificada por la mirada del director de tal manera que se convierta en poesía. El cineasta no tiene que privilegiar los aspectos de la realidad, sino más bien su esencia. El realismo no es en sí mismo una arte. Las realidades deben ser transformadas en una forma sencilla y sintética para resurgir, bajo un aspecto depurado, como una especie de realismo psicológico intemporal.

Nesta citação, que enuncia conceitos fundamentais da teoria cinematográfica dreyeriana (como realidade, reprodução, essência, realismo psicológico), o realizador associa à sua definição daquilo que, no fundo, é para si o cinema, a referência ao elemento da intemporalidade. Não é de estranhar que tal aconteça, uma vez que aqui está em jogo a arquitetura conceptual do seu pensamento e do seu credo artístico, ou seja, está-se no território da definição e da abstracção estéticas e não no da decomposição e análise técnicas.

2. Cf. DVD acima referido.

Vale a pena, por isso, determo-nos um pouco na referência à (in)temporalidade, uma vez que é bem sabido que a obra de Carl Dreyer apresenta um tratamento do tempo segundo uma lógica que se afasta da natural tendência isocrónica da imagem audiovisual, o que poderia afectar o seu suposto “realismo”. Dreyer procura o peso da “*durée*”, da duração, um peso que de algum modo contamine o universo representado, aproximando-o da sua essência genuína e vital, e que simultaneamente permita ao espectador atravessar a distração que o movimento agitado habitualmente introduz, colocando-o diante do que realmente “acontece”. O ritmo de um filme deve adequar-se ao carácter próprio do drama e do impacto que este tem no ânimo do espectador, sem se cair no simplismo do “ritmo pelo ritmo”, como acontecia em muito do cinema mudo, cujo excesso de rapidez influenciou negativamente algum do cinema posterior.

Ao ser interrogado por Michael Delahaye³ sobre o seu estilo, caracterizado por “subtis movimentos de câmara e cuidadosa composição e iluminação expressiva; um estilo afastado do dos realizadores da escola da montagem”, Dreyer começa por responder que “o movimento de câmara proporciona um excelente ritmo suave” e acrescenta depois que o que lhe interessa é “reproduzir os sentimentos das personagens”, ou seja, “reproduzir o mais sinceramente possível os mais sinceros sentimentos possíveis”, que se traduzem nas palavras ditas e nos “pensamentos que há por detrás das palavras”, expressos igualmente nas mais subtis expressões dos actores. Noutros contextos⁴, afirma que “a alma é revelada no estilo, que é a expressão artística do modo como o artista olha para o seu material”, mas acrescenta que esse estilo é, ultimamente, “invisível, não demonstrável”. Por isso, mesmo a crítica que se deseje mais técnica ou meticulosa não deve ter a pretensão de ‘demonstrar’ um qualquer estilo, mas tão-só descrever formas e sugerir significações possíveis, que os espectadores poderão, ou não, confirmar.

3. Esta entrevista, referida por Andrew Sarris in *Entrevistas con Directores de Cine*, vol II, p. 10, foi primeiramente publicada em francês nos *Cahiers du Cinéma*, nr. 170, Sept 1965, e depois em *Cahiers du Cinéma in English*, nr 4, 1966, com tradução de Rose Kaplin.

4. Esta frase de Dreyer é encontrável em diversos documentos, nomeadamente no DVD sobre a sua obra, já referido, e n’ *As Folhas da Cinemateca*, publicadas em Lisboa pela Cinemateca Portuguesa Museu do Cinema, 2006.

Perante filmes como *A Paixão de Joana d'Arc*, *Dia de Cólera*, *A Palavra*, *Gertrud*, é impossível não sentir a provocação de uma “estranha” temporalidade. Trata-se de obras que não fazem da intriga (no sentido originalmente formalista, de *syuzhet*, *de plot*) o centro do seu interesse. Em todas elas se produz o efeito – pela força que a palavra assume, pela inovação e depuração da *mise-en-scène*, pelo conteúdo da própria história, pelo peso da duração de uma realização “abstracta” (reveladora do mundo interior mais do que exterior), que não deixa de ser simultaneamente muito particular, concreta e específica (intrínsecamente ligada àquela personagem, àquele contexto) – de um acontecimento provocadoramente “universal”. Carl Dreyer chama-lhe “poesia”, como vimos: essa simplicidade de meios e de “aspectos” que têm uma desproporcionada capacidade de dizer e de comover, porque remetem para aquilo que de mais comum existe entre os humanos.

A propósito do filme *Dia de Cólera* (1943), afirma o crítico dinamarquês Ebbe Neergaard (Skoller, 1991: 19, 20): “Nothing is spoon-fed to the audience. You are asked to identify only if you can. But if you can you will be rewarded with one of the very rare experiences of the truth about human minds and hearts... [...], a touching yet tragically great drama about the simple, basic thing: the risk of being human.”

Este é um ponto nevrálgico no pensamento e na arte do realizador dinamarquês: um perseverante desejo de verdade e de autenticidade e uma permanente disposição de correr – e fazer correr, ao espectador – o risco da sua humanidade, dentro de uma atitude de constante experimentalismo⁵ de que dão testemunho as suas diversas obras. E fá-lo segundo um tom que ele próprio caracteriza como “trágico”, enquanto dimensão inalienável do ser humano: na biografia que publicou sobre Dreyer, Maurice Drouzy (1982 :353) cita o desejo do realizador de ser “un poète tragique de l'écran dont le problème número un sera de trouver la forme et le style de la tragédie proprement cinématographique”.

5. “For Dreyer, each film that he made was an experiment”, afirma Skoller, *Idem*, p. 71.

Um dos maiores filmes realizados por Dreyer, e também o seu preferido, marcado por esta dimensão trágica, foi *Ordet*, *A Palavra*, que o realizador teve a intenção de fazer desde 1932, quando assistiu à representação da peça homónima. Trata-se da segunda adaptação ao cinema, feita em 1955, da peça de 1925, escrita por Kaj Munk – um pastor protestante, escritor, poeta e dramaturgo, que se opôs ao nazismo e foi morto em 1944, sendo comemorado como mártir da igreja luterana –, e que passou pela primeira vez para o ecrã sob a responsabilidade do realizador sueco Gustav Molander, em 1943.

O filme conta a história de amor entre dois jovens de duas famílias que se dão mal por razões religiosas (uma das famílias é partidária de um luteranismo muito conservador e austero, a outra defende a crença num Deus mais pacífico, de perdão e bondade), numa das quais irá acontecer a morte, por parto, de Inger, uma mulher bela e bondosa, espécie de centro harmónico da família, figura a contra-corrente dos extremismos de algumas das outras personagens. Dreyer, que afirma ser a razão de fundo da sua arte a luta contra todo o tipo de intolerância, produz com este filme aquela que é considerada por muitos a sua obra-prima, premiada com o Leão de Ouro no Festival de Veneza desse ano, na qual se manifestam, entre outras, as características que acabámos de destacar: a história passa-se no contexto íntimo da vida de uma família, sendo quase na totalidade filmada dentro das paredes de casa, o que lhe confere essa impressão de registo factual e directo do quotidiano mais íntimo, que Dreyer tanto valorizava; os planos fixos e os médios e grandes planos dos rostos criam essa relação de proximidade, que o realizador almejava, entre o espectador e cada uma das personagens que surgem no ecrã (cujas diferentes personalidades se tornam, assim, perceptíveis); e a sua particular visão, a que chamou “realismo psicológico”, manifesta-se na forma como Dreyer articula a realidade natural e objectiva com a dimensão da transcendência e do mistério, cruzamento esse que tem o seu testemunho mais fulgurante nas personagens do irmão louco Johannes (figura crística que terá um papel decisivo na acção) e da sua jovem sobrinha, Maren. Por outro lado, o ritmo da narrativa é marcado por uma forte impressão de suspensão, como se todos os movimentos fossem

necessariamente lentos e pesados, cheios de força simbólica e escatológica; e o filme é, no seu todo, um poderoso testemunho da concepção que o cineasta dinamarquês tem da sua arte, sempre marcada, como é explicitamente dito em *Gertrud*, pela ideia de que “o Amor é tudo” e de que a força maior da existência é o desejo de vida.

Ao concluir o filme com a ressurreição de Inger, filmada em plano aproximado, Dreyer não poupa o espectador à exigência de um confronto pessoal com a possibilidade que o cinema tem de captar – quase se poderia dizer, na linha da estética de um Kiarostami, de favorecer ou mesmo de possibilitar – a visão do supremo e “impossível” acontecimento, ou seja, o milagre, revelado na quotidianidade aparentemente mais banal e “caseira”.

A perspectiva do realizador anterior, Molander, dera à peça de Munk uma interpretação racional ou racionalística, permitindo que se considerasse a hipótese de uma recuperação improvável, mas cientificamente possível, da saúde de Inger, remetendo assim o conceito de “milagre” para o sentimento da família, mas sem o tornar parte da realidade objectiva. Na própria versão da peça original permanecia a ambiguidade sobre se o médico legista se teria enganado ao declarar o óbito de Inger. Dreyer aproxima-se da versão teatral mas vai mais longe, confrontando o espectador com o “realismo” da ressurreição, a qual, aliás, tinha sido prevista por Johannes, o irmão “louco”, que nas suas palavras, denuncia que “as pessoas acreditam no Cristo morto mas não no vivo”.

A eficácia de Dreyer em tornar verosímil o inverosímil assenta precisamente na sua capacidade de obter aquilo que define como “realismo psicológico”, e que parte do seu próprio olhar sobre o real e da purificação que o acto cinematográfico dele deve fazer, a fim de captar a sua verdadeira essência. Nesse processo são decisivos a forma como desenha cada uma das personagens e nos faz entrar dentro do problema humano que cada uma delas representa, bem como o valor que empresta à palavra (não esqueçamos que o realizador chegou a afirmar, como lembra Manuel Cintra Ferreira,

ter procurado “tornar as imagens secundárias ao discurso”⁶), e o trabalho que leva a cabo em relação à temporalidade cinematográfica, que adensa cada facto, cada diálogo, cada expressão, fazendo o espectador entrar num território que, sem perder a sua rigorosa componente concreta e “objectiva”, confere à unidade da história visionada uma dimensão psicológica e persuasiva que simultaneamente lhe empresta um valor abstracto e universal. A verosimilhança a obter, neste cinema cujo valor o próprio autor compara ao de uma reportagem sobre factos autênticos, é, sobretudo, a verosimilhança “interior”, a de uma subjectividade que se adegue plenamente à sua função exterior, que sirva essa exterioridade de forma eficaz e verdadeira.

Esta ideia-base é por Dreyer aplicada à escolha dos próprios actores, e por isso afirma o realizador:

Filling the roles correctly is only half the battle. It isn't just important that each actor be right for his role, but he must also be right in relation to all the other actors. We must be able to believe that father and son and man and wife belong together. Therefore, I believe that too much importance should not be placed on the outer resemblances between the role and the actor. The inner resemblance is what is essential, namely, the resemblance in respect to mentality, character, and temperament. (Drum, J. & Drum, D., 2000: 229).

No caso de *Ordet*, o cineasta considerava ter encontrado exactamente os actores de que necessitava para que o realismo psicológico que buscava fosse plenamente conseguido em relação às figuras humanas do drama, elementos decisivos para a qualidade e o sucesso do filme.

Por outro lado, alguns elementos são particularmente reveladores da forma como Dreyer encarava a necessidade de realismo e como construía a atmosfera que lhe conferia essa dimensão psicológica e profundamente convincente, que permitia “acreditar”. Exemplo disso é a duração da cena do nascimento, em *A Palavra* – que aliás levou a censura (o *Danish State*

6. Cf. M.C.F. (2006). “Gertrud”. *Carl Th. Dreyer. As Folhas da Cinemateca*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, p. 72.

Censor's Office) a declarar o filme impróprio para crianças – e que o realizador considerou indispensável para que a posterior cena do milagre pudesse resultar. Na verdade, a sua intenção era que esse tempo, longo e pesado, desse a possibilidade às mulheres de se identificarem com Inger e aos homens com o marido, Mikkel, de tal forma que o milagre surgisse como uma verdadeira e necessária – talvez mesmo indispensável – libertação.

Dreyer considerava que entre o ano em que vira a peça de Munk, 1932, e aquele em que a levava ao ecrã, 1954, vários acontecimentos decisivos tinham tido lugar no mundo, nomeadamente como consequência da formulação da teoria da relatividade de Einstein:

The new scientific thinking which followed Einstein's theory of relativity had shown that outside of the three-dimensional world which we can experience with our senses, both a fourth dimension, the dimension of time, and a fifth dimension, the dimension of the psychic, can be found. (Drum, J. & Drum, D., 2000: 227).

Para Dreyer, esta quinta dimensão permitia uma maior unidade entre a ciência exacta e a religião intuitiva, ajudando a compreender com maior clareza alguns fenómenos mais complexos da existência humana. A sua preocupação acabava por ser sempre, em última instância, sobretudo de investigação do humano, mais do que religiosa em sentido estrito.

O crítico Paul Schrader considera que a obra de Dreyer manifesta a interacção e a tensão entre três diferentes estilos: o *Kammerspiel* (transferência do conceito de “teatro de câmara” para o ecrã, apostando na música de câmara, na lentidão, no retrato de dramas familiares em cenários de interior, tratados segundo uma abordagem psicológica – *O Senhor da Casa*, de 1925, e *Gertrud*, de 1965, são disso exemplos), o Expressionismo (que subverte a abordagem realista do *Kammerspiel*, instaurando o fantástico, o irreal e o excessivo, em cenários marcados pelo “chiaroscuro” e pelo tratamento da temática da vida para além da morte, mas mantendo a dimensão psicológica – é o caso, isolado, de *Vampiro*, de 1932) e o estilo Transcendental (que se acentua nas últimas obras de Dreyer e consiste na introdução do

milagre na representação do quotidiano, colhendo dos rostos grande parte da sua força, através do uso de planos longos e fixos, por vezes do grande plano, e recorrendo à presença de simbólicas figuras de disparidade, assim transformando o “racional” do mundo sem mudar o seu exterior, através da construção meticulosa de uma fenomenologia da fé, como acontece em *A Palavra*, de 1955). Mas Schrader esclarece que tal epíteto não se aplica necessariamente a “filmes religiosos”, antes diz respeito a um específico modo de tratar a temporalidade (a nível da montagem, dos ângulos escolhidos, dos diálogos instaurados), o qual procura obter aquilo que pode definir-se como “stasis”, nomeadamente através do uso dos planos fixos, ao mesmo tempo que faz coexistir o quotidiano com o “díspar”, o estranho ou o excêntrico (dimensão que, na opinião de Schrader, acaba por sobrepôr-se às outras, na filmografia dreyeriana), assim introduzindo o sobrenatural no natural.

Em termos de concepção plástica da cena, Dreyer aproxima o cinema da arquitectura, mas curiosamente distancia-se da fotografia, do ponto de vista estritamente técnico (Vidal Estévez, 1997: 51): “Não entendo o mínimo de fotografia. Não sei nada sobre a relação entre as luzes e o diafragma, ou entre o negativo e o positivo. Mas interessa-me muito o enquadramento e a composição da imagem.” Alguns actores referiam-se a essa característica da direcção do realizador dinamarquês, que parecia dar mais importância à sua colocação, para efeitos de iluminação e enquadramento, do que à sua própria acção. A espacialidade é, de facto, na obra de Dreyer, um elemento preponderante, nomeadamente no uso da profundidade de campo. Em *A Palavra* – filme que guarda a unidade de espaço da obra de origem, já que quase tudo se passa na casa da família Borgen – é importante notar a possibilidade que algumas cenas oferecem de estender o campo de visão de uma para outra divisão da casa, ou de atravessar todo o espaço de uma sala para captar os vários elementos (ainda que escassos) que nele são representados, processo que instaura uma espécie de permanente inquietude visual, através da pluralidade de pontos focais na cena, que é contraditória com o aparente estatismo da *mise-en-scène*, e que remete para a tensão que habita cada um dos filmes do realizador dinamarquês. Um dos pontos-chave

dessa tensão (que é encontrável na relação entre teatralidade e cinema, e também na alternativa entre narrativa e imagem) consiste na dualidade dinâmica que se estabelece entre a dimensão espiritual e a dimensão carnal da existência, trazida à evidência com particular destaque nesta penúltima longa-metragem de Dreyer, que dá à palavra a sua máxima força performativa, a capacidade de “encarnar” num facto que é, em última instância, profundamente misterioso e indizível.

A muito poucos minutos do final de *A Palavra*, antecedendo o clímax da cena da ressurreição, vemos um plano aproximado de Johannes – o qual, enquanto figura definida pelo que diz, é, segundo Bordwell, um verdadeiro “walking text” (1981: 146) –, de mão dada com a jovem sobrinha, e pronunciando palavras que são a forma de uma oração: “Jesus Cristo, concede-me a palavra, a palavra que ressuscita os mortos”, ao que se segue a ordem expressa à própria Inger para que se levante. São os rostos o que enche cada um dos enquadramentos destes últimos minutos (e, como lembra João Bénard da Costa, Dreyer achava que “o rosto humano era o único solo que um cineasta nunca deve deixar de explorar”, para poder “vê-lo animado do interior e transfigurando-se em poesia”⁷): o rosto, agora de expressão perfeitamente normal e algo comovida de Johannes; o rosto sorridente de Maren, tranquila, expectante e certa; o rosto de Inger, primeiramente com a fixidez da morte e depois ganhando vida e comoção; os rostos dos chefes de família rivais Morten e Peter, primeiramente incrédulos e depois profundamente emocionados, enquanto pela primeira vez verdadeiramente concordam um com o outro; o rosto semi-visível de Mikkel, o marido que era ateu e que agora, perturbado e imensamente feliz, admite à mulher ter “descoberto a sua fé”. Dreyer usa a máxima “proximidade” para nos fazer penetrar no acontecimento que tem lugar, reduzindo tudo ao essencial: a visibilidade da presença de cada um, na sua livre e natural especificidade de reacções e respostas, e o uso da palavra (contida, sacralizada, pesada) como elemento

7. Cf. J.B.C. (2006). “A Palavra”. *Carl Th. Dreyer. As Folhas da Cinemateca*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, p. 68.

desencadeador da acção. A cena culmina com o grande plano do beijo entre Inger e Mikkel, um beijo que nada tem de espiritualizado ou irreal, mas é pelo contrário, muito concreto, sensual e humano.

Mas falta mencionar um dos elementos decisivos na construção do realismo dreyeriano: o tempo. Nesta sequência de planos aproximados e planos americanos, o tempo escorre devagar, e este retardamento do ritmo confere-lhe uma dimensão de teatralidade, como defende Bordwell (1981: 150), uma teatralidade sem espectacularidade, antes discreta e subtil; a densidade da *durée* é particularmente sensível na cena da ressurreição, onde a máxima expectativa encontra a maior lentidão, a mais fina precisão nos gestos e nas expressões. E o significado é tornado manifesto mesmo no final, quando vemos Anders, o filho mais novo, dirigir-se ao relógio de parede (cujo tic-tac é um dos ruídos recorrentes do filme, particularmente na cena do parto) e recolocar os ponteiros que tinham sido parados, enquanto Mikkel afirma que “a vida recomeça agora”. É com a palavra “vida” que Dreyer conclui este filme, fazendo coincidir facto e significado.

Assim, o que vimos é real, mesmo que seja “impossível” de acontecer. E só o pudemos testemunhar porque fizemos parte desse pequeno mundo interior e íntimo que é o de uma (ou duas) casa(s) de família, porque fomos para a “rua”: largámos as amarras da “representação”, da artificialidade e da distância, e entramos na dimensão do olhar, que é, como diria Bresson (2003: 23), “o que liga as pessoas umas às outras” (“duas pessoas que se olham nos olhos não vêem os olhos uma da outra mas os olhares”), e portanto liga quem olhou a quem foi olhado.

Para concluir, vale a pena lembrar a conversa de Manoel de Oliveira com André Bazin, relatada por Antoine de Baecque e Jacques Parsi (1999: 141), durante a qual aquele interroga este sobre Eisenstein e Dreyer, recebendo a seguinte resposta: “Dreyer é como um poço. Eisenstein é como o mar”; ao que Oliveira, agradado por esta distinção, acrescenta: “Um quer penetrar a alma, o outro quer alcançar a vida em toda a sua extensão”⁸. A penetração

8. Alguns excertos deste artigo foram retirados de um estudo anteriormente feito sobre a relação

da alma feita por Dreyer enraiza-se, neste filme e, de algum modo, em todo o seu cinema – dentro do rigor formal deste mundo privado e sagrado, onde acontece a explosão de um grande Facto –, na expressão da razoabilidade do desejo de Vida acima de toda a triste aparência de morte que a própria vida possa conter.

Referências bibliográficas

- Aumont, J. (2015). *Les théories des cinéastes*. Paris: Armand Colin.
- Baecque, A.; Parsi, J. (1999). *Conversas com Manoel de Oliveira*. Porto: Campo das Letras.
- Bordwell, D. (1998). *The Films of Carl-Theodor Dreyer*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- Bresson, R. (2003). *Notas sobre o Cinematógrafo*. Porto: Elementos Sudoeste.
- Drouzy, M. (1982), *Carl Th. Dreyer né Nilsson*. Paris : Éditions du Cerf.
- Drum, J.; Drum, D. D. (2000). *My only great passion. The life and films of Carl Th. Dreyer*. London: The Scarecrow Press.
- J.B.C. (2006). “A Palavra”. *As Folhas da Cinemateca*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.
- Jorge, J. M. F.; Loureiro, J.; Gomes, R. A. (2007). *A Palavra*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.
- M.C.F. (2006). “Gertrud”. *As Folhas da Cinemateca*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.
- Sarris, A. (1971). *Entrevistas con directores de cine*. Vol II. Madrid: Editorial Magisterio Español.
- Schrader, P. (1988). *Transcendental Style in Film. Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley: Da Capo Press.
- Skoller, D. (ed) (1991). *Dreyer in Double reflection*. New York: Da Capo Press.

entre Dreyer e Oliveira, intitulado “A instável estabilidade: aproximações e afastamentos entre Dreyer e Oliveira” in Junqueira, R. S. (org). (2010). *Manoel de Oliveira: uma Presença. Estudos de Literatura e Cinema*. São Paulo, Editora Perspectiva, pp. 29-47.

CLAIRE DENIS: MÚSICA, IMPROVISAZÃO E TRANSGRESSÃO

Julio Bezerra

Uma lua quarto minguante. Ela tremula, como se o que víssemos fosse seu reflexo em ondas do mar. Ela então se decompõe em manchas azuladas e se transforma por fim no logotipo da empresa Soudaine Compagnie, produtora do filme que se inicia. Essa transformação vem embalada no som alongado e flutuante das Ondas Martenot, instrumento musical eletrônico com teclado, herdeiro direito do Teremin. Os créditos ganham a tela recheados de mistério e magia. Corte. Outra música se inicia, uma composição de piano mais clássica, conjugada com a visão dos trilhos de um trem. A câmera, como extensão desse trem, abre o caminho, o espaço, que é preenchido por uma doce, e porém expansiva, melancolia. A câmera busca singularizar este movimento, emulando suas características, balançando ao sabor dos trilhos, enquanto a luz ao fundo anuncia um novo dia e Paris se espreguiça por todos os lados. Corte. Distante, uma breve panorâmica nos mostra o trem atravessando o quadro. Voltamos ao ponto de vista da cabine de condução do trem. Corte. Entramos em um túnel, e, do escuro desse túnel, emerge o título do filme, *35 doses de rum* (2008), de Claire Denis. Corte. Não há mais música, mas toda uma paisagem sonora nos instala em um certo estado, ao mesmo tempo curiosamente específico e aberto. Outra panorâmica vai do trem em movimento ao *close-up* de um Lionel (Alex Descas) pensativo, olhando para além do quadro. Segue um plano contra plano do trem em movimento e de Lionel em *close*. Ele fuma.

Fuma com uma altivez no olhar, com uma espécie de confiança em estar no mundo. Ele apaga o cigarro e a música retorna. Talvez seja a mesma composição ao piano. Talvez ela tenha passado por ligeiras alterações. Talvez tenha sido o dia, que começa a se despedir e se entregar à noite. Corte. Vemos Lionel à frente de luzes coloridas. Trens abarrotados. Reflexos de dentro do vagão. Rostos cansados. Afro descendentes. Corte. Uma montagem paralela põe lado a lado Joséphine (Mati Diop) de dentro do vagão e seu pai Lionel, que coloca o capacete e segue viagem. A música adormece. Joséphine chega em casa.

Esta bela sequência de abertura de *35 doses de rum* nos oferece um esboço de Paris, evocando o humor e a melancolia características da capital francesa, bem como a história do cinema, seu nascimento, as sinfonias de grandes cidades dos anos 20, a modernidade de Yasujiro Ozu e o contemporâneo de Hou Hsiao-Hsien. A sequência assume uma diversidade de sons e música, na qual o sentido de localização, seja espacial ou temporal, é continuamente estabelecido e desafiado. As imagens parecem flutuar acima dos trilhos, e, conjugadas com uma música que se entrelaça e se afasta da melodia ligeiramente triste em andamento, evocam uma sensação de exílio, de tempos melhores, talvez no passado, ou, quem sabe, possivelmente no futuro. À medida que as vias férreas se desvanecem diante de nós, cruzando, fundindo e separando-se de outros trilhos, a música nos chama mais para perto e nós nos perdemos em um impulso especulativo: o que nos dizem essas imagens? O que elas nos contam em conjunto? Quem são esses personagens? De onde vieram? Para onde estão indo? O que desejam? No que estão pensando?

O que se estabelece logo nestes primeiros minutos é um exercício de um olhar vagante e disperso que dilui o drama e privilegia uma noção de presença e mobilidade. Este é um cinema que une a capacidade de escutar e observar o presente com uma rara sensibilidade plástica à imagem e sua matéria. Uma espécie curiosa de consciência sensual nos toma pelos sentidos e moldará nossas perguntas e nossas respostas. Denis nos convida a experimentar erupções de energia cujo sentido nos escapa. Ela, como de

costume, nos oferece uma sessão de hipnose. Corpos, paisagem, câmera, cortes. As imagens alimentam um curioso desejo de serem absorvidas por aquilo que mostram e nos fazem ouvir. Este desejo de absorção que se exerce na experiência de ver filmes como este está no coração do cinema desta cineasta: uma forma diferente de aproximação do gesto cinematográfico, de inscrição do corpo no espaço e de instalação de narrativas sensoriais.

De *Chocolate* (1998) a *Bastardos* (2013), Denis persiste nas zonas mais escuras, nos buracos, nas ausências, nos momentos e personagens que contradizem à flor da pele a máxima de uma existência coerente e unificada. Ela se interessa pela experiência do deslocamento físico, mental, geográfico e existencial. Suas histórias são contos do exílio, de gente comum, porém às margens, vivendo o dilema da assimilação-marginalização, bem como um sentimento dilacerante de fragmentação e falta de sentido. Movida pelo “desejo de atravessar alguma coisa para ver além” (Denorme & Douin, 2001: 20), Denis e seus parceiros (em especial a fotógrafa Agnes Godard, o roteirista Jean-Pol Fargeau, o técnico de som Jean-Louis Ughetto e a montadora Nelly Quettier, sem mencionar os atores e os músicos) caminham em direção a uma espécie sedutora de cinema, embalada em elipses, em uma câmera apaixonada pela pele, em um tom melodioso que põe todos os elementos em uma mesma hierarquia. Ela diz:

O cinema não é feito para dar uma explicação psicológica. Para mim, o cinema é montagem, edição. Para fazer blocos de impressões ou emoções encontrarem outro bloco de impressões ou emoções. Colocar entre eles peças de explicação é para mim muito chato ... Nossos cérebros estão cheios de literatura - o meu cérebro está com certeza. Mas acho que também temos um mundo de sonho, o cérebro também é feito de imagens e músicas. (Romney, 2000).

É mesmo difícil exagerar a importância do som e da música nesses filmes. A faixa sonora nunca é um mero “acompanhamento” da imagem no cinema de Denis. A música em filmes como *O intruso* e *Minha terra África* (2009) sublinha a qualidade sensual das imagens, descentraliza as coisas, evita um

sentido de narrativa e conclusão e nos mantém em alerta, à espreita. Em longas como *Desejo e obsessão* (2001) e *Sexta-feira à noite* (2002), o som e a música incorporam uma qualidade quase tátil, dão forma aos personagens, definem o tempo dramático e nos deixam entre a suspensão e a aceleração repentina, conjugando a melancolia da música com as passagens mais violentas no primeiro caso, e pontuado as flutuações emocionais experimentadas pela protagonista no segundo.

É como se as ondas sonoras se ocupassem de nosso sistema nervoso, penetrando em nossos ouvidos, tomando posse de nosso cérebro e corpo, fazendo-nos viver um ritmo, um certo estado de espírito. É a tragédia inevitável da partitura de *Minha terra África*, a alegria doce e perigosa de *Nénette e Boni* (1996), o chamado do mundo em *Sexta-feira à noite*, o amor perdido e agora impossível de *Desejo e obsessão*, a sensualidade incontrollável de *Bom trabalho* (1999), a iminência da morte em *O intruso*, a saudade triste porém esperançosa de *35 doses de rum*. Denis sincroniza, harmoniza, entrelaça, formas visuais e musicais em um estilo que poderia ser descrito como algo entre a arquitetura e a música, favorecendo os elementos ópticos e sonoros sobre o diálogo, o realismo psicológico, a continuidade cênica e outras estratégias e convenções cinematográficas.

Não é por acaso que seu cinema inspirou e se desenvolveu em correspondência com uma recente virada sensível¹ nas abordagens teóricas no campo cinematográfico. Ao longo deste processo muitos dos temas mais caros à cineasta foram devidamente esquadrihados: uma genealogia cinematográfica particular, o papel do corpo, a relação com o cinema de gênero, as noções de intruso, exílio e deslocamento, as elipses, a câmera colada à pele e

1. A partir dos anos 90, uma gama variada de revistas (*Traffic, Simulacres, Rouge* etc.), assim como o trabalho de críticos e autores em ambos os lados do Atlântico (Laura U. Marks, Steven Shaviro, Vivian Sobchack, Raymond Bellour, Nicole Brenez e Vincent Amiel), em dívida com a obra seminal de Gilles Deleuze e a noção merleau-pontiana do filme como um “objeto de percepção”, colocaram a ontologia e análise fílmica em pauta novamente. Uma espécie de virada sensível se fez sentir no privilégio à experiência de se ver um filme, à matéria cinematográfica - a escolha do enquadramento e dos movimentos da câmera, as variações de luz e som, o ritmo.

um realismo sensual e epidérmico. No entanto, o papel da música no cinema de Denis, embora sempre muito citado, merece mais atenção. É a própria cineasta que em muitas de suas entrevistas nos aponta para este caminho:

É verdade que a música é a origem de tudo. Ela abre o espaço livre e eu confio muito nisso. A música nos oferece uma oportunidade, mesmo que uma cena seja silenciosa ou haja diálogo sem música, ela pode ser aberta e criada pela música. Como uma visão, você sabe, cores. Eu não sei... A música no cinema não é pra mim apenas uma parte da trilha sonora, mas algo que também nos ajuda a nos aproximarmos de um personagem, a vislumbrar um certo tipo de imagem, você entende o que quero dizer, é como uma parte do processo. (Romney, 2000).

Denis alimenta um gosto evidente pela música - algo que se manifesta em seus filmes em uma ampla gama de estilos: da ópera à *beat music*, passando pela música africana tradicional contemporânea. Ela sempre trabalha em estreita colaboração com músicos, já dirigiu clipes de música (*Incinerate* [Sonic Youth, 2006], *Faites monter* [Alain Bashung, 2002] e *C'est déjà ça* [Alain Souchon, 1993]) e um documentário (*Man No Run*, 1989) sobre um grupo camaronês em turnê pela França, e confere peso narrativo substantivo a canções pop (Bob Marley, The Beach Boys, Neil Young). A música faz parte do processo de gestação dos filmes – Tindersticks no caso de *Nénette e Boni*, Benjamin Britten em *Bom trabalho* e Johnny Cash em *O intruso*. Denis escreve ouvindo música: “Eu sempre tenho medo quando escrevo um roteiro e não consigo ouvir a música. Isso significa que não estou pronta, que ainda não estou lá” (Dallas, 2013). Denis filma ouvindo música:

Sempre que possível, gosto de filmar com música. É sempre um pouco complicado porque já existem alguns sons muito bonitos em qualquer locação que não podem ser gravados caso uma música esteja sendo tocada. Os engenheiros de som não gostam disso, exceto quando trabalhamos em estúdio. As poucas notas que ouvimos contaminam o som, tornando-o inutilizável. Mas gostei de fazê-lo em *Bom trabalho*. Foi tão lindo ouvir a música batendo contra o vento. Eu queria correr esse risco.

Após a mixagem, tornou-se complicado. Por exemplo: a caminhada com a música de Neil Young. Acho que os meninos não ouviram uma única nota. Mas nós, do lado da câmera, precisávamos ouvi-lo. (Renouard & Wajeman, 2001).

A faixa sonora é ainda um elemento essencial na elaboração da atmosfera de seus longas e cria relações entre os personagens e entre os personagens e seu ambiente, em geral em termos de intensidade, aproximação e distanciamento. A música está na caracterização dos personagens, no constante estado de intoxicação estética ao qual somos submetidos, no impulso irrefreável das imagens de serem absorvidas por aquilo que representam, no sensacionismo,² para utilizar o belo termo criado por Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, que marca o andamento dos filmes.

Dickon Hinchliffe, ex-integrante da banda britânica Tindersticks, com quem Denis vem trabalhando desde *Nénette e Boni*, descreve um certo atrito entre som e imagem nos filmes da cineasta francesa:

A música sempre surge como uma voz forte nos filmes - ainda mais porque há pouco diálogo. O diálogo é menos importante, e isso abre um espaço poético em seus filmes. Portanto, a música e os efeitos sonoros desempenham um papel crucial ao afetar o público. Eles se tornam uma rota mais direta para o inconsciente do que o visual. (...) Há um fluxo em grande parte das partituras ao invés de um ritmo ou batida: ela evoca um estado de suspensão ou liminar. Cordas suspensas abundam, criando um sentido do não resolvido. As sugestões começam e morrem de uma maneira não-conclusiva - cria-se uma impressão de inacabado. (Vecchio, 2014: 6).

2. O Sensacionismo é um movimento ou estética literária que não se posiciona criticamente em relação a nenhuma outra, ao contrário, busca ser a síntese de tudo: “a uma arte assim cosmopolita, assim universal, assim sintética, é evidente que nenhuma disciplina pode ser imposta, que não a de sentir tudo de todas as maneiras” (Pessoa, 1966: p. 124). A sensação emerge como base por excelência do fenômeno artístico. A arte sensacionista portanto limita-se a transpor as sensações para uma forma de expressão harmônica, criando, desta maneira, objetos que novamente se transformarão em sensações para o leitor. Ou seja: a sensação, por si só, não possui valor artístico ou mesmo sentido. Somente ao tomar consciência da sensação o poeta pode lhe dar valor artístico. Pessoa continua: “Sentir é criar. [...] Só o que se pensa se pode comunicar aos outros. O que se sente não se pode comunicar. Só se pode comunicar o valor do que se sente. Só se pode fazer o que se sente”. (Pessoa, 1966: 216-217).

Essa impressão de algo inconclusivo de que fala Hinchliffe nos leva de volta a Johnny Cash. Em uma entrevista ao site *Senses of Cinema*, Denis revela que a maior parte das indicações que fez aos atores de *O intruso* era musical. Michel Subor, por exemplo, ouviu muito Johnny Cash:

Ele tinha lido o roteiro e eu lhe dei essas novas músicas para ouvir porque eu queria que ele se inspirasse. Eu disse a ele, ‘Provavelmente eu nunca vou usar isso como música para o filme’, mas queria que ele sentisse que a morte estava se aproximando, para ouvir essa voz, esse homem nos últimos dois discos de Cash cuja vida foi rica e cheia de amor e emoção. E há um tremor, como se o momento estivesse chegando. (...) Você sabe, às vezes, quando as pessoas ficam mais velhas se rendem e decidem que é hora de colocar tudo em ordem e ser uma boa pessoa. E eu queria que o personagem sentisse isso e ainda assim não se rendesse. (Smith, 2005).

Cash, o homem de preto, é mesmo uma espécie de variação musical de Louis Trebor (Michel Subor). Seu corpo, bruto, cansado, inultrapassável. Sua presença fascinante, embora talvez não muito agradável. Sua voz grave, quase rude, porém desconcertantemente doce, a cantar seus amores e talvez, sobretudo, suas tragédias. Denis se refere especialmente aos últimos álbuns do cantor americano, à série *American Recordings*, em que Cash, já doente e após a recente morte de sua esposa, revisita clássicas canções americanas e nos lega um lamento envolvente e sem fim que só poderia mesmo culminar com a sua própria morte - os dois últimos álbuns da série foram lançados postumamente, e, embora Cash ainda estivesse vivo quando as filmagens de *O intruso* começaram, ele faleceu antes do lançamento do filme.

Essa personalidade, essa sensibilidade, essa forma de habitar o mundo, dão origem ao filme. Esse gesto *denisiano* nos faz vislumbrar uma nova hierarquia dos elementos narrativos em que os corpos e os objetos ganham terreno, e cuja exploração abre um leque de possibilidades de excitação dos sentidos em detrimento do diálogo e, acima de tudo, da construção e de-

envolvimento psicológico dos personagens. Denis faz cinema como quem intui um tom, um ritmo, um humor nos quais somos convidados a viver por alguns instantes.

Baseada em Nottingham, a banda *Tindersticks* – o vocalista Stuart Staples, o tecladista David Boulter, o violinista Hinchcliffe, o guitarrista Neil Fraser, o baixista Mark Colwill e o baterista Al Macaulay – é realmente uma colaboradora privilegiada: seis dos longas de Denis têm música da banda, de Staples ou de Hinchcliffe. Desde 1992, eles conjugam o romantismo sombrio de Leonard Cohen, a fragilidade melancólica de Ian Curtis com a estética *indie* e um artesanato bem particular nas composições. A abordagem idiossincrática do grupo opera uma certa desfamiliarização ou subversão de gêneros e sensibilidades – da guitarra à balada, do *bebop* à Bossa Nova – em canções densas recheadas por camadas de letras quase literárias, por constantes quebras de ritmo e melodia, por vozes murmurantes e orquestrações suavemente melancólicas. Denis ouviu a banda pela primeira vez³ quando começavam as filmagens de *Nénette e Boni* e a canção *My sister*, embalada pelo barítono trêmulo de Staples, tornou-se decisiva no processo de gestação do longa. Desde então, os *Tindersticks* tornaram-se parte integrante deste cinema. “Eu nem preciso dar instruções a eles”, confessa. Eu nunca ousaria dar instruções a Stuart (Staples). Ele entende os filmes tão bem. Não está ali só para adicionar música ao filme ... Ele provavelmente é a primeira pessoa a realmente entender o filme” (Pinkerton, 2013).

No caso específico de *Nénette e Boni*, no qual a banda foi incorporada com o projeto já em andamento, a trilha oferecida pelos *Tindersticks* se baseava em linhas melódicas aparentemente simples que eram então repetidas ou distorcidas, transformadas em *leitmotifs* ou conduzidas à beira da dissolução. Em sua própria hesitação, em seu vai e vem, a música consegue captar perfeitamente o universo de dois jovens desgarrados e o espaço liminal entre a infância e a idade adulta pelo qual eles atravessam. Essa sinergia entre

3. “Foi pura sorte”, diz ela sobre o primeiro contato com a banda. “Fui a um show deles e me vi completamente no chão. Não conseguia fazer mais nada, a não ser pensar neles. Já não ouvia nada além dos *Tindersticks*” (Ancian, 2002).

as partituras do grupo e as imagens de Denis muito dificilmente pode ser definida em termos das categorias convencionalmente aplicadas ao estudo da música no cinema, onde elas são consideradas em termos do cumprimento de funções precisas (narrativas, expressivas ou afetivas) – o que não quer dizer que, nos filmes da cineasta francesa, a música não se refira a elementos específicos da diegese.

A música é uma espécie mais aberta de diálogo para Denis, que pontua seus filmes com disjunções surpreendentes e quebras repentinas de um evento sensual a outro completamente diferente. A dependência do ritmo como dispositivo estruturador irregular é evidente em *Bom trabalho*, em que a cineasta orchestra conjuntos de ritmos visuais, auditivos e tácteis que respondem e correspondem uns aos outros. Laura McMahon (2014) elenca algumas dessas correspondências desiguais: “a batida da música de Tarkan e o jogo de luz pulsante na cena da boate que abre o filme, o zumbido das vozes e o ruído de um trem que transporta passageiros pelo deserto africano, o murmúrio ascendente da música e o quase imperceptível balanço dos corpos cerimoniais dos legionários...” (McMahon, 2014: 180). Corpos, objetos, sons e movimentos emergem como intimamente ligados entre tempos e espaços divergentes, através daquilo que McMahon poeticamente chama de “um relê não-métrico de ritmos correspondentes” (McMahon, 2014: 180) que reverberam em excesso da lógica causal, engendrando “conexões imprevistas”. *Bom trabalho* é o resultado de um projeto estético mais geral de ressonância inter-rítmica.

Este projeto de cinema parece ainda mais bem acabado em *O intruso*, um filme erraticamente estruturado através da peça musical de Staples, composta essencialmente por uma base de sintetizador que vibra em uma melodia minimalista de guitarra, e funciona como um *leitmotiv* ou uma assinatura, carimbando as imagens, perfurando a narrativa, o passado e os destinos do protagonista. Denis se debruça com gosto sobre as conversas com Staples em torno do filme:

Stuart decidiu que não iria trabalhar com a banda [Tindersticks], que ele faria isso sozinho, e então decidiu que estava em uma parte brutal de sua vida. Stuart conhecia Michel desde *Bom trabalho*, gostava muito dele e queria muito participar do filme. Mas ele queria ser a 'broca' do filme, ou seja, não fornecer nenhuma melodia. Toda vez que eu pedia a ele para explicar essa ideia, ele dizia: 'Não, não me peça para ser legal. Eu vou esburacar o filme'. E logo ele veio até mim e disse: 'Acho que vou fazer um *loop*'. Fiquei meio surpresa porque na verdade pra mim o filme parecia mais com uma balada. (Smith, 2005).

A guitarra de Staples incorpora ao filme uma intangível sensação de estranheza, ao mesmo tempo intrigante e perturbadora, uma qualidade fascinante de algo etéreo, preso entre um senso indefinível de ameaça e uma nostalgia encantada. A música ajuda a Denis ampliar o intervalo entre roteiro, mise-en-scène e montagem, mantendo essas operações e suas estratégias mais convencionais em um estado de suspensão ou auto-questionamento. Este é um cinema da dúvida, em que o plano é muito mais uma hipótese do que um fato ou uma informação. Quanto mais um dado plano permanece sem corte, mais nebulosas se tornam as associações com o que veio antes e o que virá depois. E o corte, quando se instala, funciona quase sempre como uma força de disjunção, marcando os abismos entre as imagens, sublinhando seus intervalos. Quanto mais esvoaçantes os significados, mais vigorosos os sentimentos despertados pela cena: assim opera a lógica de *O intruso*.

O filme se baseia na superposição de conjuntos e blocos sensoriais, que são editados juntos para criar séries de contrastes e ressonâncias. Denis dá precedência às qualidades cinestésicas e materiais do cinema, acima e para além das exigências da continuidade narrativa: movimentos dentro do quadro e entre os quadros, jogos de cor e luz, escalas, composições e angulações. O filme vai se fazendo em uma série de zonas limítrofes e intermediárias em que os mais diversos espaços, temporalidades e personagens cohabitam e ou se cruzam - é o caso, por exemplo, dos planos de *Le Reflux* (1965), de Paul Gégauff, reminiscências de um outro tempo transplantadas em *O intruso*. E assim, da textura da pele e da geografia errática das ru-

gas em um rosto passamos para a mancha metálica de uma porta de aço. Do verde denso da floresta às linhas retas de um escritório moderno. Os tons escuros e tenebrosos do campo são seguidos pelos retalhos brilhantes e coloridos das cidades polinésias. As praias dão lugar às extensões quase monocromáticas dos campos nevados capturados na luz fria do inverno. A câmera em movimento, trêmula e veloz, que acompanha cavalos galopando na neve contrasta com a calma languidez de uma tarde quente na Polinésia. Os planos colados aos corpos feitos paisagem se opõem à contemplação da câmera diante de objetos inanimados ou de gestos familiares e tarefas rotineiras. É exatamente isso que Jean-Luc Nancy - autor do livro de mesmo nome adaptado por Denis - identifica como a quinta essência do trabalho da cineasta francesa: “A articulação de intrusões de tempos e lugares com as pessoas forma a reflexão fundamental do filme” (Nancy, 2005: 3).

Essa inventividade aparentemente aleatória, momento a momento, do estilo de Denis - seu sentido de constante construção, desmantelamento e reconstrução de figuras, de um mundo, de uma história - levou alguns críticos americanos a lançarem uma curiosa associação com o *Free Jazz* de Ornette Coleman (Jones, 2000) e Charlie Parker (Rosenbaum, 2000) - subgênero vanguardista criado na década de 1960 e caracterizado pela improvisação coletiva, pela ruptura com a harmonia tradicional e por uma grande liberdade melódica e rítmica. Essa associação entre o cinema de Denis e o *Free Jazz* consegue encontrar um feliz e expansivo denominador comum que nos leva a outros caminhos.

A improvisação que está na base da obra do saxofonista americano Ornette Coleman - que, aliás, não gostava muito da expressão *Free Jazz* - espalha interrogações a respeito da identidade de uma música, da natureza da composição e da performance, das próprias noções de criação e criador. Pois a improvisação está entre a composição e a performance. Ela não é algo que precede a composição ou fica de fora, em oposição à composição. Os compositores nunca criam *ex nihilo*, mas “improvisam”⁴, às vezes em músicas que

4. Sabe-se hoje, por exemplo, que um dos álbuns de jazz mais conhecidos, *Kind of Blue* (1959), teve como base esboços trazidos ao estúdio por Miles Davis cerca de meia hora antes da gravação.

já existem, mas com mais frequência e importância na tradição em que trabalham - e os músicos percebem muito cedo o quanto eles falam em nome dos outros e, portanto, o quanto devem a eles. A composição nunca é apenas um eco, nem um original: é ambos e nada, algo que escapa a qualquer simples oposição. A improvisação tampouco deveria ser considerada como uma “obra ou estrutura produzida no impulso do momento”. Coleman expande o vernáculo do jazz de diversas maneiras, e, ainda que ele possa parecer trabalhar sem a jurisdição de linhas e estruturas, ele definitivamente não está tocando qualquer coisa. Coleman opera segundo algumas restrições e algum tipo de estrutura. Essas coordenadas, por mais solta ou sujeita a mudanças que uma música possa parecer, determinam de antemão algumas limitações. A improvisação é muito menos espontânea, muito menos singular e muito mais interpretativa no que concerne a sua tradição do que podemos inicialmente imaginar.

Essa alegação talvez não seja intuitivamente óbvia. Em vez disso, pode parecer simplesmente falsa. Essa relutância quase imediata que essa suposição nos desperta está muito mais associada a uma certa maneira clássica de se pensar a música - constantemente desmentida pela prática. Ao contrário do paradigma talvez ainda dominante no campo da música, em que os compositores são os verdadeiros “criadores” e os intérpretes apenas realizam seus desejos, o *Free Jazz* de Coleman se afirma em uma visão inovadora em que os compositores, os intérpretes e até mesmo os ouvintes são mais adequadamente tratados como “improvisadores”. Ou seja: o *Free Jazz* nos sugere que o processo pelo qual uma obra entra em existência é melhor descrito como improvisacional em seu próprio núcleo, não apenas no que concerne o ato de compor, mas também os atos de execução e de escuta. A natureza da composição, da performance e da audição é improvisacional, embora de maneiras diversas e em diferentes graus.

Não seria isso o que Staples quer dizer quando afirma que as músicas dos filmes de Denis não são exatamente compostas, mas construídas? Ele continua:

Em última análise, a música não é composta, mas construída. É como crescer a partir de sementes. Quando penso na palavra ‘compor’, penso em alguém sentado diante de uma tela, com um banco de sons, escolhendo temas e personagens e juntando essas coisas, enquanto que, para nós, experimentamos até nos sentirmos felizes. E nós meio que aprendemos o que está errado ao fazê-lo. (...) A música pode assumir a forma que você quiser. Ela não tem que ter um centro forte, porque, realmente, o centro forte é a imagem. Muitas vezes, eu sinto que a imagem é a melodia, você não precisa ter uma melodia, você só precisa de uma cor, um sentimento, para deixar essa imagem cantar. (Vecchio, 2014: 10).

Para Staples, assim como para Coleman, fazer música é criar um mundo no qual a música possa acontecer. E nesse mundo vivemos todos lado a lado, compositores, intérpretes e ouvintes. A improvisação (definida em um sentido amplo) é neste sentido essencial no que diz respeito a todo o processo que envolve a criação de uma música. Fazer música é na verdade um processo contínuo de criação e recriação da música - uma improvisação constante. Uma música de Coleman é sempre uma espécie de conversa improvisada, um diálogo livre com uma série de padrões e estruturas, com a tradição que o sustenta, com os músicos que o acompanham, estejam eles mortos ou ao vivo compartilhando o mesmo palco, e com aqueles que o ouvem. A existência de uma música depende de uma espécie de tradução improvisada: o efeito da tradição sobre o compositor, o desenvolvimento de ideias e fragmentos musicais, e a audição que toma esses momentos e os mistura para formar um todo.

Não é muito diferente em um longa como *O intruso*. O filme nos impressiona com momentos de ficção - um assassinato, encontros de negócios, uma fuga - e toda uma rede de conexões que dá ao *O intruso* uma inegável aura de mistério. A montagem, contudo, nos faz caminhar por uma estranha espécie de “continuação errante” (Beugnet, 2004: 25). Em sua complexa estrutura narrativa, o tempo raramente parece ligado à trama. Não só a edição favorece a elisão, mas permite que a narrativa se desvie em uma série variada de digressões, criando um tipo de tempo “poroso”, onde o presente é cons-

tantemente visitado pelo passado e pelo futuro. Denis co-escreve a maioria dos roteiros de seus filmes de ficção com Jean-Pol Fargeau. Eles costumam elaborar uma rede básica ou diagrama de relações que compõe a história: o que cada personagem vê, de onde vêm, o que desejem e assim por diante? Contudo, antes de ser filmado, o roteiro, detalhado, porém frouxo, parece ruir por dentro. Denis o esburaca, o desequilibra, o torna misterioso, e o faz passar por uma espécie de teste melódico. Ela mesma diz:

Muitas vezes fazemos um primeiro rascunho que não tem lacunas e então sinto que não soa musical ou interessante para mim. Então eu corto, porque acho que é importante cortar antes de começar a montagem. É importante cortá-lo já no script. Talvez eu esteja errada, mas faço isso porque acho que é mais perigoso, de certa forma. Então todos estão conscientes - a equipe, os atores - que há uma lacuna, então eles não esperam, 'Bem, na próxima cena, vou explicar mais sobre mim'. Eles sabem que não haverá qualquer explicação, e, assim todos agem diferentemente. (Smith, 2005).

Saad Chakali (2005) descreve o trabalho de Denis como oceânico em seu impulso - onde tudo é agarrado no limite nebuloso do emergente e o ainda imerso -, algo que poderia muito bem ser empregado em relação ao *Free Jazz* de Coleman e Parker. O que se estabelece então é uma espécie de continuum, uma produção incessante de presenças sensíveis. Há uma opção declarada pelo fragmento, pelas pedras brutas. *O intruso* é um filme que se faz de momentos que bastam a si mesmos. A montagem materializa uma espécie de paradoxo: cada fragmento do longa é ao mesmo tempo independente em sua existência, desgarrado da história, e absolutamente necessário para a construção de um todo. *O intruso*, como uma música de Coleman, se concretiza somente na experiência cinematográfica de um espectador, é ele mesmo esta experiência, endereçada a essa mistura do mundo e de nós que precede a reflexão.

Precisamos de um espaço em nossa música. Nós sempre precisamos de uma sensação de espaço para entrar em vez de ser apresentado a alguma coisa. Nossa música sempre pede para você entrar nela. E para isso você precisa de uma sensação de espaço. Não gostamos de tornar as coisas óbvias ou unidimensionais. É muito insatisfatório. É sempre melhor se você tiver um sentimento de tensão ou ambigüidade dentro das ideias. Não é uma coisa que você pode intervir. É o mesmo com o cinema de Claire. É tão aberto: faz você se sentir como um espectador, nunca lhe diz como se sentir. Com Claire, é mais sobre uma reação e uma conexão, uma conversa que tem a ver com música e imagens que permite um certo tipo de fôlego no filme e não tenta sufocá-lo. (Vecchio, 2014: 7).

Denis, assim como Coleman, encara a criação como um diálogo mais aberto, e um diálogo aberto deve permanecer em um “estado de indeterminação”. Para que uma conversa genuína ocorra, o resultado não pode ser resolvido antecipadamente. Se não houver imprevisibilidade, não há diálogo. A música improvisada perdura e ao mesmo é transitória. Ela alimenta uma certa identidade e é também circunstancial. Ou seja: a obra se torna um meio para se fazer música, não um fim em si mesmo. Como um organismo vivo, uma música está sempre em movimento e precisa constantemente de cuidados e infusões de energia para se manter viva. O que emerge como obra é algo cuja autoria é compartilhada entre compositores, intérpretes e ouvintes.

Falar de *Free Jazz* e do cinema de Denis é esbarrar em noções como processo, movimento e sensação. É questionar o privilégio do discurso como produtor único de sentido, abrindo espaço para outras maneiras de compreensão. O significado do cinema de Denis é inseparável de sua forma sensível. “Ver *O intruso*”, nos diz Denis, “é como um barco à deriva em meio a um mar turbulento” (Smith, 2005). O que se estabelece com o espectador, portanto, não é um mecanismo de identificação ou empatia para com os personagens e/ou as situações em que eles estão envolvidos, tampouco uma relação baseada em um raciocínio intelectual ou na transmissão de um discurso. *O intruso* como que reproduz a percepção de mundo típica de uma criança: confusão sensorial própria a tudo aquilo que vem ao mundo

como acontecimento inteiramente novo, singular, diferente. O impacto que este filme nos causa também poderia ser descrito como sendo da ordem do sonho, onde pensamentos, sentimentos e sensações ainda não ganharam forma dentro de uma gramática bem ordenada e lógica.

A música no cinema de Denis opera exatamente neste sentido, como uma maneira de manter uma postura interrogativa diante das coisas, de não parar o mundo em pensamento, de pensar o mundo na continuidade de seus movimentos. Esta é a maior ambição de Denis: filmar as pessoas, o mundo, como se o cinema estivesse nascendo naquele momento. Em suas próprias palavras, fazer um filme é “mergulhar, através de uma construção estética, em uma dimensão mais profunda, mais misteriosa” (Frodon, 2001). *O intruso* se concretiza na experiência cinematográfica de um espectador, é ele mesmo esta experiência, endereçada a essa mistura do mundo e de nós que precede a reflexão.

Ora, a identidade de uma música de Coleman e de um filme de Denis só pode ser compreendida à medida em que eles se desenrolam e continuam a se desenrolar. Como as partes de uma música e de um filme nunca são estáticas, sua identidade - como qualquer outra coisa viva e em crescimento - nunca atinge um ponto de definição completa. O que existe são as sensações e a consciência que temos de as estarmos sentindo. Um cinema que nos propõe um olhar não mais diante do mundo, mas imerso nele, próximo em excesso, a ponto de não vermos com clareza os contornos dos acontecimentos, sempre recheados de bordas imprecisas. O que se percebe em um filme como *O intruso* é que só sentimos selvagem e intimamente uma sensação quando não a compreendemos, quer dizer, quando não a vestimos com o quer que seja e nos deixamos afundar em todos os seus possíveis nomes e caminhos. É uma espécie de transgressão da representação pela sensação. Uma passagem de *Fenomenologia da percepção* nos ajuda:

Cada sensação, sendo rigorosamente a primeira, a última e a única de sua espécie, é um nascimento e uma morte. O sujeito que tem a sua experiência começa e termina com ela, e, como ele não pode preceder-se nem

sobreviver a si, a sensação necessariamente se manifesta a si mesma em um o meio de generalidade, ela provém de alguém de mim mesmo, ela depende de uma sensibilidade que a precedeu e que sobreviverá a ela, assim como meu nascimento e minha morte pertencem a uma natalidade e a uma mortalidade anônimas. (Merleau-Ponty, 1994: 291).

A referência à fenomenologia carnal de Merleau-Ponty não é nada gratuita; ao contrário, ela se apresenta como um caminho - aqui apenas esboçado, a título de conclusão - porém com ricas possibilidades a serem mais exploradas em outro momento. Pois Denis parece mesmo por vezes disposta a descrever o que Merleau-Ponty chama de “Ser bruto”: “o mundo anterior ao conhecimento do qual o conhecimento sempre fala” (Merleau-Ponty, 1994: 4), para o qual estamos abertos na fé perceptiva, selvagem porque ainda não se encontra reduzido às nossas idealizações, à nossa sintaxe, a um conjunto de significações manejáveis, disponíveis. O que se vislumbra no cinema da cineasta francesa em uma comparação com o *Free Jazz* e o auxílio ilustre de Merleau-Ponty é uma espécie de restituição de um certo olhar primordial que, apesar de ser capaz de identificar os termos, mostra-se ao mesmo tempo incapaz de separá-los por completo. Eis o delicioso mistério do cinema de Denis: referir-se às coisas do mundo antes de elas fazerem parte de um mundo.

Referências bibliográficas

- Ancian, A. (2002). “Claire Denis: An interview”. In: *Senses of Cinema*, 23, dezembro. Disponível em: http://sensesofcinema.com/2002/spotlight-claire-denis/denis_interview/
- Beugnet, M. (2004). *Claire Denis*. Manchester: Manchester University Press.
- _____. (2007). *Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- _____. (2008) “The Practice of Strangeness: L’Intrus – Claire Denis (2004) and Jean-Luc Nancy (2000)”. In: *Film-Philosophy*, vol. 12, no. 1. Disponível em: <http://www.film-philosophy.com/2008v12n1/beugnet.pdf>
- Chakali, S. (2005). “À corps ouvert(s)”. In: *Cahiers du Cinéma*, 22 de abril. Disponível em: <http://www.cahiersducinema.com/article398.html>

- Dallas, P. (2013). “Claire Denis, Under the Skin”. In: *Interview Magazine*, 23 de outubro. Disponível em: <https://www.interviewmagazine.com/film/claire-denis-bastards>
- Denorme, V. & Douin, E. (2001). “Travelling Light”. In: *Modam I*, pp. 20-27.
- Frodon, J.-M. (2001). “Il s’agit de s’aventurer au-devant d’une forme”. In: *Le Monde*, 11 de julho.
- Jones, K. (2000). “The Dance of the Unknown Soldier”. In: *Film Comment*, 36, maio/junho, pp. 26-27.
- McMahon, L. (2014). “Rhythms of Relationality: Denis and Dance”. In: Vecchio, Marjorie (org.). *The Films of Claire Denis: Intimacy on the Border*. Londres: I.B.Tauris & Co., pp.175, 188.
- Merleau-Ponty, M. (1994). *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes.
- Nancy, J.-L. (2005). “L’Intrus selon Claire Denis”. In: *Remue.net*. Disponível em: <http://remue.net/spip.php?article679>
- Pessoa, F. (1966). *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Lisboa: Ática.
- Pinkerton, N. (2013). “Interview: Claire Denis”. In: *Film Comment*, 10 de outubro. Disponível em: <https://www.filmcomment.com/blog/interview-claire-denis/>
- Renouard, J.-P. & Wajeman, L. (2001). “‘Ce poids d’ici-bas’ entretien avec Claire Denis”. In: *Vacarme* 14, 2 de janeiro.
Disponível em: <http://www.vacarme.org/article84.html>
- Romney, Jonathan. (2000). “Claire Denis interviewed by Jonathan Romney”. In: *The Guardian*, 28 de junho.
Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/interview/interviewpages/0,6737,338784,00.html>
- _____. (2000). “Unsatisfied Men”. In *Chicago Reader*, 26 de maio. Disponível em: <https://www.jonathanrosenbaum.net/2000/05/unsatisfied-men/>
- Smith, D. (2005). “L’Intrus: An interview with Claire Denis”. In: *Senses of Cinema*. Disponível em: http://sensesofcinema.com/2005/conversations-with-filmmakers/claire_denis_interview/
- Vecchio, M. (org.). (2014). *The Films of Claire Denis: Intimacy on the Border*. Londres: I.B.Tauris & Co.

A REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE NO CINEMA DOCUMENTÁRIO: VERDADE E IMAGINAÇÃO PELOS CINEASTAS DO NOVO CINEMA ALEMÃO

Jéssica Pereira Frazão

Esta investigação surgiu da preocupação em perceber como alguns cineastas do período do Novo Cinema Alemão pensam a questão da representação da realidade no cinema documentário. Sendo esta uma questão tão relevante e debatida entre os teóricos do documentário, interessa percebê-la por parte dos cineastas para assegurar um conhecimento também em nome da práxis, já que, como explica Jacques Aumont, estes “(...) esclarecem, sem simplificá-los, os problemas teóricos mais importantes, porque os enfrentam em nome de uma prática” (Aumont, 2004: 13).

Em um primeiro momento, exponho um panorama baseado no período conhecido como Novo Cinema Alemão,¹ porque faz-se importante uma breve explanação acerca do papel do documentário nesta escola, momento específico em que os realizadores citados utilizaram desta linguagem como palco para experimentação. Posteriormente, apresento uma descrição metodológica acerca das teorias destes autores para com o trato com a verdade, confrontando-as com algumas das tradicionais teorias do documentário. Têm-se como base fontes diretas advindas dos cineastas (entrevistas, documentários, manifestos, diários ou textos isolados), de forma que exista suporte para defrontar estes diversos pontos de

1. Produção cinematográfica alemã ocorrida entre 1962 e 1982, sendo “uma geração que, inspirada nos movimentos ligados ao cinema moderno, renovou a sétima arte em seu país e refletiu sobre a complexa situação da Alemanha e do mundo até então” (Laura Loguercio Cânepa, 2006: 311).

vista. A conclusão busca dar um contributo destes cineastas no que tange as reflexões acerca do cinema documental, quer seja pelas suas singularidades quer seja pelas suas aproximações, ampliando os debates recorrentes acerca do tema.

Não é coincidência que praticamente todos os integrantes do Novo Cinema Alemão, tanto aqueles ligados à primeira geração (*Junger Deutscher Film* - Jovem Cinema Alemão, ocorrido na década de 1960), quanto à segunda geração (*Neuer Deutscher Film* – Novo Cinema Alemão, ocorrido na década de 1970 e início da década de 1980), iniciaram suas carreiras produzindo documentários. Este gênero foi uma escola propícia para produzir alternativas estéticas às narrativas hollywoodianas tradicionais. Muito do que foi produzido serviu como identidade fílmica, seja de concepção, de estilo ou de linguagem, para construção daquilo que passou-se a chamar de *Autorenkino*.² Assim como sugere Thomas Elsaesser, o debate principal em torno dos documentários voltava-se inicialmente para a questão do realismo e não para outras questões, como a audiência. Em meio, portanto, à experimentação, a realidade representada foi preocupação inicial, tendo a fronteira entre ficção e documentário pouco delimitada. (Elsaesser, 1989: 162).

Diante do questionamento da verdade no cinema documentário, Werner Herzog, Wim Wenders e Rainer Werner Fassbinder manifestaram opiniões muito características e singulares. Não obstante, com destaque para Werner Herzog, que conta com um trabalho documental consideravelmente maior do que ficcional, suspeita-se que os documentários produzidos por estes cineastas, diante da aplicação de conceitos próprios para com o trato com a verdade, sejam um caminho de múltiplas reflexões para compreensão e atualização das fronteiras e debates acerca do cinema não ficcional. Esta proposta é, portanto, o resultado do esforço de uma reflexão crítica a respeito do cinema enquanto representação da realidade, no sentido de

2. Cinema de autor. Assim como o conceito francês de *Auteur*, a noção alemã de cinema de autor credita ao diretor a criação e fonte criativa do filme, apresentando uma expressão da personalidade do diretor. (Julia Knight, 2004: 27).

entendê-lo a partir do pensamento de artistas que constituem a arte cinematográfica como “lugar de fala”, ampliando assim o diálogo entre os teóricos do documentário e os artistas/documentaristas.

Faz-se importante frisar, antes de prosseguir, que os três cineastas citados foram referências fundamentais internamente no âmbito do cinema alemão e externamente pelo significativo contributo para história do cinema mundial. Estes realizadores contribuíram para uma cinematografia que claramente representa o *Zeitgeist* de um período marcado por mudanças em variados aspectos da sociedade alemã do pós-guerra.

Cada um destes diretores teve um papel crucial: eles foram influenciadores, entretanto, não apenas através dos filmes que fizeram, mas também através das suas habilidades em definir uma postura, um dogma, uma teoria ou mito sobre o Novo Cinema Alemão. Em outras palavras, eles foram mais do que cineastas, eles foram ícones e, nesse sentido talvez, eles correspondam à ideia europeia de cinema de arte “auteur”. (Elsaesser, 1989: 303).³

A teoria dos cineastas, apresentada inicialmente por Jacques Aumont (2004), contribui com o pensar o cineasta enquanto produtor/facilitador do entendimento de uma teoria. Quando assumimos essa postura, enquanto investigadores, aceitamos que a investigação científica possa ser pensada a partir de fragmentos dos pensamentos dos cineastas e que isto é tão válido como a utilização de outras teorias, autores ou posicionamentos. Esta abordagem metodológica serve para provocar tensões, refletir sobre problemáticas inerentes ao campo do cinema e para as finalidades da arte, porém, cabe a este mesmo investigador gerir tais informações de forma que haja uma crítica advinda da defrontação, interação ou contato das perspectivas advindas de outras teorias, a fim de evitar uma reprodução *ipsis literis* do pensamento dos cineastas. A produção e manifestação destas representa-

3. Tradução da autora. A repetir-se em todas as citações diretas.

ções no produto audiovisual específico do documentário é, dessa forma, preocupação deste texto, bem como o confronto ou a troca produzida pelas diversas teorias apresentadas.

Alguns apontamentos acerca dos limites do documentário

Existem inúmeros estudos que focalizam seus esforços contemplando dificuldade de uma possível definição e também capacidade do documentário em caminhar entre fronteiras, limites ou limiares, caracterizando-o por uma forte hibridização. Essas fronteiras que localizam o “cinema de realidade” como diferente do “cinema de ficção” até hoje torna “impossível, portanto, pretender abordar o documentário sem examinar o pretense sistema binário” (Gauthier, 2011: 12). Ainda assim, inicialmente, o documentário mostrou-se como um filme não-ficcional a partir do momento em que a “ausência de atores” (Ibid, 2011: 13) preenche uma condição, e o compromisso com a exploração da realidade preenche outra. A maneira subjetiva pela qual ocorre essa apreensão e representação da realidade é o que direciona nossa pesquisa. Fernão Ramos afirma que não há um padrão estilístico e narrativo fixo ou homogêneo, embora alguns aspectos auxiliem a construção do documentário e o singularize no trato criativo, tornando-o possível de derivações, o que de alguma maneira, também afeta com retorno os limites do campo ficcional.

O documentário, antes de tudo, é definido pela intenção de seu autor de fazer um documentário (intenção social, manifesta na indexação da obra, conforme percebida pelo espectador). Podemos, igualmente, destacar como próprios à narrativa documentária: presença de locução (voz over), presença de entrevistas ou depoimentos, utilização de imagens de arquivo, rara utilização de atores profissionais (não existe um *star system* estruturando o campo documentário), intensidade particular da dimensão da tomada. Procedimentos como câmera na mão, imagem tremida, improvisação, utilização de roteiros abertos, ênfase na indeterminação da tomada pertencem ao campo estilístico do documentário, embora não exclusivamente. (Ramos, 2013: 25).

Nos últimos anos, diante as incertezas terminológicas, tivemos uma nova onda teórica que visava discutir o papel do campo não-ficcional e do documentarista a partir de visões atualizadas dos limites do dispositivo e seus mecanismos, da natureza do documentário enquanto estética, narrativa, ética e epistemologia, dos diálogos com a comunicação e com as novas possibilidades para o documentário contemporâneo. O interesse pela área cresceu, exemplo é esta proposta, juntamente com a preocupação dos pesquisadores em pensar o filme documentário enquanto produção de sentido e de conhecimento.

Apostando nos seus limiares, Bill Nichols relata que “todo filme é um filme documentário” (Nichols, 2001: 1) já que evidencia aspectos culturais de quem o produziu, e a câmera registra, à primeira vista, eventos de qualquer natureza, independente do contexto imaginativo. Entretanto, Nichols reconhece e diferencia os documentários entre os de satisfação de desejos (filmes de ficção) e os de representação social (filmes não-ficcionais). Em ambos, o que conta é a forma do filme. A noção e crença na verossimilhança (e conseqüentemente a crença na verdade pela apreensão da realidade) se dá pela maneira como reagimos ao simulacro. Conseqüentemente, como significamos o mundo é, portanto, relativo. Os filmes de representação social, entretanto, geram maior fascínio no público na medida em que o “sentido e apreensão de realidade” trazem maior proximidade, além de ocuparem posição privilegiada em relação ao cinema de ficção.

Por outro lado, Jacques Aumont parte do pressuposto de que “qualquer filme é um filme de ficção” (Aumont, 2008: 100), inclusive o documental, porque em primeiro lugar, ao contarmos uma história, e o documentário também conta uma história, a transformamos em espetáculo. Em segundo lugar, qualquer objeto retratado é signo de alguma coisa e está preso a determinado imaginário social, o que “ressignifica” a narrativa apresentada (pela representação, pelo conteúdo ou pelos procedimentos de exposição). Nesse sentido, a experiência fílmica é moldada a partir do contexto sociocultural espectral e aberta à espetacularização.

O campo do documentário continuará a discutir as fronteiras entre ficção e não ficção, já que “lidamos com o horizonte da liberdade criativa de seres humanos, em uma época que estimula experiências extremas e desconfia de definições” (Ramos, 2008: 22). Não é intenção optar por um ou outro posicionamento apresentado, e sim, ressaltá-los de maneira em que o leitor veja nas possibilidades, uma contribuição maior. Afinal, como já afirmara Jean-Luc Godard: “todos os grandes filmes de ficção tendem ao documentário, como todos os grandes documentários tendem à ficção. (...) E quem opta a fundo por um encontra *necessariamente* o outro no fim do caminho” (Godard, 1985: 144). Estas fronteiras, por hora demarcadas outrora frágeis, têm afinal o mesmo objetivo: contar uma história.

Werner Herzog

Início a exposição deste debate com Werner Herzog, atualmente um dos mais respeitados diretores da atualidade. Sua oevre e imagem pela mídia é tão bem representada que já foi nomeado pela Time magazine como uma das cem mais influentes personalidades do planeta em 2009⁴ e ovacionado por François Truffaut como “o mais importante cineasta vivo⁵”. Falar em cinema documentário em Werner Herzog é já de início perceber o reforço do discurso do diretor em ser contrário à corrente denominada *Cinema Vérité*.⁶ Sobre o assunto, Herzog escreveu um documento intitulado *Declaração de Minnesota: Verdade e Fato no Cinema Documentário* e frisou, em tom de manifesto que: “Existem camadas mais profundas de verdade no cinema, e existe algo como uma verdade poética, extática. É misteriosa e evasiva, e pode ser atingida somente por meio da fabricação, imaginação e estilização⁷”. Ele afirma que a linguagem do documentário deve utilizar

4. Disponível em: content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,1894410_1893836_1894430,00.html. Acesso em: 19/3/2017.

5. Disponível em: <http://spectrumculture.com/2011/08/15/best-living-directors-werner-herzog/>. Acesso em 20/5/2017.

6. O termo *Cinema Vérité* começou a ser utilizado para designar as escolas (francesa e americana) que seguiam a linha de corrente documentária inventada por Jean Rouch. Alguns teóricos do cinema utilizam o termo *Cinema Vérité* apenas para se referirem a escola francesa e *Cinema Direto* para se referirem a escola americana. Porém, é possível encontrar muitos teóricos (a exemplo de Robert C. Allen, A. William Bluem, Noel Carroll, Stephen Mamber, Bill Nichols, Thomas Waugh) que utilizam o termo *Vérité* para ambas. (Jeanne Hall, 2013: 251)

7. Minnesota Erklärung. Disponível em: www.wernerherzog.com. Acesso em: 12/4/2017

de fabricações, intervenções, encenações e dramatizações para alcançar o que ele chama de *Verdade Extática*, conceito-chave criado pelo diretor para expressar seu senso de verdade filmica.

Acredito que a repulsa maior de Herzog pelo *Cinema Vérité* (pela idealização de uma realidade não lapidada), está na necessidade dos cineastas desta corrente em clamar por um “cinema purista” e pela crença de um maior privilégio pela verdade do que os documentaristas tradicionalistas. Porém, muitos daqueles que criticam esta escola partem do discurso emitido por diretores que pouco conhecem das imagens e sons produzidos nesta escola. Portanto em geral, aparenta-se que a crítica parte apenas pelo viés da retórica, dada a imaginação, e não pelo conteúdo imagético-sonoro apresentado (Hall, 2013: 242).

No sentido de revisitar teorias, Werner Herzog está próximo do que sugere Bill Nichols com seu “modo performático”, já que a reflexão em torno da construção de verdades mais subjetivas sugeridas por Nichols lhe é bastante próxima. Em outras palavras, “documentários performáticos apresentam o conhecimento do mundo por intermédio da subjetividade e das dimensões afetivas” (Nichols, 2005: 202). Na mescla de imagens do real empírico e daquelas imaginativas, mostra-se à importância da experiência e da memória do personagem retratado.

Performance aqui atrai mais fortemente a tradição de atuar como uma forma de aumentar o envolvimento emocional em uma situação ou papel. Os documentários performativos trazem as intenções emocionais da experiência e do conhecimento incorporados ao invés de tentar fazer algo tangível. Eles se propuseram a fazer algo para nos ajudar a sentir o que uma determinada situação ou experiência sente. Eles querem que nos sintamos em um nível visceral mais do que entender em um nível conceitual. Os documentários performativos intensificam o desejo retórico de ser convincente e se amarram menos a um objetivo persuasivo do que um afetivo - para nos sentir ou experimentar o mundo de uma maneira particular tão vívida quanto possível. (Nichols, 2010: 203).

Grupos marginalizados são uma constante no fio narrativo dos documentários performáticos e bastante utilizados por Herzog. Em suma, o diretor prioriza a utilização de personagens heroicos, inquietos, deslocados ou intranquilos, mostrando suas histórias de maneira muito própria e singular, sem cobranças sobre a validade das suas argumentações e experiências e sim, de forma que sua *verdade extática* seja exaltada em cena. Além disso, apesar de não haver um modelo pré-definido, alguns aspectos estilísticos podem ser percebidos, como participação ativa via inserção (autorreflexão) dentro dos seus filmes, narração típica presente em muitas de suas obras, busca cuidadosa com a paisagem e a personagem que irá compor sua narrativa (bem como a relação destes elementos). Percebo que a motivação do cineasta parte da busca por paisagens e histórias capazes de explicar a condição humana e as inquietações que ele próprio sente, buscando a construção de um cinema livre de rótulos e simplificações.

O diretor diferencia fato de verdade no trato com a perspectiva documentária, porque “fatos criam normas, mas a verdade iluminação”⁸. Segundo ele, um cinema em que o documentarista visa a não-intervenção/participação somente consegue reproduzir ocorrências, mas não alterna, interfere ou alcança um nível de aproximação do sujeito entrevistado com o espectador, via representação. Para exemplificar como se dá a representação da verdade para Herzog, deve-se inicialmente entendê-la como inimiga da verdade factual (por isso sua repulsa pelo *Cinema Vérité*) e que nos remete à essência vinda do êxtase no sentido da palavra grega *ekstasis* (ir para fora de si mesmo). Nesse sentido, a experimentação e a liberdade criativa advinda da narrativa, da estética, e das abstrações sonoro-visuais apresentam singulares contribuições. Com um trabalho documental invejável, seria impossível na proposta deste artigo abordar todos os filmes não-ficcionais herzoguanos que possam se conectar, direta ou indiretamente, com o modo performático apresentado por Nichols.

8. Minnesota Erklärung. Disponível em: www.wernerherzog.com. Acesso em: 12/4/2017.

Optei pelo documentário *Grizzly Man*, de 2005, um dos mais conhecidos do grande público. Este documentário conta a história do ecologista estadunidense Timothy Treadwell, que dedicou uma vida inteira à conscientização e preservação dos ursos pardos do Alasca. Treadwell documentava com sua câmera portátil as inúmeras viagens e temporadas no Alasca, tanto que o diretor Werner Herzog, ao fazer o documentário, utilizou grande parte do material bruto produzido pelo ambientalista, que contava com mais de 100 horas de gravação em vídeo. Essas filmagens mostram a rotina, verão após verão, de Treadwell na região.

No documentário, Herzog traz entrevistas e reflexões narrativas próprias que auxiliam nesta busca por verdade via estilização. Importante apontar que tais elementos conversam com as imagens de um Treadwell também documentarista, tornando ambas narrativas complementares. Durante a montagem, fica claro como Herzog, ao utilizar as imagens de Treadwell, o faz com um viés cinematográfico e, ao mesmo tempo em que concorda ou não com a maneira do personagem de relacionar-se com a natureza, reflete sobre o seu próprio fazer cinematográfico. Em vários momentos, Herzog admira a importância que Treadwell dá para a câmera e seu esforço metódico em pensar os enquadramentos. Não apenas, ele se preocupa com a natureza ética em torno do seu personagem, visto que poupa o espectador de ouvir o momento trágico de sua morte, devorado por um dos ursos pardos.

Na última cena gravada por Treadwell em vida (fig. 1), existe um momento de fundamental importância para o êxtase da verdade herzogiana, utilizado pelo cineasta de forma a eternizar a figura do seu personagem protagonista. Durante uma forte tempestade de vento, o protagonista se coloca a falar, faz algumas pausas, mas permanece no quadro. Sobreposta a imagem temos a voz over de Herzog, que comenta: “Ele parece hesitar em deixar o último quadro de seu próprio filme”. Acredito que esse último comentário tenta, para além do certo e do errado, ignorando o julgamento e da piedade das pessoas, finalizar a história de Treadwell como um herói imortalizado. A duração do personagem protagonista dentro do quadro, a *voice-over* de Herzog,

a trilha sonora, e os ursos pardos compondo a paisagem são, em minha reflexão, características de composição da verdade extática, ressaltada via emoção do personagem.



Fig. 1: Fotogramas da última cena de *Grizzly Man* (2005) com Timothy Treadwell, no momento em que “ele parece hesitar em deixar o último quadro de seu próprio filme”.

Treadwell se foi. A discussão de quão errado ou quão certo ele estava some na neblina à distância. O que fica é sua filmagem. Enquanto observamos os animais em sua alegria de ser, em sua graça e ferocidade, um pensamento fica cada vez mais claro. Não se trata apenas de um vislumbre na natureza selvagem e, sim, um olhar para dentro de nós mesmos, nossa natureza. E isso, para mim, além de sua missão, dá sentido à sua vida e sua morte. (*Grizzly Man*, 2005).

Este documentário portanto não direciona-se à vida dos ursos pardos do Alasca nem tampouco à conscientização e preservação destes. Apresenta documentado pelo próprio personagem sua visão romântica a respeito dos ursos pardos. Cena após cena, sutilmente percebemos o ódio que ele sentia pelo ser humano e sua descrença na humanidade nesta relação forçada com os animais, designava-se “amigo de todos os animais”. Para além das opiniões, aqui Herzog busca trazer significado para a vida do personagem, deslocando o espectador para outro lugar, longe de qualquer juízo ou julgamento diante da forma triste e trágica como Treadwell morreu.

Wim Wenders

O também documentarista Wim Wenders recebeu durante sua carreira três indicações na Categoria de Melhor Documentário pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de Hollywood (AMPAS) pelos filmes *Buena Vista Social Club* (1999), *Pina* (2011) e *O sal da terra* (2014), este último a respeito do fotógrafo brasileiro Sebastião Salgado. O diretor é conhecido por utilizar abordagens múltiplas, e tende a tratar de temas ligados a memória, ao tempo e ao movimento, criando uma espécie de realidade física. Não existe, para o diretor, uma teoria cega que guie a feitura de seus documentários.

No documentário *Janela da Alma* (2011), de João Jardim e Walter Carvalho, conseguimos perceber como, para Wenders, as imagens servem para contar histórias, e estas, para ficarem bem amarradas e presas à imaginação do espectador, recebem o auxílio das palavras e da música, características fílmicas fundamentais para o seu trabalho (fig. 2).



Fig. 2: Fotogramas de *Janela da Alma* (2011) com Wim Wenders ressaltando a importância da música e das palavras para contar uma história.

Além destes elementos, a fotografia, por sua vez, é atribuída de maneira distinta em suas obras fílmicas. Ele acredita que a imagem estática tem grande potencial para a verdade, bem como a pintura (Wenders estudou para ser pintor em sua juventude). Como ressalta o cineasta no documentário, os enquadramentos devem ser postos cuidadosamente dentro do filme, quadro a quadro, a fim de considerar não apenas o que aparece em cena, mas também o fora de quadro. Os quadros devem deixar espaços que servem como um portal da imaginação para o espectador. Os espaços entre os *frames* são

momentos propícios para que Wenders coloque muito de si, apresentando diretamente sua maneira de representar o real e estabelecer uma relação com o seu público.

A imitação da realidade, em Wenders, é atribuída à imagem durante todo o processo desde a concepção (Graf, 2002: 25). Apesar disso, os sentimentos postos sobre as imagens capacitam o espectador à autonomia se estiver disposto a um mergulho na obra, dimensionando desde a disposição dos objetos, passando pelos espaços, e chegando até o auxílio recorrido à trilha sonora (palavras e música). Estas características são suas ferramentas para representar e “transmitir” o real. Tais técnicas e estratégias auxiliam na construção da forma estética e artística intrínseca do cinema (Graf, 2002: 26).

Referenciando-me ao Wenders teórico, apoio-me em um *locus* que privilegia pensamento e práxis, utilizando para isto a obra *Die Logik der Bilder*⁹ (A lógica das imagens). Nesta, compreende-se a intenção do diretor quando ele diz que a fonte original da realidade, na imagem, é substituída por uma *realidade ilusória*, esta inevitável. Apesar de necessária, já que o retrato traz consigo diferentes aspectos sobre um mesmo evento de maneira em que haja maior ou menor abstração espectral, é o *ato de mostrar* que apresenta uma forma válida do real, não melhor nem inteira, mas ainda assim, um retrato da realidade.

Discussões desta natureza são bastante apreciadas pelo diretor, tanto que fez, durante o Festival de Cannes de 1982, o documentário *Room 666* (1982), questionando diversos cineastas, incluindo os próprios Werner Herzog e Rainer Werner Fassbinder, falecido um pouco mais de um mês após as filmagens, a respeito o futuro do cinema (fig. 3). Uma das questões era justamente o pensar a representação da realidade, bem como a morte da linguagem. Seus posicionamentos, alguns tratados nesta investigação, foram ali explicitados.

9. Livro que concentra textos pessoais, entrevistas, anedotas, projetos e rascunhos do diretor Wim Wenders.



Fig. 3: Fotogramas de *Room 666* (1982), documentário que questiona diversos cineastas a respeito de variados aspectos do cinema.

Tendo sua carreira iniciada com o ofício de pintor, alguns aspectos desta arte podem ter sido transpostos para a cena wendersiana a fim de pensá-la também como arte do filme, e dela se utilizar para compor seus quadros estáticos, de forma que transpasse para tela expressões de criatividade e emoção. Compreender o cinema como arte a partir da conversa com outras artes é compreendê-lo enquanto alegoria, pelas “meditações de autoconsciência sobre o que está em jogo no encontro entre pintura e cinema, arte e tecnologia, tradição e modernidade” (Vacche, 1996: 3). Os quadros estáticos e os constantes diálogos, tendo a memória e a representação da cidade como uma constante no trabalho wendersiano, auxiliam o espectador a entender o que para ele é a verdade.

No documentário *Room 666* (1982), há a revisitação das teorias do cinema principalmente quando fala-se de alegoria como modo de representação. Assim como menciona Ismail Xavier:

A alegoria adquiriu um novo significado na modernidade - mais relacionado à expressão da crise social e à fragmentação, descontinuidade e abstração proporcionadas pela compreensão do espaço e do tempo em nosso mundo tecnológico contemporâneo. Portanto, a alegoria é delimitada a se lembrar enquanto um ingrediente do “espírito do tempo”, uma prática significativa privilegiada que traz à tona todas as ambiguidades relacionadas à identidade e interesses nacionais, ou relacionadas a uma mídia omnipresente que molda nossa vida cotidiana. (Xavier, 2004: 360).

Dessa forma, a questão do *design* alegórico em Wenders encontra na montagem e na narrativa de contraposição o *Zeitgeist* de uma geração de cineastas em que ele também se encontra e apresenta em retorno sua resposta de função poética. Mais do que isso, a representação da realidade não apenas neste mas em vários de seus documentários traz pontos de vista que servem para contar histórias tendo a memória como grande fio condutor, e percebe-se de antemão que as argumentações são providas de um contexto histórico-cultural muito preciso, mas a força maior de guia de feitura apoia-se no ato imaginativo. Porque fala-se de verdade, então abrem-se as portas de um universo artístico peculiar. Mistura-se passado, presente, memória e realidade dentro de uma coletânea de depoimentos e entrevistas que, frente a uma câmera estática, apresenta *alegorias narrativas*, com o poder de informar e interpretar sobre e para o mundo os questionamentos e angústias de uma época repleta de mobilidade e desejo de mudança.

Rainer Werner Fassbinder

Como documentarista, sabe-se pouco deste diretor, já que *Teatro em Transe* (1981) foi o seu único documentário. Trata-se de uma homenagem a Ivan Nagel, fundador do Teatro do Mundo¹⁰. As gravações ocorreram em Colônia (Alemanha), em 1981, nas quais as raízes do teatro e as diversas formas de representação teatral que Ivan Nagel possibilitou foram retratadas. O documentário, de cunho experimental, reúne cinema e palco de forma que o espectador faça parte da cena e reflita sobre questões do seu tempo (a exemplo de manifestações políticas). Este documentário de Fassbinder é uma consagração ao teatro como arte e expressão (fig. 4).

10. O festival “Teatro do mundo” ocorre desde 1989 em Hamburgo, Alemanha. Durante 18 dias, a cidade recebe artistas de todo o mundo e fala-se sobre o desenvolvimento artístico internacional, impulsionado pela atuação, performances, dança, literatura, filme e música. Disponível em: <<http://www.theaterderwelt.de>>. Acesso em: 3/3/2017.



Fig. 4: Fotogramas de *Theater in Trance* (1981), documentário que homenageia Ivan Nagel, criador do Teatro do Mundo.

A relação com o teatro, presente fortemente em sua trajetória como diretor, traz pistas sobre o seu pensar a representação no filme, apreensão da realidade e relação com o espectador. Na obra de Elsaesser, percebe-se que “nunca foi a intenção de Fassbinder mostrar as pessoas como elas realmente “são”, mas sim, como elas próprias se representam ou a imagem que elas gostariam de mostrar aos outros” (Elsaesser, 1996: 23). Dessa forma, a representação desejada pelo personagem sobressai-se, mesmo que desejo do diretor naquele momento seja outro.

Em entrevista, Fassbinder se dizia extremista com seu trabalho. “No teatro eu apresentava as coisas como se eu estivesse fazendo um filme, e então eu fazia um filme como se eu estivesse atuando. Eu era muito obcecado com isso” (Fassbinder e Töteberg, 1986: 14). Tenho como hipótese, a partir destas considerações, que a sua forte relação com o teatro (Fassbinder iniciou sua carreira com este ofício) e a performance enquanto elemento narrativo para a sua arte do filme o fizeram relacionar-se muito mais profundamente com o cinema ficcional, pelas possibilidades peculiares de atuação, do que com o cinema não ficcional, devido à forma e linguagem do dispositivo. Assim, Fassbinder conta com um único documentário, e que ainda assim dialoga com o teatro.

O uso de planos longos, movimentos coreografados, câmera estática, cortes de cena, atenção especial aos figurinos, cenários e objetos de cena fazem da *oeuvre* fassbinderiana extremamente teatralizada. Diante disso, sua relação

com a representação e o realismo fílmico baseia-se em “libertar o senso de realidade” (Spagnoletti, 2004: 84), já que a teatralidade é uma reação espontânea para dar realidade (Elsaesser *apud* Fassbinder, 1996: 182). Pensar o quadro como um palco e deixar que as pessoas representem a si mesmas e ao mundo como gostariam traduzem o pensamento do diretor, nesse sentido. A representação, portanto, não deve apresentar uma realidade meramente simulada e sim, buscar ser imaginativa, desprendida.

Em relação ao documentário, “Fassbinder tem mais preferência pelos clichês e estereótipos para transmitir uma verdade emocional do que uma autenticidade documentária” (Elsaesser, 1996: 277). Para o diretor, a realidade representada ocorre inicialmente a partir da observação do espectador. É na cabeça dos espectadores que surge o realismo, que Fassbinder chama de *novo realismo*, uma espécie de colisão entre filme e subconsciente. É a partir do novo realismo que podemos mudar a *realidade real*. (Fassbinder *et. al.*, 1975: 16).

O cinema de Fassbinder revisita o pensamento de Bertolt Brecht no sentido de crítica ao modelo de realismo dramático, geralmente aplicado a filmes hollywoodianos e ao teatro tradicional de concepção aristotélica. A forma de aproximação deve ser pensada em razão estética, de maneira a refletir uma nova aproximação possível com o público, que agora assume um papel ativo, muito diferente do viés tradicional que coloca o espectador a mercê da passividade. Essa quebra da quarta parede, também conhecida como *V-Effekt* ou *efeito V* (do alemão *Verfremdungseffekt*), é visível na obra de Fassbinder.

A obra de arte torna claro ao espectador que uma representação constrói-se e desconstrói-se muito facilmente, e que o distanciamento artista/não artista não deve existir. Brecht trabalha com o conceito de *interrupção* e Fassbinder utiliza-o de forma semelhante: para mostrar a importância de um cinema artístico ativo e envolto de técnica e conteúdo político-social, desconsidera o entretenimento enquanto intenção para que este seja um chamado para a

práxis, um cinema não limitado as salas de exibição, nem ao palco do teatro se assim couber, mas que visa trazer implicitamente um chamado para mudança (Stam, 2005: 148 e 149).

Considerações finais

Os três documentaristas tratados, além de serem da mesma nacionalidade, incluídos ao mesmo estilo de produção cinematográfica e compartilharem de muitos signos e características a respeito de uma cultura, estabeleceram vínculo entre eles para pensarem de forma conjunta com mais cinquenta e sete outros cineastas uma declaração intitulada *Hamburg Declaration of German Filmmakers* (1979), na ocasião do Festival de Cinema de Hamburgo. Aspectos como a variedade e a imaginação são reforçados positivamente, bem como a não interferência de agências e instituições na feitura dos filmes (MacKenzie, 2014: 172). O respeito com os espectadores também foi mencionado, o que, mais uma vez, fortalece e aproxima o documentarista do seu público e auxilia no pensar a construção da realidade documentária.

Desta forma, conforme foi analisado, a questão da representação tem interessado diversas áreas, da história a antropologia, da filosofia as artes, da música ao cinema. Por conta disto, esse conceito tem sido repensado e reelaborado de diversas maneiras e utilizado para corroborar inúmeras teorias. Uma delas, intitulada *Teoria dos Cineastas*, também contribui neste debate. O conceito de representação, portanto, é uma ferramenta interessante para pensarmos a realidade fílmica, já que tratamos de cinema documentário. O cineasta, o artista da arte do filme, “(...) é um homem que não pode evitar a consciência de sua arte, a reflexão sobre seu ofício e suas finalidades, e, em suma, o pensamento.” (Aumont, 2004: 7). Questionamentos sobre realidade, verdade e ficção no filme, conseqüentemente, fazem parte do seu pensar. Inclusive, até os anos oitenta, o realismo foi a propagação máxima da teoria dos cineastas.

Utilizando de fontes diretas, percebe-se que os documentaristas retratados têm muito a dizer sobre o assunto, visto que a realidade audiovisual é/foi por eles vivenciada cotidianamente. São variadas as formas de compreensão da

realidade representada em suas obras e que, se analisadas, podem colaborar para o aprofundamento do debate no escopo do cinema documentário. Busquei contribuir, por fim, acerca das aproximações e distanciamentos do cinema ficcional e não-ficcional, desmistificando os limites do conceito, forma e linguagem do documentário, o que me parece não ter limites. Para muito além do seu viés etnográfico, didático, de testemunho, o cinema documental é constituído de reinvenção, e a representação da realidade, sendo uma preocupação desde sempre presente, mais do que fidelidade, busca nas possibilidades criativas uma maneira de contar uma história.

Se a questão da representação tem sido um problema para outras áreas, igualmente o é para o cinema. Do mesmo modo como teóricos do cinema têm se debruçado sobre reflexões desta natureza, os cineastas também o tem feito. Recorrer, portanto, a uma revisitação e colaboração entre cineastas e teóricos auxilia na abordagem desta complexa relação entre realidade, verdade, ficção e representação, para mostrar que apesar dos embaraços, nem sempre um filme documentário se pretende espelho do mundo ou janela aberta sobre a realidade.

Referências bibliográficas

- Aumont, J. (2004). *As teorias dos cineastas*. Campinas, São Paulo: Papirus.
- _____. *et al.* (2008). *A estética do filme*. 6ª ed. Campinas, São Paulo: Papirus.
- Cánepa, L. L. (2006). Cinema Novo Alemão. In: Fernando Mascarello (ed.), *História do Cinema Mundial* (pp. 311 – 330), Campinas: Papirus.
- Cronin, P. & Herzog, W. (2014). *A Guide for the Perplexed. Conversations with Paul Cronin*. Britain: Faber & Faber.
- Dalle Vacche, A. (1996). *Cinema and Painting: how art is used in Film*. London: Athlone.
- Ebert, R. (s/data). Artists & Entertainers: Werner Herzog. Disponível em: http://content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,1894410_1893836_1894430,00.html
- Elsaesser, T. (1996). *Fassbinder's Germany: History, Identity, Subject*. Film Culture in Transition. Amsterdam: Amsterdam University Press.

- _____ (1989) *New German Cinema: A history*. New Jersey: Rutgers University Press.
- Fassbinder, R. & W. Töteberg, M. (1986). *The anarchy of imagination: Interviews, Essays, Notes*. Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University Press.
- _____ *et. al.* (1975). A New Realism: Fassbinder Interviewed by John Hughes and Brooks Riley. In: *Film Comment*, 11 (6) 14-17. New York.
- Gauthier, G. (2011). *O documentário: um outro cinema*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. Coleção Campo Imagético. Campinas, São Paulo: Papirus.
- Godard, J. (1985). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Paris: Ed. de l'Étoile.
- Graf, A. (2002). *The cinema of Wim Wenders: The celluloid highway*. London: Wallflower Press.
- Hall, J. (2013). Don't you ever just watch?: American Cinema Verité and Don't look back. In: Barry Keith Grant & Jeannette Sloniowski (ed.), *Documenting the documentary: close readings of documentary film and video* (pp.237-252), Detroit, Michigan: Wayne State University Press.
- Hanover, N. (s/data). *Best Living Directors: Werner Herzog*. Disponível em: <http://spectrumculture.com/2011/08/15/best-living-directors-werner-herzog/>
- Herzog, W. (s/data). *Minnesota Erklärung*. Disponível em: www.wernerherzog.com
- Knight, J. (2004). Origins: from 'autor' to audiences. In: Julia Knight (ed.), *New German Cinema: Images of a generation* (pp.7-44), London and New York: Wallflower.
- MacKenzie, S. (2014). Hamburg Declaration of German Filmmakers (West Germany, 1979). In: Scott Mackenzie (ed.), *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology* (pp.172). 1 ed. California: University of California Press.
- Nichols, B. (2010). How Can We Describe the Observational, Participatory, Reflexive, and Performative Modes of Documentary Film? In: Bill Nichols (ed.), *Introduction to Documentary* (pp. 199- 209), 2 ed. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.

- _____ (2001). Why are Ethical Issues Central to Documentary Filmmaking? In: Bill Nichols (ed.), *Introduction to Documentary* (pp. 1-19), Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- Ramos, F. P. (2013). *Mas afinal... o que é mesmo documentário?*. São Paulo: Editora Senac.
- Spagnoletti, G. (2004). *Lineamenti introduttivi alla storia del cinema-Il nuovo cinema tedesco: Rainer Werner Fassbinder e Wim Wenders*. Roma: Aracne.
- Stam, R. (2005). The presence of Brecht. In: Robert Stam (ed.), *Film Theory: An Introduction* (pp. 145-150), Oxford: Blackwell.
- Theater der Welt. (s/data). Disponível em: <http://www.theaterderwelt.de>
- Wenders, W. (1990). *A lógica das imagens*. Rio de Janeiro: Edições 70.
- Xavier, I. (2004). Historical Allegory. In: Toby Miller & Robert Stam (ed.), *A companion to Film Theory* (pp. 333-362), Oxford: Blackwell.

Filmografia

- Grizzly Man* (2005), de Werner Herzog.
- Janela da Alma* (2011), de João Jardim e Walter Carvalho.
- Room 666* (1982), de Wim Wenders.
- Theater in Trance* (1981), de Rainer Werner Fassbinder.

Parte III

Intertextualidades do Cinema

PINTURAS RUPESTRES COMO INVESTIGAÇÃO VALENCIANA DAS LINGUAGENS EM TRÂNSITO

Daniel Felipe Espinola Lima Fonseca

Introdução

Na maioria de seus trabalhos impressos, o escritor e realizador audiovisual Valêncio Xavier¹ (1933-2008), por meio de procedimentos variados que partem do uso apropriativo de materiais provenientes de múltiplas linguagens, coloca em xeque a escrita linear. Não sem antes, de certo modo, cultuá-la, na medida em que, pela constante variação dos tipos, valoriza o advento da prensa como tecnologia definidora de um determinado período. E, conseqüentemente, podemos postular, como promotora de certo modo organizador das ideias, ou ao menos contribuinte em tal processo, enquanto foi a mais abrangente forma mediada de comunicação. As linguagens, que se chocam e se transformam, registram a vivência humana, tanto a coletiva quanto a subjetiva, e sua complicada relação com o tempo – o rememorado, o vivido e o narrado podem ser, assim, apresentados em diversas possibilidades configurativas.

Pode-se fazer tal leitura implicitamente na obra valenciana, nos termos propostos, para o cinema, por Jaques Aumont – isso significa dizer que se defende, aqui, a existência de uma teoria contida na obra criativa de Xavier; no caso, não do cinema, nem da literatura, mas do trânsito entre linguagens, conforme veremos adiante. Lembro, aqui, do pesquisador francês, sobretudo pelo que se refere à sua curiosidade intelectual que o

1. Adiante, também utilizarei as iniciais “VX” para me referir a ele.

levou a buscar uma “reflexão na prática”, uma “consciência de sua arte” por parte dos diretores, “em suma, o pensamento” (Aumont, 2012: 7) no contexto de uma atividade artística que não parte do logos, mas do registro e da ordenação de imagens e de sons por meio de aparatos técnicos em contato com a realidade sensível. A surpresa promovida pela preciosa curiosidade investigativa de Aumont é reveladora de como costuma ser usual a separação entre uma linguagem das demais, entre o cogito e a estesia, e mesmo entre um sentido humano dos outros.

Curiosamente, em Xavier, a despeito de muito do que veremos formulado em *Pinturas Rupestres do Paraná* (1992), objeto de análise deste texto, aparecer antes e depois do vídeo em questão em seus livros, território destinado culturalmente ao logocentrismo e onde VX construiu sua notoriedade, é justamente em *Pinturas...* que tal teoria se delinea em termos mais diretamente explicativos – embora sempre de modo artístico, jamais professoral. Nesse trabalho específico, pode-se não apenas depreender intuítos criativos de sua poética das linguagens interagentes, como perceber a leitura original que o autor realiza acerca do fenômeno dos signos em trânsito.

Isso não significa que seus demais filmes e vídeos não exercitem a função metalinguística² ou que, exercitando-a, não pensem especificamente sobre o fenômeno dos contatos entre linguagens. Pelo contrário. O curta-metragem *Caro Signore Fellini [Carta a Fellini]* (1979), por exemplo, aborda, ainda que tardiamente, questões caras à modernidade cinematográfica: a câmera nas ruas, a relação entre ficção e documentário, etc. *O Corvo* (1983), por sua vez, tanto estabelece um diálogo com o cinema progressivo, via expressionismo alemão, quanto aborda a relação dessa arte com a literatura – seja pelo uso do poema homônimo de Edgard Allan Poe, seja pela amplitude do fenômeno da tradução, seja pela questão fonológica contida na declamação. No caso deste, contudo, tais reflexões, ainda que implícitas, encontram-se latentes. Além disso, é necessário lembrar que o cinema, arte onde a discussão acer-

2. Importante salientar que, para Aumont, as “teorias dos cineastas” não se restringem à metalinguagem, embora em muitos realizadores ela apareça dessa forma – caso de Valêncio, defende-se aqui.

ca da impureza é antiga e cujo território é fértil para tal finalidade, é mais “naturalmente” afeito à ocorrência da interação entre linguagens do que a literatura. Desse modo, a simples proposta de *Pinturas Rupestres* de discorrer sobre significações e História – em outras palavras, sobre movimento como vida e linguagem como memória – já contribui para o reconhecimento dessa obra como centro gravitacional em torno do qual as escolhas formais de Valêncio circundam.

Movimento e direção do olhar; semelhança e convenção

A obra que será analisada na sequência é também assinada por “Jussara Locatelli, Fernanda Morini e Realiza Vídeo”. Não há uma menção a um diretor, a um produtor, a um roteirista ou a um montador. Para além das funções de assistentes e de técnicos, são assinadas apenas a música original (Ney Rodrigues, coordenado pelo compositor e musicólogo Padre José Penalva), a fotografia e a câmera (ambas por Ozualdo Candeias, veterano cineasta com quem VX trabalhou em 1976³, em *A visita do velho senhor*, e, em 1988, em *Senhor Pauer [Mister Power]*). Uma notícia de março de 1992, entretanto, publicada no jornal *O Estado do Paraná* na coluna do jornalista Aramis Millarch, revela a direção do projeto por Xavier e menciona a função de “ajuda das videastas” (Millarch, 1992). Pode-se falar, portanto, nesse crédito coletivo como sendo para a equipe de produção. Mesmo que não se tivesse acesso ao material noticioso, ainda assim, por meio de uma análise comparativa entre outras obras de Valêncio, sua autoria, ou melhor, seu comando criativo, seria facilmente identificável no material.

Seja no audiovisual ou na literatura, grosso modo a obra valenciana irá problematizar as relações entre palavra e imagem. Ou, nos termos descritos por Iuri Lotman (Lotman, 1978: 15), entre os signos convencionais e os

3. Xavier à margem da Margem: no curta de 1976, realizado a partir de conto gráfico de Poty Lazzarotto, amigo e parceiro criativo de Valêncio, Ozualdo Candeias assume várias funções, inclusive a direção; Valêncio aparece descrito como “diretor executivo”. No trabalho de 1988, VX é creditado como autor do argumento. Talvez não seja exagero considerar *A visita do velho senhor* como codireção, embora pesquisas sobre Candeias creditem Valêncio como “produtor” – tema que, por si só, mereceria um estudo específico. A esse respeito, Xavier fala sobre seu crédito em *A Visita...* como “bondade” (Xavier, 2002: p. 85) da parte de Candeias. Isso não invalidaria tal recorte investigativo, uma vez que a abertura para o diálogo é uma das principais características valencianas, vide o próprio *Pinturas Rupestres do Paraná*.

figurativos – sistemas opostos e fundamentais na comunicação humana, independentes e constantes que, no entanto, “estão em permanente interação, interpenetram-se e repelem-se continuamente”, num processo “particularmente evidente na arte” (Lotman, 1978: 19-20). Como exemplo de tal relação na arte, o semiótico cita pinturas religiosas dos séculos XV e XVI que estabelecem sequências de imagens ordenadas, e que teriam a capacidade de transcender a natureza do desenho para se imporem como narrativas, pois vão para além da contemplação ao ficarem dispostos numa “ordem cronológica, o que indica uma certa ordem de leitura” (Lotman, 1978: 22). Tal efeito teria “uma estranha semelhança com a divisão de um filme, com a divisão de sua narrativa em «planos» e, no caso do cinema mudo, com a combinação de uma narrativa por imagens e com legendas, feitas de palavras” (Lotman, 1978: 23). Em vez de uma associação de tipos diferentes de signos, Lotman propõe que se trate de uma síntese: oposição dialética originária que começaria a se desenhar nas pinturas pré-históricas até chegar ao audiovisual. Uma síntese que, por depender do trânsito de troca constante promovido pelos contatos entre os sistemas semióticos, não é fixa, não se encerra monoliticamente; pelo contrário, é fluída, *fronteira*, pois se movimenta organicamente.

A mesma problemática – isto é, a relação entre símbolos e ícones – chama a atenção de Vilém Flusser, para quem as imagens necessitariam de imaginação para serem feitas e decifradas. Na formulação flusseriana, *scanning* seria o vaguear contemplativo pela superfície de uma imagem. “O vaguear do olhar é circular: tende a voltar para contemplar elementos já vistos (...). O tempo projetado pelo olhar sobre a imagem é o do eterno retorno” (Flusser, 2001: 22). Uma relação temporal diferente daquela presente nos textos lineares, com suas relações de causa e efeito tão fundantes para a filosofia ocidental. Entre o imaginar e o conceituar, Flusser diz preferir o primeiro – ainda que construa, provocativamente, toda uma obra fazendo uso da mesma escrita linear –, embora aponte para uma crise da magia imagética, na medida em que, com o advento tecnológico, as imagens vão se tornando cada vez mais objetivas e, conseqüentemente, conceituais e reificantes.

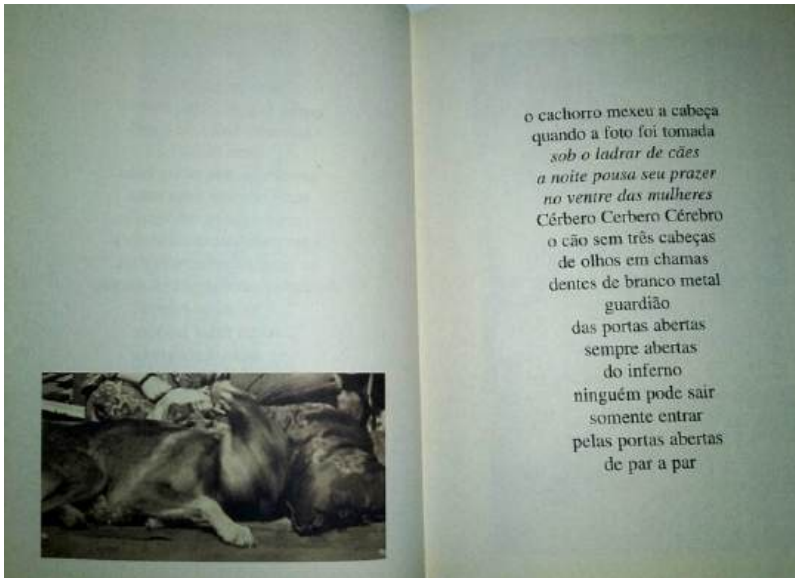
Cabe, pois, ao artista, defende Flusser, vencer o programa que torna o homem em objeto a ser usado pelo aparato, tanto pelo que se refere às questões mercadológicas quanto ao que diz respeito à fácil indicialidade imagética.

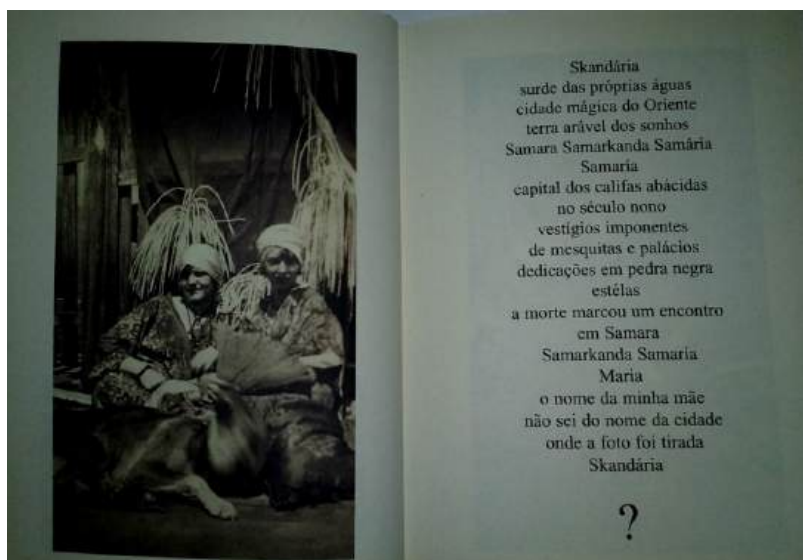
É interessante observar a obra valenciana – tanto escrita quanto audiovisual – pensando em ambas as abordagens, pois seu pensamento e imaginação irão orbitar em torno das mesmas questões. Observe-se, a esse respeito, na literatura, uma das páginas iniciais do livro *O Mez da Grippe* (figura 1), originalmente publicado em 1981. Para além de seu conteúdo escrito, pode-se *contemplar* a disposição dos elementos ali presentes por meio do *vaguear* dos olhos – ainda que comecemos de cima para baixo. A própria variação tipográfica já serve ao leitor como lembrete de que mesmo a convenção também é imagem, ainda que costumeiramente não se recorde disso. A apresentação de uma das instâncias narradoras contribui para a não linearidade causal, não apenas por se tratar de um rosto desenhado, mas por se pronunciar por meio de versos.



Figura 1 - Consciência imagética para além da convenção em *O Mez da Grippe*.

Num livro publicado em 2001, *Minha Mãe Morrendo e o Menino Mentido*, veremos novos procedimentos que tanto dialogam com a ideia de *síntese* – logo, de sugestão de movimento, de andamento narrativo e de encaminamento para o olhar – quanto implicam uma vez mais no exercício do *scanning*. Na primeira dupla de páginas abaixo (figura 2), o lado direito do ponto de vista do leitor é destinado a versos que conversarão com a página ao lado. De cara, o trecho “o cachorro mexeu a cabeça/quando a foto foi tomada” implica na condução (ou no retorno) do leitor para a imagem borrada. Embora o texto fale sobre ela, a escrita poética mais dialoga com ela do que a explica. Na dupla de páginas seguinte (figura 3), a mesma foto é repetida, porém agora em sua totalidade. O escaneamento contemplativo do leitor/espectador é dividido com os sentimentos e memórias do narrador versejador. Obviamente que a sucessão das imagens – essa sequência terá um total de quatro fotografias, incluindo as aqui observadas – e das palavras implicará, como num filme, numa continuidade temporal; contudo, não será exagero dizer que, isoladamente, tais páginas de Xavier também trabalham com a magia do eterno retorno flusseriano.





Figuras 2 e 3 - Recorte, sugestão de movimento e síntese entre convenção e figuração em *Minha Mãe Morrendo e o Menino Mentido*.

As inquietações expostas nos trechos selecionados, de obras de décadas distintas (uma anterior, outra posterior ao vídeo), ganharão teorização em *Pinturas Rupestres* – seu exercício criativo, repito, mais explicativo acerca daquilo que produziu, bem como de seu pensamento sobre as linguagens. O estudo de diferentes representações do movimento – do cinema (fotogramas indiciais ordenados) ao vídeo (captação temporal via fita magnética), da sequência estática de fotos ao hipertexto – terá uma posição central na composição de suas reflexões. Sua literatura mostrará outras facetas disso, destacando, sobretudo, o papel do jornalismo impresso em tais operações interativas. Afetivamente, contudo, o cinema estará sempre no centro de seu pensamento; no vídeo em questão, Xavier irá abordá-lo em seu sentido *lato*, encarando-o como um promotor privilegiado da interação entre linguagens.

Pinturas Rupestres do Paraná (1992)

De imediato, o vídeo de curta-metragem *Pinturas Rupestres do Paraná* parte de um relato, no formato entrevista, para introduzir o tema de que irá tratar. O depoimento de um morador da região, Sidnei dos Santos, que conta que em sua infância as pinturas eram mais evidentes, “bem declaradas”, será o único nesses moldes ao longo da obra. Assim que a imagem do entrevistado é cortada em definitivo para uma das figuras, um tanto esmaecida, sobe o letreiro inicial, acompanhado pela primeira incursão da trilha musical. O letreiro guarda uma surpresa, mistura de ironia e provocação: as pinturas do título teriam uma espécie de autoria, provavelmente precoce porque prévia à existência do estabelecimento satisfatório de códigos por aqueles que as realizaram, representada por uma assinatura composta por três traços rústicos. A banda som reserva outra surpresa: timbres de sintetizadores, marcadamente eletrônicos – quero dizer, sem pretensões miméticas com relação a instrumentos convencionais – unem-se a uma flauta indígena, possivelmente também sintética; a trilha musical será quase onipresente ao longo do filme. Apenas adiante saberemos: os desenhos nas paredes serão relativamente recentes (menos de 2.000 anos antes da data da gravação), feitos por índios.

A seguir, a música eletrônica, sequenciada, passa a fio condutor, enquanto a banda imagem alternará planos detalhados, que escaneiam desenhos rupestres, com versos da estrofe inicial do poema *O Tigre*, do britânico William Blake – necessário lembrar que ele próprio, além de poeta, foi pintor e tipógrafo –, traduzidos por Valêncio Xavier. Se cabe à câmera, extensão do realizador, um movimento devassador, ao espectador, por sua vez, cabe acompanhá-lo e com ele interagir à sua maneira. Ainda que tais *scannings* não sejam equivalentes ao vaguear do eterno retorno, dada a brevidade de certos planos, tal analogia se mostra pertinente na medida em que problematiza as instâncias do olhar. Terminada a estrofe fragmentada, podemos lê-la na íntegra (figura 4).



Figura 4 - *Pinturas Rupestres do Paraná*, dir. Valêncio Xavier, 02'24". Verso de "O Tigre", de William Blake, traduzido por Valêncio Xavier.

Originalmente, o poema⁴ de Blake foi composto em quadras. Note-se que, na tradução, Xavier eliminou as vírgulas sem, contudo, fazer alterações melódicas. Isto é, a quebra dos versos, bem como a distância entre as palavras na primeira linha, mantém, oralmente, o ritmo da leitura conforme a escrita em inglês – mais adiante o poema será retomado e declamado, e tal comparação será percebida. Em seu exercício de tradução criadora, Xavier adiciona uma interrogação antes do verso que irá lançar uma pergunta, como forma de gradação da dúvida promovida pelo questionamento. Além disso, substituiu a aliteração original promovida pelo “burning bright” (queimando brilhante) para reiterar o “ardendo ardente”. Também, e principalmente, suprime a conjunção “or” [ou]. Vale lembrar: em termos de escuta, o “hand or eye” pode soar como “and or eye”, ou “e/ou olho”. Por mais que VX não aglutine as palavras, tal supressão pode ser indicativa de uma crença na continuidade entre olhos e mãos no que se refere às possibilidades de registro, escrito ou

4. No original: “Tyger, Tyger, burning bright, / In the forests of the night; / What immortal hand or eye, / Could frame thy fearful symmetry?”. O poema foi publicado em uma coletânea de 1794 e atualmente encontra-se em domínio público.

audiovisual, em seu caso; convencionado ou figurativo, num sentido mais amplo. Linguagens em trânsito seriam capazes de registrar o trânsito dos sentidos – sua tradução já nos insinua.

Passada a primeira aparição do poema, o som é diminuído para a inserção de um letreiro, onde se lê “A TERRA”, com suas respectivas traduções para o inglês e o espanhol. Intencionalmente ou não, o letreiro trilingue transcende a função informativa e coloca o espectador em contato com a ideia de trânsito; em outras palavras, com a ideia de que, na poética valenciana, uma língua ou linguagem, isolada, não dá conta do todo, não comporta um registro do mundo. A partir desse momento, os letreiros posteriores, informativos, de fundo preto, serão todos trilingues.

Uma exceção será o momento seguinte, onde se verá imagens – uma panorâmica horizontal e outra vertical – via visão multiespectral por intermédio de um satélite da NASA, o *Landsat TM-5*, e se irá contextualizar tratar-se da região do Vale do Iapó, no município de Tibagi, a 200 km de Curitiba, no Paraná. Nesse momento específico, o aparelho é descrito apenas no idioma português, contribuindo para que se fortaleça a argumentação de que, quando presentes no vídeo, as traduções operam mais do que simples informações.

Voltando à visão terrena, da câmera em punho, por instantes as pinturas são escaneadas pelo olho-câmera do realizador até que a imagem seja cortada e fique parada num plano bastante significativo (figura 5), onde se pode observar como o pensamento de Xavier se estrutura para além de seus próprios intuítos criadores. Pela primeira vez, aparece no canto do vídeo uma data – 28 de dezembro de 1991 – que não apenas estabelece uma conexão do suporte de gravação com a ideia do videoamadorismo, e sua presença que viria cada vez mais a ser cotidiana na comunicação humana, mas que também propõe uma relação de choque entre os registros pictórico e eletrônico. Um choque que é enaltecido quando a própria pintura rupestre é contornada sinteticamente. Traço sobre traço – esse “sobre” comporta tanto o sentido literal quanto a metalinguagem. A fricção entre passado e futu-

ro, entre dezembro de 1991 e o registro gravado nas paredes, ao mesmo tempo em que denota um reconhecimento do andamento histórico, aponta para uma tentativa de demonstração de certa circularidade nessa “evolução”. Trata-se, portanto, de uma visão sincrônica, que opera nos seguintes termos: a tecnologia que registra o registro do passado continua operando em vias de marcar, informar e narrar a presença humana no planeta, partindo sempre das limitações de nossos sentidos e tendo à disposição os materiais que cada época nos proporciona. Há tanto continuidade quanto circularidade nesse momento que registra e recria sinteticamente a pintura em suporte eletrônico.



Figura 5 - *Pinturas Rupestres do Paraná*, dir. Valêncio Xavier, 03'39". Vídeo registra e recria sinteticamente a pintura em suporte eletrônico.

A mesma pintura, imóvel, será captada de diferentes ângulos, já sem a sobreposição eletrônica. Uma mão humana encosta no desenho: temos, agora, no exercício tátil, uma dimensão mensurável de seu tamanho. Pela alteração dos ângulos, há uma insinuação do movimento no estático – o vídeo depois voltará a isso, usando outros artifícios. Mão e olhar, câmera e traço, ângulos e movimentos: o diálogo com Blake ainda se faz presente.

Uma citação que virá na sequência, atribuída a Jean-Paul Moulin, disserta sobre a figura do artista em contato com a natureza, que seria repleta de possibilidades criativas e interativas. Nesse ponto, as imagens saem da caverna, para começar a contextualizar a paisagem da região dos Campos Gerais. O desenho sintético reaparece, desta vez contornando uma grande rocha, que aparenta ter sido esculpida – escrevo aparenta, pois tal informação não é dada. Conforme o desenho se delinea, a música é acelerada – intensificação que opera no sensorial um efeito de dramaticidade, e que atinge seu ápice na medida em que o contorno revela um rosto humano com chifres diabólicos.

Os desenhos rupestres, conduzidos pela trilha, voltam à cena, novamente em movimentos de *scanning*. Gradativamente, insertos informativos aparecem. Como contraste, teremos a utilização do efeito caleidoscópico. Num momento bastante significativo, leremos “os bichos/o bicho homem”. O exercício dos contornos retorna, e de uma das pedras poderá ser dito, sem certeza, se tratar de humano ou outro animal. A pintura que virá a seguir reitera a relação – de imbricamento, jamais de oposição – natureza/cultura conforme proposta por VX: num jogo de edição acelerada, onde as imagens pulam para frente e para trás, o desenho de um círculo é primeiro mapeado e circulado, para então participar da composição de uma grande interrogação.



Figura 6 - *Pinturas Rupestres do Paraná*, dir. Valêncio Xavier, 12'48". Pintura de uma ave.

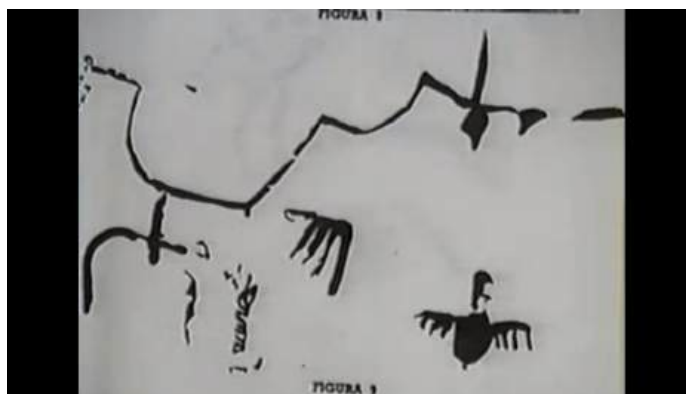


Figura 7 - *Pinturas Rupestres do Paraná*, dir. Valêncio Xavier, 12'56". Representação impressa da pintura de uma ave.

No chão, encontra-se um exemplar do livro/folheto “Cultura do Índio Pré-Histórico”, redigido pelo pesquisador Oldemar Blasi e que serviu de base para o vídeo. Algumas de suas páginas são folheadas. Uma mão aparece, explicativa, mostrando detalhes dos desenhos. Nesse momento, há o requinte do retorno da data no canto do vídeo. Um caderno mostra uma cópia, feita à caneta, do que parece ser o desenho de um bovino. Depois, já sem a data, a pintura de uma ave (figura 6) é cortada para a sua representação impressa no livro (figura 7) do pesquisador. Desenhos nas paredes são então mostrados, porém com a câmera estática ou em movimentos mais lentos, e em planos majoritariamente abertos – o tempo contemplativo do espectador agora é maior, ainda que continue sendo breve. A continuidade e a circularidade se fazem uma vez mais presentes, portanto.

Quando um intertítulo surge com a pergunta “o que é isto?”, colocada para um desenho dificilmente decifrável, usa-se novamente alguns efeitos e texturas, como o já citado caleidoscópio, que contribuem para a formulação de um pensamento acerca dos limites e das possibilidades representativas, na medida em que combatem a fácil sugestão de indexicalidade.

Uma imagem que representaria um humano, descrita como “rara” num raro momento explicativo acerca dos conteúdos desenhados, aparece pouco antes do trecho mais central de *Pinturas Rupestres* no que diz respeito à poé-

tica valenciana e à dimensão do audiovisual nela. Lê-se: “a pré-história do cinema, no que se refere à análise do movimento, expresso por traços gráficos, veio da pintura pré-histórica”. A frase é atribuída a F. Millingham, autor de *Por Qué Nació El Cine*, livro publicado em 1945 em Buenos Aires. Pode-se argumentar que tal frase solta necessitaria de um maior aprofundamento; contudo, colocando-a em contato com os excertos impressos selecionados para este texto antes da análise do vídeo, a conexão, pelo menos no que se refere a uma declaração de intuítos e procedimentos, é imediata. O movimento, ou mesmo sua sugestão, são considerados pelo autor como uma peça central na promoção do contato entre linguagens. No limite, o trânsito entre elas, em si, já seria uma forma de movimento. Sons, palavras e imagens são os modos humanos de traduzir o mundo, de acordo com VX. Por que não usá-los juntos?, sua poética propõe.

Chegando perto de seu final, agora é a vez de uma câmera fotográfica captar os registros rupestres (figura 8). Temos uma cadeia de traduções: o vídeo grava a foto, a foto capta a pintura; a pintura recria a representação sensível vista pelo olho. Depois, veremos um pesquisador em ação, decalcando uma imagem recém-descoberta. Fala-se em descaso das autoridades no que diz respeito à conservação: os letreiros passam da função referencial para tratar o espectador pelo modo imperativo, conclamando-o à ação.



Figura 8. *Pinturas Rupestres do Paraná*, dir. Valêncio Xavier, 18'15". O frame grava a foto, que capta a pintura, que registra a representação vista pelo olho.

Uma mão, que empunha uma lapiseira, aponta para as pedras. Com um recurso gráfico, contorna-se uma imagem, que representa o Sol. O contorno, estático, como se grudado na lente, acompanha o movimento da câmera até a luz – estaria o vídeo sugerindo a conquista da linguagem como caminho de fuga da caverna platônica? A última pintura mostrada, de difícil decodificação, aparenta ser de um ou mais animais – serão tigres? Formigas caminham sobre ela. Natureza e cultura humana se imbricam; tempo e linguagem idem. Por fim, um retorno: escrito, declamado e possivelmente desenhado sob o céu ardente, o poema de Blake fecha o vídeo valenciano.

Considerações finais

Se Valêncio Xavier não sistematizou uma formulação teórica acerca de cinema, vídeo, literatura e de interação entre linguagens, coube a seu texto artístico fazê-lo de modo implícito. Mais do que apenas copiar e colar, mais do que apenas montar – escrevo “apenas” não para invalidar tais práticas, cada qual com sua importância; pelo contrário, o faço para enaltecer o quanto VX conseguiu ir além delas –, o estudo de *Pinturas Rupestres do Paraná* é revelador de como seu realizador possui uma consciência bastante clara de seus intuitos criativos, baseados em indagações teóricas. Mesmo que não articule autores (a despeito de algumas citações) – como fizeram, por exemplo, os poetas concretos em relação a Charles Sanders Peirce, Roman Jakobson, Ezra Pound e Walter Benjamin; ou, guardadas as proporções, no cinema brasileiro um Rogério Sganzerla fez na crítica de imprensa e na criação com relação a Oswald de Andrade, Jean-Paul Sartre e Alain Robbe-Grillet – para fundamentar suas ideias, é difícil não identificar um pensamento acerca dos signos, de suas conexões e fronteiras – fronteira dita aqui, uma vez mais, numa acepção lotmaniana, que considera a ocorrência do contato sógnico numa zona de troca, de trânsito, e cujos limites não são bem demarcados, mas fluídos; cuja síntese, em suma, não se encerra monoliticamente – e que irá transparecer em suas demais criações. Tal teoria implícita possivelmente se torne ainda mais significativa pela forma, artística e não logocêntrica,

como foi realizada. Isso porque, na medida em que coloca o trânsito, e não a escrita linear, no centro de sua formulação, enaltece a composição intersemiótica contida no próprio processo do pensamento.

Referências bibliográficas

- Aumont, J. (2012). *As teorias dos cineastas*. Campinas: Papirus.
- Flusser, V. (2011). *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Annablume.
- Lotman, I. (1978). *Estética e Semiótica do cinema*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Millarch, A. (1992). *Valêncio documenta em vídeo as pinturas pré-colombianas*. Disponível em: <http://www.millarch.org/artigo/valencio-documenta-em-video-pinturas-pre-colombianas>
- Xavier, V. (1998). *O Mez da Grippe e outros livros*, São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. (2001). *Minha mãe morrendo e o menino mentido*, São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. (2002). “O inventivo Candeias”. In: Eugênio Puppo (org.), *Ozualdo R. Candeias 80 anos*. São Paulo: CCBB.

Videografia

Pinturas Rupestres do Paraná (1992), de Valêncio Xavier.

Filmografia

- A visita do Velho Senhor* (1976), de Ozualdo Candeias.
- Caro Signore Fellini [Carta a Fellini]* (1979), de Valêncio Xavier.
- O Corvo* (1983), de Valêncio Xavier.
- Senhor Pauer [Mister Power]* (1988), de Ozualdo Candeias.

O CINEMA DO CINEMA: JULIO BRESSANE, TRADUÇÃO E INVENÇÃO

Fábio Camarneiro

Até o momento, o cineasta carioca Julio Bressane lançou quatro breves coletâneas de textos: *Alguns* (1996), *Cinemancia* (2000), *Fotodrama* (2005) e *Deslimite* (2011). Nesses livros, os temas giram em torno de suas influências no cinema, na música, na literatura ou na filosofia. De maneira recorrente, temos referências a autores do cinema moderno (Robert Bresson, o neorealismo italiano, Michelangelo Antonioni) ou da “escola francesa do pré-guerra” (Bressane, 1996: 90) – sendo que uma frase específica, atribuída a Abel Gance, reaparece em diferentes textos: “cinema é a música da luz”.

A aproximação não é fortuita: a música popular brasileira (com destaque para o samba carioca) é elemento central na obra de Bressane e surge como tema em pelo menos duas de suas longas-metragens: *Tabu* (1982), que narra o encontro fictício entre o escritor Oswald de Andrade e o compositor Lamartine Babo, e *O mandarim* (1995), sobre o cantor Mario Reis. Além disso, a frase de Gance ajuda a revelar outra característica do cineasta: a busca constante por uma sinestesia entre imagens e sons. Ou, nas palavras do Pe. Antonio Vieira, a necessidade de “ver com os ouvidos e ouvir com os olhos”. (Vieira *apud* Bressane, 1996: 42)

O trânsito entre diferentes linguagens (cinema, música, literatura, artes plásticas) é uma constante nos filmes do autor. Trata-se de uma tentativa de “traduzir” elementos de outras artes em filme. Ao tratar de

Vassourinha, Bressane descreve a performance do cantor a partir do léxico do cinema – “em lento *travelling*, a voz termina em um plano geral” – e finaliza com uma pergunta, nova aproximação entre imagem e som: “Voz cinema?”. (Bressane, 1996: 9) Ao falar de Benedito Lacerda, temos a hipótese de um “flautista-pintor” (*idem*: 15); sobre o poeta Edgar Braga, Bressane faz uma aproximação com o desenho e afirma que não se sabe “onde termina o texto e começa o traço”. (*idem*: 17)

A respeito das dificuldades em se adaptar uma obra literária às telas, o diretor afirma uma impossibilidade: “Você pega um texto: o que é que você tem que traduzir? Porque, na verdade, é a questão de uma impossibilidade, não tem tradução – não é verdade? (...) Mas é preciso traduzir. Então, o que você faz?” (Bressane; Avellar; Sarno, 1997: 10)

Aqui também – de maneira quase dissimulada – reaparece, em forma de alusão, a música, o samba carioca: “Não tem tradução” é o título de uma canção de Noel Rosa, também conhecida como “Cinema falado”...

O cinema de Bressane faz necessário pensar sobre (quicá impossíveis) “traduções”. Marcados por uma sólida erudição, repletos de referências ou citações a textos literários e filosóficos, a pinturas, ao samba etc., os filmes do realizador operam aproximações entre diferentes linguagens – traduções intersemióticas. Porém, a partir da afirmação de que traduzir seria algo “impossível”, começamos a perceber que as operações do realizador agem em outro campo. Não se trata de substituir um signo por outro (palavra por palavra, cena por cena, imagem por imagem), mas sim evocar, aludir, criar intertextos, releituras. Em outro trecho da já citada entrevista, o realizador lembra a expressão de Haroldo de Campos: “transcrição”. Adriano Carvalho Araújo e Sousa, ao analisar as implicações dessa ideia na obra de Bressane, afirma que:

A transcrição implica um processo criativo permanente, cinema da descoberta e invenção como o próprio cineasta gosta de dizer. Criação, tradução e crítica aparecem aí como *transcrição*, um cinema estimulado pelo temível prefixo *trans-*. Bressane se move sempre na direção do *trans*". (Sousa, 2015: 28).

Se o ato de traduzir é sempre “impossível” – imperfeito e impreciso – restaria ao cinema operar nos interstícios *entre* uma linguagem e outra, nos espaços vazios, nos (des)vãos da linguagem. Bressane fala em “trabalhar no vazio do texto”, em “deixar um espaço para essa impossibilidade, e onde existe essa impossibilidade você tentar preencher com algumas indicações, algumas pistas.” (Bressane; Avellar; Sarno, 1997: 12) Portanto, para se realizar, a “transcrição” exigiria um alto grau de “invenção”.

Um exemplo que ilustra esse procedimento pode ser encontrado na sequência de abertura de *Brás Cubas* (1985), que adapta o célebre romance de Joaquim Maria Machado de Assis. Vemos um técnico de som a segurar um microfone e perscrutar a cavidade ocular de uma caveira. Sobre esta cena, Bernadette Lyra escreve que “No nível da narração, a figura do técnico de som, elemento de fora do filme, identifica-se à do fazedor do filme. Tanto quanto o aparecimento da câmera, o surgimento do microfone remete ao autor.” (Lyra, 1995: 70).

A partir da figura do técnico de som, o “defunto-autor” do original de Machado de Assis ressurgiu em nova chave: um esqueleto (evidência do defunto) cujos eventuais sons – causados pelo choque entre o microfone e a ossatura – serão “registrados” e passarão a integrar a banda sonora do filme. Mais uma vez lembrando a frase de Vieira, trata-se de “ver com os ouvidos e ouvir com os olhos”. Eis como a “transcrição” surge na poética do realizador. Sousa resume: trata-se de “criar procedimentos sonoros e imagéticos que possibilitem perceber o estilo do original no idioma de chegada”. (Sousa, 2015: 47).

Bressane, porém, tem outra definição. Seu objetivo teria sido traduzir *Memórias póstumas de Brás Cubas* “em filme, em música, em pintura e em... livro”. Ou seja, tentar revelar, a partir da “tradução”, aspectos cinematográficos do livro. Traduzir, então, seria também um comentário crítico ao texto original e, nesse sentido, aproximar-se-ia de um ato de leitura.

Essa exegese do texto machadiano leva Bressane a identificar uma verdadeira miríade de estilos (estilhaços) de outros autores: “Vieira, Bernardes, Almeida Garrett (...), Camilo Castelo Branco, Castilho, Herculano, a lírica portuguesa e Laurence Sterne, entre outros...” (Bressane, 2000: 50) O professor João Cezar de Castro Rocha, que estudou o procedimento de incorporação de outros textos na obra do autor de *Memórias póstumas*, cunhou o termo “poética da emulação”:

o fenômeno da compreensão dos tempos históricos e, daí, o exercício do anacronismo deliberado; o primado da invenção sobre a criação, portanto, a centralidade da tradução: a precedência da leitura em lugar da escrita, logo, uma noção especial de autoria. (Rocha, 2013: 354).

A “centralidade da tradução”; a “precedência da leitura em lugar da escrita”; “uma noção especial de autoria”: procedimentos encontrados na obra de Machado de Assis mas que servem também, e sem nenhum prejuízo, para descrever a obra de Bressane.

Portanto, interessa ao cineasta carioca não apenas as estratégias utilizadas para se “traduzir” um livro em filme, mas também o inverso, ou seja, identificar, em obras literárias, procedimentos tipicamente cinematográficos (como, em Machado, a montagem de diferentes estilos de diferentes autores). Assim, *Memórias póstumas de Brás Cubas* surge como “uma premonição extraordinária”: “o cinema e (sua alma) a montagem”. (Bressane, 1996: 52) Machado, espécie de cineasta *avant la lettre*?

Se a tradução ocupa lugar central nas preocupações do diretor, sua figura paradigmática seria Jerônimo, que, ao final do século IV, verteu a Bíblia para o latim – a chamada “Vulgata”. Ao lembrar Jerônimo, Bressane no-

vamente aproxima o trabalho do tradutor ao de um criador, e faz paralelos entre texto e filme: “suas criações verbais, metáforas, profusão de imagens, imprevistos: cinema” (1996: 62). Além disso, afirma que “o signo JRNM nos faz pensar no fascínio eterno que a escrita e o deserto exercem na criação da imagem desde os seus primórdios, desde Lascaux, desde o Piauí...” (1996: 61), aproximação entre os sítios arqueológicos localizado na França e no estado brasileiro.

O deserto aqui remete também ao “vazio” da tradução, distância – intransponível? – entre uma linguagem e outra. Alude também à rarefação do cinema moderno, e podemos lembrar de Michelangelo Antonioni e sua predileção por tramas mínimas e por espaços sem personagens, como na sequência final de *O eclipse* (1963). Ou ainda no próprio Bressane, que lida com o “vazio” em diferentes momentos de sua carreira: seja em *São Jerônimo* (cujas paisagens reaparecem no recente *O garoto*), seja no plano que encerra *O anjo nasceu* (1969) e sobre o qual Rubens Machado Jr. escreve: “o tempo passa sem que aconteça absolutamente nada, exceto, já pelos oito minutos do plano, a *zoom* que se fecha rapidamente sobre o centro, à procura de detalhar, inutilmente, o ponto de fuga”. (Machado Jr., 1979: 52) Esse plano longuíssimo (oito minutos) impõe um tempo de espera em que o olhar retorna sempre ao centro da imagem de uma estrada que não leva a parte alguma. Sobre o “vazio” em Bressane, Olgária Matos acrescenta que “inconclusão e abertura significam para o cineasta que só há história lacunar, feita de eco e silêncio, ascensão e queda”. (Matos, 1994: 68)

Assim, o “vazio” entre as linguagens alude também a uma leitura da própria História entendida como “lacunar”. “Eco e silêncio” como os procedimentos de uma tradução entendida não apenas como a passagem de um texto a outro – de uma linguagem a outra – mas também como reescrita de uma história (seja ela coletiva ou individual). Em seu ensaio sobre a tarefa do tradutor, Walter Benjamin escreve:

A fidelidade na tradução de cada palavra isolada quase nunca é capaz de reproduzir plenamente o sentido que ela possui no original. Pois, segundo sua significação literária para o original, o sentido não se esgota no visado; ele adquire essa significação precisamente pela maneira como o visado se liga, em cada palavra específica, ao modo de visar. Costuma-se expressar isso com a fórmula: as palavras carregam uma tonalidade afetiva. (Benjamin, 2011: 114).

O pensador alemão resume o problema da tradução em buscar menos a equivalência entre signos de diferentes idiomas e mais na compreensão de como “o visado se liga (...) ao modo de visar”. Visar, olhar – é de cinema que se fala. Bressane faz eco a Benjamin: “os idiomas, as línguas, não são sinônimas, uma língua é uma maneira de sentir o mundo, uma maneira única de sentir o mundo”. (Bressane, 2005: 7) E cita-o textualmente ao lembrar que “há uma diferença entre ler e ler copiando”. (Bressane, 2000: 76).

Se a tradução está sempre, de alguma maneira, no território do impossível, resta o diálogo entre a linguagem individual do realizador e a tradição, num movimento similar ao que João Cezar de Castro Rocha identifica na obra de Machado de Assis. Na arte moderna e contemporânea (e mesmo antes), toda obra seria, em última instância, uma coleção (ou, na expressão de Benjamin, uma “constelação”) de leituras anteriores.

Em outra passagem de seus escritos, Bressane narra um telefonema ao escritor argentino Jorge Luis Borges, com o intuito de pedir-lhe autorização para utilizar um texto de sua autoria. O inusitado da resposta surpreende o cineasta. Borges teria afirmado que “este texto não lhe pertencia, não era seu! Ele teria, segundo me disse, apenas copiado umas linhas, de algumas páginas, de certos livros...” (Bressane, 2000: 90). Novamente, o ato de leitura confunde-se com o ato de criação. A autoria (enquanto ato original) perde espaço para outra autoria (aquela do curador, do colecionador). O realizador brasileiro afirma que Borges

experimentou, em toda sua obra, uma forma, um procedimento, que foi o de recortar frases, parágrafos inteiros, de diferentes autores, incrustá-los, mesclá-los, com perícia de relojoeiro, à sua escritura, e fazê-los viver, parecer viver, fora do assédio do tempo. (Bressane, 2000: 92).

Para nos aproximarmos da práxis do cinema, trata-se de uma *montagem* de materiais alheios. Assim, podemos, até certa medida, entender a obra de Bressane como uma espécie de *museu* de imagens (e obras literárias, filosóficas, musicais etc.) recolhidas de diferentes tradições. Assim, não são fortuitos os textos que o realizador dedica aos filmes de Guy Debord ou à série *Histoire(s) du Cinéma* (199), de Jean-Luc Godard –que Bressane relê à luz do *Atlas Mnemosyne* do historiador da arte Aby Warburg. O autor de *A sociedade do espetáculo* realizou uma obra cinematográfica a partir da ideia do *détournement* (“desvio”), e criou painéis com imagens deslocadas de seus contextos originais, a gerar aproximações inusitadas e efeitos de novidade (e de estranheza). Em Debord, Bressane identifica “uma ideia de cinema experimental transdisciplinar, transtudo, espírito entendido como mistura, que (...) nos fortalece nos firma e nos afirma”. (Bressane, 2005: 21). Neste trecho, recorre-se novamente ao prefixo *trans*, agora para pensar o aspecto heterogêneo da obra do autor francês. Também Bressane pode ser inserido nessa categoria, sendo que um samba de Noel Rosa pode se encontrar com um quadro de Balthus, como visto em *Filme de amor* (2003), que estabelece um inesperado diálogo entre o sambista e o pintor e termina – a partir da justaposição – por ressaltar, na canção e no quadro, leituras menos evidentes.

Em Godard, os oito episódios de *Histoire(s) du Cinéma* tentam realizar uma espécie de acervo pessoal do cinema, a aproximar trechos de diferentes realizadores, de diferentes contextos, e a revelar a permanência de certo repertório de imagens ao longo do século XX, que Bressane aproxima da inacabada obra final de Aby Warburg. Ao mesmo tempo, enxerga procedimentos cinematográficos no historiador de arte alemão: “*Mnemosyne*, a filosofia sem palavras, o atlas sinfônico de Warburg, zênite da montagem de imagem” (Bressane, 2011: 56). Uma espécie de arqueologia do gesto, o *Atlas Mnemosyne* consistia em painéis que reúnem fotografias (de obras de arte

ou de eventos contemporâneos) a fim de criar aproximações que superem os limites da narrativa histórica. Também em Bressane, encontramos uma compreensão bastante particular da história coletiva. Em uma sequência de *O mandarim*, o personagem do cantor Mario Reis aparece andando para a frente em uma rua do Rio de Janeiro enquanto todas as outras pessoas andam para trás. Na verdade, durante a filmagem, foi o ator Fernando Eiras que andou para trás, afastando-se da câmera, enquanto o resto das pessoas se movia normalmente. Quando projetada no sentido inverso, a cena mostra um tempo que anda para trás enquanto apenas Mario Reis caminha para a frente. Ilustração do caráter inovador da presença do cantor na música brasileira, mas que também demonstra uma ideia de História presente em Bressane e, de certa maneira, em Warburg ou em Godard: não se trata de uma sucessão de fatos em uma ordem linear, mas de movimentos de aproximação repletos de idas e vindas no tempo, algo mais próximo aos processos da memória. Ao tratar da maneira como surge uma imagem, Bressane afirma que “a imagem junta à imagem o que não é imagem. O fora-imagem faz voltar uma imagem que se compôs lá onde não havia imagem nenhuma” (Bressane 2011: 23). Aqui, ainda mais uma vez, temos a tentativa de explicar um processo semelhante à memória.

Debord, Godard, Warburg... à lista dos realizadores que trabalham a partir da montagem (memorialística) de materiais, Bressane acrescenta James Joyce. Sobre *Finnegan's Wake*:

vertigem máxima e única na montagem de uma memória oculta, de uma memória interpretativa. Ordenação do movimento em fotogramas que absorvem a duração do tempo, suas diferentes memórias, unificadas num todo cambiante... (Bressane, 2011: 56).

Memórias (do cinema) “unificadas em um todo cambiante”: o filme em si.

Cinema de invenção

Tratámos até aqui da importância do conceito de “tradução” (e de “transcrição”) tanto no cinema de Bressane quanto em sua produção textual. Mas algumas questões ainda permanecem sem resposta: Quais textos serão traduzidos? Que modelos cinematográficos podemos identificar na obra do realizador carioca?

Além do samba e de Machado de Assis, encontramos em seus textos várias referências a autores do cinema francês: além dos já citados Gance, Debord e Godard, também Jean Vigo e Robert Bresson, bem como a primeira fase de Luis Buñuel (*Un Chien andalou* e *L'Âge d'or*, realizados próximos ao movimento surrealista).

Em entrevista a Ruy Gardnier, ao tratar de *Amor louco* (1971) – também título de um livro de André Breton –, Bressane afirma a influência das vanguardas francesas em sua obra:

Todo um cinema que eu via ali e com o qual, de alguma maneira, o *Amor louco* é uma conversa. Numa espécie de auto-operação de catarata. Para poder ver esse cinema totalmente experimental, esse cinema de vanguarda francês. Para ter olhos novos. (Gardnier, 2003: 16-17).

É a “experimentação” – ou a “invenção”, termo mais comumente usado pelo cineasta – que pauta as escolhas de Bressane, interessado no caráter “experimental” de alguns filmes dos anos 1920 e 1930 (de Gance, L'Herbier ou Buñuel) que podem também criar, eles mesmos, diálogos com movimentos estéticos mais amplos (como o surrealismo).

A mesma ideia de “invenção” pauta as escolhas de Bressane no cinema italiano: o neorealismo – ou, na definição do cineasta, “80% imagens de Roberto Rossellini, 10% imagens de Luchino Visconti, 10% imagens de Vittorio de Sica” (Bressane, 2005: 59) – Antonioni e Carmelo Bene. Do cinema norte-americano, apenas John Ford é tema de um texto (Bressane, 2011: 25-30) e, do cinema brasileiro, além de homenagens a colegas de geração (Paulo Cesar Saraceni e Rogério Sganzerla), aparece *Limite* (1931), o único longa-

-metragem realizado por Mario Peixoto, obra que também dialoga com as vanguardas europeias – o realizador viveu em Europa em duas temporadas, entre outubro de 1926 e agosto de 1927 e entre junho e outubro de 1929.

Filmado em Mangaratiba, litoral do estado do Rio de Janeiro, *Limite* apresenta enquadramentos meticulosamente compostos e extrema liberdade na movimentação da câmera; sua narrativa, construída a partir de flashbacks e elipses, elabora as relações de três personagens – duas mulheres e um homem – que encontramos, no início do filme, naufragos em uma precária embarcação. A trilha apresenta trechos de compositores ligados à música moderna (Satie, Debussy, Prokofiev, Ravel, Stravinsky, Borodin, Franck).

Para Bressane, *Limite* seria um marco inaugural para o cinema brasileiro, ao menos em sua vertente mais experimental e “de invenção”. Assim, o filme de Mário Peixoto

inaugura uma outra e nova mentalidade (...) porque já, entre nós, arte alusiva, paródica ou de consciência passada do cinema. Já é cinema do cinema, ou seja, implica a criação e recriação da imagem do filme cinematográfico. (Bressane, 1996: 36-37).

“Cinema do cinema”: o cinema “traduzindo” a si mesmo, reescrevendo-se dentro de uma tradição crítica – como no exemplo da “Vulgata” de Jerônimo. *Limite* tem posição de destaque na história do cinema brasileiro, a despeito de poucas pessoas terem comparecido a sua pré-estreia – a 17 de maio de 1931, na sede do Chaplin Club – e de raras sessões terem ocorrido entre essa data e a restauração do filme (em 1978). Durante esse hiato, as cópias do filme correram o risco de se deteriorar completamente e sua sobrevivência dependeu dos esforços de alguns aficionados, dos quais se destacam, principalmente, Plínio Sussekind Rocha e Saulo Pereira de Mello. Ainda assim, o filme permaneceu no imaginário dos cineastas brasileiros das décadas de 1960 e 1970 e, em *Revisão crítica do cinema brasileiro* [1963], Glauber Rocha dedicou todo um capítulo a *Limite*, ressaltando seu caráter mítico: “monstro sagrado, mito impenetrável”. (Rocha, 2003: 59) Em 1977,

Bressane homenageou Peixoto em algumas sequências de *A agonia*, reencenando (“traduzindo”) momentos do filme de 1931. Ao tratar dos “ecos” entre Bressane e Peixoto, Francisco Elinaldo Teixeira escreve que:

o cinema espelho de Julio Bressane (“cinema do cinema”) incorpora *Limite* em seu tecido, com o filme *A agonia*, ponto de inflexão para novos voos em sua filmografia. (...) *Limite* torna-se, no pensamento cinematográfico de Bressane, “baliza” constitutiva do “experimental do cinema brasileiro”, “estaca fundadora” de um “cinema de poesia”. (Teixeira , 2003: 23).

A posição central do experimental (“cinema de poesia”) aparece amiúde nos textos de Bressane. Em “Deslimite”, em tom de manifesto, o cineasta afirma que “nosso cinema ou é experimental ou não é coisa alguma!” (Bressane, 1996: 40). Busca-se construir uma genealogia do cinema brasileiro a partir do experimental. De alguma maneira, Bressane age como se nossa tradição cinematográfica precisasse ainda ser inventada. (Ou, nas palavras de uma canção de Caetano Veloso: “aqui tudo parece/ que era ainda construção/ e já é ruína”).

A partir da “inexistência” de uma tradição, Bressane elege Peixoto – “leitor” das vanguardas francesas, que as teria “aclimatado” às paisagens do Rio de Janeiro; mas também o Major Reis, que registrou populações indígenas ainda nas primeiras décadas do século XX, e Benjamin Abraão, autor do único registro conhecido, em filme, do cangaceiro Lampião: matrizes do cinema brasileiro. (Bressane, 2000: 56) Para além deles, a “leitura” de outros filmes, a colagem de outras referências, a apropriação de materiais alheios... Novamente, é a partir das memórias (do cinema) que pode surgir algo “novo”: “quanto mais se avança, no sentido de fragmentar a sensibilidade e a inteligência, mais é preciso recuar às nascentes onde o inteligente e o sensível encontram o curioso. Novo.” (Bressane, 1996: 79).

Avançar e, ao mesmo tempo, recuar às nascentes: um jogo de contrários que alude à cena de *O mandarim* descrita acima. Bressane parece ecoar não apenas Benjamin ou Borges, mas também a fórmula lapidar de Paulo Emilio Salles Gomes que define uma das marcas do cinema brasileiro: sua “incapacidade criativa em copiar”. (Gomes, 1980: 90).

Aqui temos novamente (como na “tradução”) uma ideia de impossibilidade. Restaria, ao artista brasileiro, um ato de “leitura criativa”, entendida a partir da formulação de Oswald de Andrade como “antropofagia”: tradução como leitura afetiva; leitura como criação. Daí também a ligação dos filmes de Bressane, especialmente durante a primeira metade dos anos 1970, com a chanchada: filmes que – como em *Carnaval Atlântida* (1952), de José Carlos Burle – faziam graça a partir do desejo (impossível) de um cinema (e de um país) em ser qualquer coisa, exceto brasileiro.

Nesse processo de negação e de aproximação com o outro (e dada a incapacidade em copiar), surgiria uma nova identidade, “unificada em um todo cambiante”.

O barroco

Em um trecho do texto sobre o filósofo francês Gilles Deleuze, Bressane define os filmes de Joseph Losey como “um cinema inatual, novo. De tradição do novo. Cinema do cinema”. (Bressane, 1996: 93) Aqui, reafirma-se a definição do cinema como a busca da novidade (a criação) na tradição (no próprio cinema, mas também na leitura de materiais alheios, em diferentes linguagens), mas também como a construção de uma “tradição de novidades”. Nesse mesmo texto, seminal para a compreensão da obra do realizador carioca, vemos que a filosofia de Deleuze contrariaria a “profundidade” clássica da filosofia e realizaria uma espécie de elogio à superficialidade, num eco das palavras do poeta Paul Valéry: “*le plus profond c’est la peau*”. Aqui, podemos mais uma vez nos lembrar de Warburg, que, em seu Atlas, tentava aproximar aquilo que havia de mais evidente e superficial nas imagens, desconsiderando seus contextos originais.

A expressão “cinema do cinema” parece também evocar uma espécie de giro da sétima arte sobre sua própria história (como nas *Histoire(s) du Cinéma*), que pode aludir a uma imagem barroca: uma voluta. De forma similar, Bressane descreve a figura estilística do plano-sequência: “signo frequentemente alusivo à sua própria forma, cinema debruçando-se sobre si”. (Bressane, 2005: 9) Aqui, repete-se uma outra formulação de Haroldo de Campos, com quem Bressane dialoga intensamente: o barroco – seja “em Bach, Haroldo de Campos (e Vieira, e Glauber)” – seria uma “questão de vertigem” (Bressane, 2005: 11-12). Assim, pelos caminhos vertiginosos do barroco, por essa sucessão infindável de autores e referências, chegamos a Carmelo Bene. Em tom de elegia, Bressane escreve:

cinema de natureza barroca, errante, flor do mal, alimentando-se, constituindo-se, em sua vertigem, de teatro, dança, pintura, retórica antiga, respiração, ar, sopro, fôlego, poesia, música, vida, vida... Uma palavra engendrando muitas imagens, muitas imagens engendrando uma palavra. (Bressane, 2005: 41).

O encontro – vertigem – de diversos materiais (teatro, dança, pintura, retórica antiga, e também poesia, música) realiza-se aqui em um jogo de palavras típico dos escritos de Bressane: “uma palavra” para “muitas imagens”, “muitas imagens” para “uma palavra”. O texto é entendido como uma “unidade” (trata-se de “uma” palavra) e pode ser traduzido por uma profusão de imagens (muitas), em procedimento (vertiginoso) de colagem. Ao tratar de Bene, Bressane fala de sua própria poética, resumida como a procura de uma “ignota voz”, “o novo, o outro nos vestígios do esquecido, do desaparecido, do perdido. Do perdido no espesso nevoeiro da indiferença...” (Bressane, 1996: 79). Um trabalho memorialístico que recupera, ao mesmo tempo, tradições artísticas e culturais mais amplas:

Tradução e contradição: circular da poesia à música, da pintura a literatura, do cinema a tudo, derrapando, rompendo barreiras, categorias, misturando as inter-relações mantidas pelos conhecimentos, coerência na complementaridade: isto é tudo e todo o movimento das contradições. (Bressane, 2000: 51).

O Brasil – exatamente por seu aspecto “negativo”, pela relativa “ausência” de uma tradição cinematográfica – configuraria um território fértil para tal “movimento das contradições”. Novamente recorrendo à imagem do deserto, Bressane afirma que o “Brasil é ele mesmo um gigantesco e assustador signo rupestre” (Bressane, 2000: 86). Em outras palavras, a reunião de um “espaço vazio” e de um “traço ancestral” que os artistas em geral (e os cineastas em particular) precisariam saber “traduzir” para o momento presente, em uma operação não muito distante ao delírio místico das artes divinatórias. Uma “cinemancia”:

a arte (cinematográfica) da compreensão e apreensão da luz e da ilusão do movimento, imagem imaginante, cinema é eterno deslimite, a fixação sensível e a revelação química de uma mancha-pensamento. Signo expressivo de certos conteúdos mentais. Cinema música da luz. CINEMANCIA. (Bressane, 1996: 84).

Nesse “vazio”, haveria também algo próximo a uma certa “melancolia”. Susana Kampff Lages associa a Benjamin uma famosa gravura de Dürer:

O ensaio de Benjamin sobre a tradução causa um efeito de perplexidade no leitor que lembra aquele produzido no observador de “Melancholia I”. Como a gravura de Dürer, seu enigma liga-se a uma composição inédita de imagens extraídas da tradição anterior (no caso de Benjamin, da tradição filosófica e literária e, dentro dela, da teoria da tradução, anteriores a ele). (Lages, 2007: 220).

Aqui, a perplexidade é causada por uma “composição inédita de imagens extraídas da tradição anterior”. Em outras palavras, trata-se de seguir a célebre fórmula de *Memórias póstumas de Brás Cubas*: escrever “com a tinta

da galhofa e a pena da melancolia”. Em Dürer, a melancolia surge na figura que rememora a tradição. Já a galhofa aparece no ato criador, no encontro inusitado – “composições inéditas” – desses materiais. Eis uma definição (ainda que precária) da poética de Bressane (ou de Debord ou Godard): um acúmulo de referências anteriores, rearranjados de maneira nova.

Mas, no caso do brasileiro, a ideia de uma tradição “ausente” geraria também uma espécie de delírio, um transe memorialístico que se aproxima das artes divinatórias. Afinal, parafraseando o seminal artigo de Roberto Schwarz, o cinema de Bressane opera “imagens fora do lugar”, e extrai sua força dos aspectos inusitados e reveladores que surgem desses deslocamentos.

Referências bibliográficas

- Benjamin, W. (2011). A tarefa do tradutor. In: *Escritos sobre mito e linguagem* (pp. 101-119). São Paulo: 34.
- Bressane, J., Avellar, J. C., Sarno, G. (1997). Conversa com Julio Bressane: *Miramar, Vidas secas e o vazio do texto*. In: *Cinemais*, 6, 7-42. Rio de Janeiro.
- Bressane, J. (1996). *Alguns*. Rio de Janeiro: Imago.
- _____ (2000). Cinema Deleuze. In: E. Alliez (org.), *Gilles Deleuze: uma vida filosófica* (pp. 545-548). São Paulo: 34.
- _____ (2000). *Cinemancia*. Rio de Janeiro: Imago.
- _____ (2005). *Fotodrama*. Rio de Janeiro: Imago.
- _____ (2011). *Deslimite*. Rio de Janeiro: Imago.
- Campos, H. (1992). Da tradução como criação e como crítica. In: *Metalinguagem e outras metas* (pp. 31-48). São Paulo: Perspectiva.
- Gardnier, R. (2003). Julio Bressane: trajetória. In: *Cinema Inocente: Retrospectiva Júlio Bressane 2003* (catálogo), 9-29. São Paulo.
- Gomes, P. E. S. (1980). *Cinema brasileiro: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Lages, S. K. (2007). *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: Edusp.

- Lyra, B. (1995). *A nave extraviada*. São Paulo: Annablume; ECA/USP. (Selo Universidade; 29).
- Machado Jr., R. (1979). Observação sobre “O anjo nasceu”. *Cine-Olho*, 5-6, 52-53. São Paulo.
- Matos, O. (1994). Grandes Sermões: Vieira – mentira e política no cinema de Julio Bressane. *Revista Imagens – Unicamp*, 1, 20-24. Campinas.
- Rocha, G. (2003). *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify.
- Rocha, J. C. C. (2013). *Machado de Assis: por uma poética da emulação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. (Coleção Contemporânea).
- Schwarz, R. (1981). As ideias fora do lugar. In: *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro* (pp. 13-28). São Paulo: Duas Cidades.
- Sousa, A. C. A. (2015). *Poética de Julio Bressane: cinema(s) da transcrição*. São Paulo: Fapesp.
- Teixeira, F. E. (2003). *O terceiro olho: ensaios de cinema e vídeo (Mário Peixoto, Glauber Rocha e Julio Bressane)*. São Paulo: Perspectiva. (Estudos; 199).

Filmografia

- Amor louco* (1971), de Julio Bressane.
- Brás Cubas* (1985), de Julio Bressane.
- Carnaval Atlântida* (1952), de José Carlos Burle.
- Filme de amor* (2003), de Julio Bressane.
- Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), de Jean-Luc Godard.
- L'Âge d'or* (1930), de Luis Buñuel.
- Limite* (1931), de Mário Peixoto.
- O anjo nasceu* (1969), de Julio Bressane.
- O eclipse* (1963), de Michelangelo Antonioni.
- O garoto* (2015), de Julio Bressane.
- O mandarim* (1995), de Julio Bressane.
- São Jerônimo* (1999), de Julio Bressane.
- Tabu* (1982), de Julio Bressane.
- Un chien andalou* (1929), de Luis Buñuel.

L'ALLURE LIBRE DU DOCUMENT: A BUSCA DA MUSICALIDADE DO FILME E A ORGANIZAÇÃO DO PENSAMENTO TEÓRICO EM ÉRIC ROHMER*

Marina Takami

Um dos assuntos que eu gostaria de abordar é a música. Não a música de filme, mas a música em geral e acessoriamente suas relações com o cinema – ou melhor as relações do cinema com a música. Porém fiquem tranquilos. Mesmo que eu pareça me distanciar do cinema, serei reconduzido a ele naturalmente. A música e o cinema têm muitos pontos de coincidência, mas não são necessariamente os que se costuma destacar. Há neste domínio muito lugar-comum e costumes herdados.¹

Este texto, escrito entre o fim dos anos 1980 e começo dos anos 1990 pelo cineasta francês Éric Rohmer como nota de preparação dos cursos de cinema ministrados na Universidade Paris I-Sorbonne (1969-1993),² é exemplar para o entendimento da construção do seu pensamento teórico sobre o cinema, do qual participa de maneira fundamental a arte da música. Nesta época, Rohmer já havia obtido reconhecimento do público e era um autor homologado pela crítica de cinema.

* Este artigo apresenta parte dos resultados da tese de doutorado “De la Sonate à Kreutzer (1956) au Trio em mi bémol (1987). La musique comme modèle idéal dans l'oeuvre d'Éric Rohmer”, defendida em 2015 na Université Paris VIII, França, com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, Brasil.

1. Éric Rohmer, documento de arquivo manuscrito pertencente ao fundo Éric Rohmer/IMEC - dossiê RHM 106.6 - *cours sur le cinéma (1978-1991)*(s/p).

2. Fundo Éric Rohmer/IMEC - dossiê RHM 106.7 – *cours sur le cinéma*.

Sua produção filmica é numerosa e múltipla (1949-2009), composta de curtas-metragens, longas-metragens, filmes para a televisão e videoclipes; entre eles encontram-se documentários, emissões pedagógicas, filmes de época e sobre a França contemporânea. Para além dos filmes, sua obra escrita é também multiforme: romance, novela, ensaio teórico, artigo de crítica de cinema, peça de teatro, tradução, roteiro. Autor prolífico, Rohmer realizará exercícios de teorização sobre arte ao longo de toda a sua trajetória, aprofundando-se cada vez mais nas relações entre cinema e música. Deste modo, este estudo objetiva entender o papel da música na organização de seu pensamento e como modelo ideal de criação artística; a música participa intimamente de sua prática cinematográfica, assim como de sua legitimação como artista-intelectual³ (Bacque e Herpe, 2010: 24).

O cinema e as outras artes

A produção de artigos de crítica de cinema de Rohmer concentra-se entre 1948 e 1963. Tal qual a pintura ou a literatura, a música aparece nestes escritos como referência, como demonstração de erudição, no intuito de sustentar as ideias expostas relativas aos filmes. O lugar do cinema entre as outras artes é um dos temas de grande interesse do autor em seus artigos.

Quando realiza os primeiros ensaios de cinema com o curta *Bérénice* (1954) e o média-metragem *Sonate à Kreutzer* (1956), Rohmer já é um crítico bastante ativo na revista *Cahiers du cinéma*, da qual foi redator-chefe de 1957 a 1963. Entre a realização destes dois filmes curtos, sonorizados com um gravador de fita magnética, nos quais a música de Beethoven tem presença constante na banda sonora, ele publica o ensaio *O celuloide e o mármore*, em cinco partes ao longo de 1955.⁴ Este texto é o mais emblemático da produção do autor no que diz respeito ao estatuto artístico do cinema e seu lugar entre as outras artes.

3. Expressão utilizada pelos biógrafos do cineasta no primeiro contato que tiveram com seu arquivo pessoal.

4. *Le Celluloïd et le marbre*: I «Le bandit philosophe». *Cahiers du cinéma*, Paris, n.44, p. 32-37, février 1955; II «Le siècle des peintres». *Cahiers du cinéma*, Paris, n.49, p. 10-15, juillet 1955; III «De la métaphore». *Cahiers du cinéma*, Paris, n.51, p. 2-9, octobre 1955; IV «Beau comme la Musique». *Cahiers du cinéma*, Paris, n.52, p. 23-29, novembre 1955; V «Architecture d'Apocalypse». *Cahiers du cinéma*, Paris, n.53, p. 22-30, décembre 1955.

Nesta época, mesmo encontrando-se já há uns trinta anos de distância da grande querela do cinema como arte, Rohmer sente a necessidade de responder às críticas implacáveis do escritor George Duhamel. Em junho de 1949 no texto *Nous n'aimons plus le cinéma*, publicado em *Les Temps modernes*, Rohmer já havia evocado o autor de *Scènes de la vue future*, conhecido porta-voz dos detratores do cinema (Rohmer e Narboni, 1989: 58), para quem a sétima arte é “um passatempo de iletrados, de criaturas miseráveis” (Duhamel, 1930: 58). Numa postura irônica e antiamericana, Duhamel ataca os intelectuais que frequentam e defendem o cinema, que permitiram, segundo ele, “que o cinema se tornasse o mais pulsante instrumento de conformismo moral, estético e político” (Duhamel, 1930: 64).

Tendo frequentado o meio universitário parisiense desde a sua instalação definitiva na capital francesa e ainda em período de afirmação pessoal e reconhecimento profissional, Rohmer sente-se particularmente tocado pelas ofensivas de Duhamel contra os intelectuais. Em entrevista de 2009, o cineasta ainda relembra a sua motivação ao escrever o ensaio *O celuloide e o mármore* (Rohmer et al., 2010: 83).

Preocupações sobre o estatuto artístico do cinema podem ser também observadas nas primeiras críticas de Rohmer. Seu artigo de estreia na *Cahiers du cinema*, *Vanité que la peinture*, de junho de 1951, é um exemplo disso. Neste texto de ambição teórica, o autor constata a falência da “arte de falar” e da “arte de pintar” para sair em defesa do cinema, a arte que, segundo ele, alcança o belo pelo realismo e pela sua temporalidade essencial. A fim de demonstrar como “o documento acessa a dignidade da arte” (Rohmer e Narboni, 1989: 72), ele utiliza como exemplo o filme *Nanouk*, de Robert Flaherty, e reafirma com isto seu vínculo com a ontologia da imagem fotográfica de André Bazin. Rohmer recorre à F. W. Murnau para dar um exemplo que se opõe ao gênero documentário, sem perder com isto a referência ao realismo. Sobre o filme *Aurora*, do mestre alemão, ele afirma que “a vontade de trucagem nasce da necessidade, a mais exigente, de autenticidade” e questiona: “o que significaria uma explosão de riso ou uma crispação de angústia, se elas não encontrassem ecos visíveis no universo?”

(Rohmer e Narboni, 1989: 73-74). Em guisa de conclusão, o crítico apresenta sua posição com relação às artes: “minha intenção não era mostrar que o cinema não deve nada às outras artes, suas rivais, mas de dizer o que estas, por sua vez, poderiam invejar do cinema” (Rohmer e Narboni, 1989: 79).

O celuloide e o mármore mostrou-se bastante significativo para os cinéfilos da época, como afirmou Jean Narboni em 1980 (Rohmer e Narboni, 1989: 10). Este conjunto de textos ganha em importância na trajetória de Rohmer; ele está na origem de dois outros projetos que contaram com o engajamento direto do autor: o filme homônimo produzido para a televisão na série *Cinéastes de notre temps* dez anos depois⁵ e um conjunto de entrevistas realizado em 2009 para a primeira publicação em livro do ensaio de 1955. Trata-se de um projeto ambicioso desde a sua origem. O autor pretendia, com essa defesa do cinema, reconhecê-lo como o salvador de todas as artes. Além disso, o tom de manifesto, forçosamente polêmico, ligado à sua aspiração teórica reforçam o caráter pretensioso do conjunto. A música é um dos eixos de construção do pensamento do cineasta em *O celuloide e o mármore*, mas não é o único; poesia, teatro, arquitetura, romance são também abordados. No entanto, é somente a arte dos sons, tema da quarta parte do ensaio, que se equipara à sétima arte (ou mesmo a supera) neste exercício de teorização do autor.

As outras artes e a música ocidental

No artigo *La revanche de l'Occident*, de 1953, Rohmer aborda o filme *Tabou* de Murnau como a obra-prima do século XX “que possui a mais profunda marca do espírito do Ocidente” (Rohmer, 1953: 47). Com o objetivo de exaltar o filme, ele recorre a exemplos nas outras artes. A questão do ocidentalismo neste artigo o aproxima de *O celuloide e o mármore*, onde o cinema é apresentado como ocidental em razão de sua origem, sendo os europeus (e os norte-americanos) “os mais aptos ao cinema” pelo “senso agudo do natural”

5. *Le Celluloïd et le Marbre*. Direction : Éric Rohmer. Production Janine Bazin et André Sylvain Labarthe. Collection Cinéastes de notre temps. Paris : Office national de radiodiffusion télévision française (ORTF), 1966 [production]. Film numérisé (90 min), p/b. Archives Inathèque. Titre original : *Le Celluloïd et le Marbre*.

que eles possuiriam (Rohmer *et al.*, 2010: 61). Em outro texto de 1955 sobre o cinema norte-americano, o crítico faz uma analogia entre a popularidade de Hollywood para os cineastas dotados de talento (tais como: Griffith, Hawks, Cukor, Mankiewicz ou Hitchcock) e a “pátria que foi Florença no *Quattrocento* para os pintores, ou Viena no XIX para os músicos” (Rohmer, 1955b: 12). De modo menos polêmico e em outros termos, esta superioridade da cultura ocidental será constantemente afirmada por Rohmer através de seu discurso sobre a música clássica de Mozart e Beethoven, particularmente nas duas emissões de rádio que ele apresentou em 1980⁶ e no livro *De Mozart em Beethoven: ensaio sobre a profundidade na música*, publicado em 1996. Neste último, um estudo de ambição teórica, interessava principalmente a Rohmer mostrar a “invenção de *formas*” por seus dois compositores prediletos, “preservando neste termo ‘forma’, tudo o que deve a sua etimologia: *forma* = beleza” (Rohmer, 1997: 20). Este é um exemplo de como o autor retomava, mesmo décadas depois, ideias já apresentadas em escritos anteriores. Rohmer tinha por hábito a releitura de seus textos e o revisionamento de seus filmes a fim de encontrar uma coerência no conjunto de sua obra.

Convém aqui um breve parêntesis sobre Murnau, cineasta que foi tema da tese de doutoramento de Rohmer de 1972 sobre a organização do espaço em *Fausto*. Nesta análise, a figura do trilo como ornamento será mencionada a fim de evocar a “divisão da superfície da tela em pequenas manchas cintilantes”. Este trabalho de luz, diz o autor, permite “conservar seu aspecto ofuscante, ao mesmo tempo em que diminui em intensidade”. Isto “dá a ideia de um mundo sobrenatural” ligado à natureza do Arcângelo (Rohmer, 2000: 37). Ele propõe em seu comentário sobre a luz uma equivalência musical:

não existe luz sem sombra (o branco da tela-vazia), assim como na música não há som sem silêncio e a afirmação mais clara, mais determinada de uma presença musical nos é dada não pela nota longa, mas pela nota repetida [o autor menciona que se trata de uma referência à música ins-

6. «Comment l'entendez-vous?», programa produzido e apresentado por Claude Maupomé na rádio France Musique.

trumental]. A cintilação teria então, em Murnau, o papel que tem o trilo em música, não tanto nos compositores do barroco (Scarlatti) mas sobretudo nas últimas sonatas de Beethoven. (Rohmer, 2000: 37-38).

No artigo *La terre du miracle*, sobre *Viaggio in Italia* de Roberto Rossellini, a música religiosa de Johann Sebastian Bach, na qual, segundo Rohmer, “a graça da música nos conduz talvez mais diretamente a Deus do que a magnificência das catedrais”, é utilizada como exemplo de sucesso do filme. A fim de colocar o cinema acima da música, ainda que introduzindo seu propósito como uma interrogativa, Rohmer escreve: “É função do cinema introduzir na arte uma noção que nem todo o gênio humano pôde ainda enriquecer com sua contribuição: precisamente aquela do milagre” (Rohmer, 1955b: 41). Entretanto, a aparente superioridade do cinema estaria intimamente ligada a um gesto musical. O autor de *Stromboli* é comparado neste mesmo texto a um músico solitário numa caverna que conta com o eco para dar seu concerto; é a este exemplo de cumplicidade com os atores, com a ordem da Natureza, que o crítico atribui a descoberta “desta suprema desordem que é o *milagre*” (Rohmer, 1955b: 40-41).

No artigo contemporâneo a *O celuloide e o mármore*, *Naissance de la musique*, sobre o filme *Hallelujah!* de King Vidor, Rohmer aborda com entusiasmo o modo como o realizador mostra a origem do jazz. O crítico considera o filme um “extraordinário documento” dos cantos da população negra americana. O cinema possibilita, segundo ele, a contemplação deste momento privilegiado do próprio “nascimento da arte”.⁸ O autor destaca as “passagens de canto” como uma “exigência da intensidade do sentimento” e não como um efeito estético: “O cinema exige tanto realismo que a beleza de um jogo de cena só nos toca se ele respeitar a mais estrita verossimilhança.” (Rohmer, 1955a: 44). Como conclusão do texto, Rohmer formula um questionamento sobre a universalidade do jazz como oriunda do casamento entre “o sangue africano e a espiritualidade cristã”, na intenção de destacar uma certa ocidentalização desta comunidade (Rohmer, 1955a: 44).

7. Sublinhado no original.

8. Sublinhado no original.

Da “fotogenia” à musicalidade

A música foi o privilégio do cinema de vanguarda, do cinema abstrato e experimental, cujas produções colaboraram de modo decisivo à legitimação artística da sétima arte. O debate teórico na França dos anos 1910-1930 – animado por autores como: Germaine Dulac, Émile Vuillermoz, René Clair, Abel Gance, Ricciotto Canudo, Paul Romain, Louis Delluc, etc. – foi bastante prolífico nas aproximações entre a música e o domínio fílmico.⁹ Ainda que Rohmer estivesse longe destas práticas, ele não cessou de usar o vocabulário musical para se referir ao cinema. Sobre *Aurora*, de Murnau, ele diz que o filme “mantém de ponta a ponta, sem a menor falha, o andamento soberano da grande sinfonia clássica. Ao sair de uma projeção de *Aurora*, nós podemos dizer como depois da *Nona* [sinfonia de Beethoven]: é um mundo.” E no mesmo texto ele encadeia uma crítica a Eisenstein: “É a beleza musical do filme de Murnau que o torna mais querido para mim que este outro monumento do cinema mudo, *Que Viva Mexico!* de Eisenstein, muito unicamente tomado de perfeição plástica” (Rohmer *et al.*, 2010: 66).

Numa das versões do prefácio que ele preparou em 1963 para a antologia inédita de seus artigos, *L'âge classique du cinéma*, Rohmer menciona a correspondência entre a “musicalidade” da música e a “fotogenia” da imagem. Ele condena a falta de estima de alguns críticos em relação ao cinema e traça assim sua comparação:

É um pouco como se tratássemos a música - e o fazemos – se apegando simplesmente às leis da composição, do equilíbrio e do encadeamento das partes, mesmo à significação de certos motivos, deixando de lado esta qualidade essencial que é a musicalidade. Existe, no nosso domínio, um conceito correspondente, aquele de “fotogenia”, mas o termo é no geral empregado num sentido restritivo, como para proibir a câmera de

9. A este respeito ver : Laurent Guido, « Le Dr Romain, théoricien du « musicalisme » », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 38 (1 octobre 2002), doi:10.4000/1895.220. Élie Faure, *De la cinéplastique suivi de Le cinéma, langue universelle*, Carré ciné (Paris: Séguier, 1995), 4344. Ver especialmente os capítulos 2-4 de Guido Laurent, *L'âge du rythme : cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Lausanne, Payot Lausanne, 2007.

aprender os elementos do real que repugnam a sua aproximação. Ora, eu gostaria de usá-lo na sua aceção forte e pouco solicitada da genialidade da foto.¹⁰

Nesta passagem, barrada no manuscrito, o cineasta retoma o termo “fotogenia” dos teóricos dos anos 1920/1930, mas procura se diferenciar destes dando-lhe uma outra aceção. Além da reprodução objetiva da “fotogenia”, os teóricos do começo do século XX interessam-se notadamente pelo seu movimento (Guido, 2007: 55-58). O uso deste vocabulário por Rohmer visa explicitar a sua intenção de se distanciar desta correspondência direta. Em 1960 ele já havia empregado o termo no artigo *Photogénie du sport* sobre a transmissão televisiva ao vivo¹¹ dos Jogos Olímpicos de Roma (Rohmer e Narboni, 1989: 172). Apesar das imperfeições técnicas, o crítico percebe diante destas imagens “verdadeiras” uma beleza outra que é para ele comparável às grandes obras-primas do cinema (Rohmer e Narboni, 1989: 175). Para o cineasta, o sentimento de prazer acarretado por estas imagens está na objetividade fundamental da imagem, na sua ontologia. Neste aspecto ele se diferencia ainda mais do debate teórico do começo do século; Germaine Dulac, por exemplo, diz admirar o caráter verdadeiro das imagens dos irmãos Lumière sem porém interpretá-lo “como a formulação de um realismo ontológico da imagem fílmica” (Guido, 2007: 55). Ainda que possamos reconhecer certas “qualidades da fotogenia epsteiniana” na descrição de Rohmer da música e do cinema como reveladores de um tipo de canto do mundo, como propõe Térésa Faucon (Faucon, 2013: 195), a sucessão de imagens, o ritmo e a montagem possuem muito mais importância para Epstein e outros teóricos do mesmo período (Guido, 2007: 57) que para Rohmer. Tomo, assim, a ontologia da imagem como chave de interpretação a fim de compreender a noção rohmeriana de fotogenia, esta que, por sua vez, nos conduz à noção de “musicalidade do filme” tal como foi proposta

10. Fundo Eric Rohmer/IMEC – dossiê: RHM 99.9 - *L'Âge classique du cinéma français; Le celluloïd et le marbre*. Sublinhado no original.

11. Transmissão no cinema Bosquet-Gaumont.

pelo cineasta. A construção de seu pensamento passa pelo entendimento da necessidade de realismo do cinema, o realismo fundamental da imagem fotográfica que ele defende enquanto discípulo mais fiel de André Bazin.

A noção de musicalidade se abre a inúmeras interpretações e este termo é recorrente em escritos e declarações de cineastas. Entre as referências de Rohmer destaco aqui o crítico musical Émile Vuillermoz (Rohmer, 1997: 12), reconhecido hoje como o primeiro crítico de cinema na França¹². Num texto de 1927, *La Musique des Images*, Vuillermoz defende “a música que as próprias imagens sabem compor” no cinema comparando música e cinema por meio do uso de um vocabulário musical (Vuillermoz, 1927: 59). Apesar de preferir evitar as analogias, nota-se que Rohmer compartilha parcialmente esta ideia de “música das imagens” ao expor a sua ambição de emancipar o cinema da presença de música nos filmes.

Já em 1949, em *Nous n'aimons plus le cinéma*, ele aborda a “ilusão perfeita” da reprodução exata das coisas e “a alegria exaltante [do cineasta] ao encontrar seu estilo na própria textura do real” (Rohmer e Narboni, 1989: 59). Em 1955, em *O celuloide e o mármore*, é através da noção de documento que Rohmer elabora a sua definição de musicalidade. Ele reivindica as qualidades musicais do filme se distanciando da montagem e da sincronização dos movimentos de imagem e de som destacando-se assim do cinema abstrato, experimental ou de vanguarda (Rohmer *et al.*, 2010: 141). Ele denuncia o mito da “arte pura” (Rohmer *et al.*, 2010: 69) afastando com isso a possibilidade de um dito “cinema puro” que encontraria suas bases em motivos musicais (Guido, 2007). Para Rohmer, o primeiro ponto de ligação entre cinema e música não é a dimensão temporal. Se ele considera a música como “a verdadeira irmã” do cinema é porque ela possui, tal qual a sétima arte, “uma faculdade essencial de revelar o Ser do mundo” (Herpe, 2003: 75). Além disso, segundo a perspectiva do cineasta, não é a presença de música na banda sonora que garante uma certa musicalidade ao filme.

12. HEU Pascal Manuel, ORY Pascal, *Le Temps du cinéma, Émile Vuillermoz: père de la critique cinématographique 1910-1930*, Paris, L'Harmattan, 2003.

Belo como a música

“Quando o casal de *Viaggio in Italia* volta da caminhada pelas ruínas, o cenário está presente, porém esta presença é mais eloquente que as mais belas sentenças antigas sobre a fragilidade do homem e a eternidade da natureza” (Rohmer *et al.*, 2010: 56). Com estas palavras Rohmer encerra o texto sobre poesia, *De la métaphore*, e anuncia a sequência de *O celuloide e o mármore* que abordará a música. Nesta transição, o autor exprime o privilégio que ele reconhece no cinema de “tornar sensível esta interferência entre o mundo material e espiritual” sem recorrer “ao símbolo, à elipse, à alusão” (Rohmer *et al.*, 2010: 56). A referência para a expressão do título do texto sobre música, *Beau comme la musique*, e conseqüentemente para o cinema, é a música erudita alemã dos séculos XVIII e XIX, precisamente Mozart e Beethoven. A cena citada do filme de Rossellini anuncia como valor supremo a objetividade fundamental da imagem, base sobre a qual se fundamenta a expressão “o andamento livre do documento¹³” (“l’allure¹⁴ libre du document”) utilizada no mesmo artigo, que sintetiza a ideia de Rohmer de “musicalidade do filme”.

Logo no início do texto *Beau comme la musique*, o autor afirma sua escolha de confrontar o cinema e a música num plano “mais elevado, mais nobre”, que suas “comparações precedentes com o romance, a pintura ou a poesia” (Rohmer *et al.*, 2010: 58). Após ter indicado sua posição, Rohmer apresenta os fundamentos filosóficos da sua proposta, baseados em Hegel¹⁵ e no Nietzsche de *O Nascimento da tragédia*, escrevendo: “olhemos para a arte mais indiferente aos prestígios do objeto material. Divino ou diabólico, ‘apolíneo’ ou ‘dionisíaco’, o poder próprio à música é o de nos conduzir a uma espécie particular de contemplação que nos retira da contemplação do mundo exterior” (Rohmer *et al.*, 2010: 58). Ele substitui a noção de classicismo pela de natureza. Assim, para ele, a expressão “belo como a música” surge

13. Sublinhado no original.

14. O termo francês “allure” está aqui traduzido como andamento a fim de manter a ideia sintética da expressão. “Allure” significa mais amplamente maneira de se movimentar, de se apresentar. Seguindo a interpretação de Rohmer poderia referir-se a uma espécie de vibração da imagem.

15. Em seu livro de 1996 Rohmer anunciará suas reservas com relação à discussão proposta por Hegel em *A Estética* (Éric Rohmer, 1996: 91).

na sala escura porque o cinema e a música se inserem na mesma tradição. A dimensão temporal do cinema é o que lhe permite atingir a dignidade artística; o autor apressa-se, porém, em diferenciar tempo e movimento e interessa-se pela liberdade da dimensão temporal do cinema:

O homem, entregue a ele mesmo, se libera do magma orgânico no qual a arte contemporânea tentava dissolvê-lo: nenhuma outra forma de arte havia sabido nos dar uma ideia tão alta de nossos semelhantes, fazer brilhar de seus próprios fogos a nobreza original do rosto, do gesto, do comportamento humano. (Rohmer *et al.*, 2010: 62).

Rohmer reafirma a expressão “belo como a música” através de uma “beleza *sui generis*” que o cinema é capaz de revelar: “ele tem não somente sua maneira, sua forma próprias, mas traz uma matéria, insuspeitável antes dele: este canto secreto do mundo que por sua magia ele pode despertar, o som incomparável com o qual ele pode, manipulado pelas mãos dos mestres, registrar tudo aquilo que ele toca” (Rohmer *et al.*, 2010: 63).

O cineasta afirma sua condição de apreciador de música, livre de todo pensamento crítico, e não esconde sua preferência pela música e pela busca interior dos grandes compositores de tradição germânica dos séculos XVIII e XIX. Ele evoca no texto *Beau comme la musique* o equilíbrio perfeito e a “verdade única, necessária” do sistema tonal clássico a partir dos seus dois compositores prediletos, Mozart e Beethoven. A expressão “belo como a música”, segundo o autor, convém perfeitamente ao filme *Aurora* de Murnau (Rohmer *et al.*, 2010: 66). Entre os filmes sonoros, é à *Stromboli* de Roberto Rossellini que Rohmer empresta qualidades musicais. Ele destaca a “beleza poética” do filme comparando-o às grandes obras-primas da música. *Stromboli* “toma liberdades, as maiores, com relação às leis da composição fotográfica, as pretensas necessidades de corte ou de montagem, conservando a despeito do tom o andamento livre do documento.”¹⁶ (Rohmer *et al.*,

16. Sublinhado no original.

2010: 66). O autor conclui então que o cinema e a música produzem, apesar de suas oposições (fascinação pelo concreto e abstração fundamental, respectivamente), um “tumulto de essência idêntica” (Rohmer *et al.*, 2010: 67).

A noção de “musicalidade do filme”, no pensamento de Rohmer, está condicionada à objetividade fundamental da imagem cinematográfica. Em declaração de 1992, ele comenta sua busca constante de qualidades musicais no cinema em referência ao *tumulto* citado acima. Sua ambição é que “o filme seja sua própria música”. Ele afirma: “À música propriamente dita eu quero substituir a musicalidade do filme” (Maillé, 1992: 72-73). O discurso do cineasta se aproxima das ideias do começo do século XX de “condenação do acréscimo de música ao filme”; segundo a vanguarda dos anos 1920, o filme mudo encerraria a musicalidade em si mesmo (Chateau, 1992: 81). Porém, as motivações de Rohmer são distintas. Na mesma declaração de 1992 ele aborda a musicalidade dos filmes dos irmãos Lumière através de uma “espécie de vibração da imagem”, de sua harmonia, que não tem a ver nem com o ritmo nem com a montagem (Maillé, 1992: 73). Ele se apoia na distinção entre as noções musicais de harmonia, ligada à verticalidade, e de melodia, ligada à horizontalidade. Aplicado ao cinema, isto significa a percepção de simultaneidade no interior do próprio quadro em oposição à ideia de sucessão dos planos, ainda que na realidade estas noções sejam complementares; uma boa melodia possui uma harmonia intrínseca. Rohmer se atém à noção de harmonia para defender a sua ideia de “musicalidade do filme”, utilizando harmonia e musicalidade como sinônimos no texto *Beau comme la musique*. Segundo o cineasta, a aproximação entre música e cinema só é possível graças à essência profunda destas duas artes, que ele evoca no livro *De Mozart em Beethoven* como sendo “Harmonia” ou “*musicalidade*¹⁷” comuns (Rohmer, 1997: 106).

17. Sublinhado no original.

“O andamento livre do documento”

No artigo *Vanité que la peinture*, de 1951, Rohmer escreveu: “Poema cinematográfico, poesia descritiva, um mesmo contrassenso. Não importa mais cantar as coisas, mas sim fazer com que elas cantem por elas mesmas” (Rohmer & Narboni, 1989: 74). Notamos que não é prioritariamente através dos componentes sonoros que o cineasta reivindica o que ele chama de “musicalidade do filme”, nem propriamente a montagem. Devido ao seu poder de reprodução, a técnica do cinema correria o risco de nos deixar no nível da aparência. Contudo, a intervenção do artista, que respeita esta capacidade de registro puro do cinema, permite “ir além da aparência por meio da simples reprodução da aparência, encontrar paradoxalmente a coisa em si no seio do fenômeno” (Rohmer, 1997: 109). Rohmer recorre assim ao conceito kantiano, para enfim retomar as ideias de Schopenhauer¹⁸, lido através de Wagner¹⁹ e Nietzsche²⁰. Ele defende que a *Beleza* revelada pelo cinema, “para aqueles que a sentiram, é de essência mais musical que pictural” (Rohmer, 1997: 109). Ele retoma aqui o conceito wagneriano de sublime (Wagner, 1937: 100-101), empregado como a única categoria possível de apreciação da música, e o aplica ao cinema.

Para Rohmer, no cinema, é “o andamento livre do documento” que torna possível, através da aparência das coisas, provar este sentimento de sublime essencialmente ligado à música. O que ele propõe de fato é uma extensão da noção de ontologia da imagem fotográfica acoplada a um sentimento ligado a uma qualidade musical. Para ele, o filme é “quase tão belo como a pintura” e não a fotografia, pois esta não se igualará jamais a um traço de pincel (Rohmer *et al.*, 2010: 38). Contudo, o filme pode ser “belo como a

18. Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation. T. 1 / por Arthur Schopenhauer ; trad. Em francês por A. Burdeau,...* (F. Alcan (Paris), 1909), 8687, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k202749w>.

19. Richard Wagner, *Richard Wagner. Beethoven. Traduzido do alemão por Jean Louis Crémieux*, trad. por Jean Louis Crémieux (Paris: Gallimard, 1937), 83.

20. A leitura do classicismo na cultura europeia proposta por Nietzsche em *Nascimento da tragédia* é exatamente um estudo da obra de Wagner cruzada com o pensamento metafísico de Schopenhauer. Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie: ou hellénisme et pessimisme précédé de [la préface] Essai d'autocritique*, éd. por Patrick Wotling, [Nouvelle éd, 1 vol., Classiques de la philosophie (Paris: Librairie générale française, 2013).

música”, sem ser propriamente sublime, porque paradoxalmente o poder de reprodução é ao mesmo tempo privilégio do filme e revelador de sua arte, mas somente se esta reprodução objetiva da aparência for respeitada pelo artista.

Neste mesmo sentido, o crítico escreve ainda em *O celuloide e o mármore* que “os aspectos mais aparentes do cinema” o conduzem “à sua natureza mais secreta” e que o cinema contém, mais que as outras artes, a seguinte contradição: “o rosto da arte tem face dupla: ele satisfaz uma de nossas aspirações mais nobres, a necessidade do belo; mas nasce ao mesmo tempo das paixões menos confessáveis, de um mal-estar físico e moral do qual ele não pode guardar vestígio” (Rohmer *et al.*, 2010: 67).

Em outro texto, de 1963, Rohmer explica a finalidade do cinema e o que conduz à beleza que lhe é própria:

O cinema é uma arte de apreender, de captar a vida (não digo a realidade, nem mesmo a natureza) naquilo que ela dissimulava até então nas amarras da arte, de forjar uma beleza – suspeita, mas antes dele indescritível – e que não é outra coisa senão a própria beleza da vida enquanto tal. (Rohmer *et al.*, 2010: 21).

“Passagens musicais sem música”

Do caráter de documento que deve transparecer em toda a sua liberdade no cinema, Rohmer destaca dois aspectos emblemáticos para ele, a solidão e o silêncio. Neste sentido, ele menciona em entrevista de 2008 a existência de cenas de qualidade musical, sem música, em sua filmografia. O cineasta declara ter encontrado “passagens musicais” no curta *A Padeira do Bairro* (1962) e no longa *A Colecionadora* (1967), por exemplo. Sobre o curta, primeiro filme da série *Contos morais*, ele menciona o caráter amador e destaca o sentimento de “interminável” do personagem nos quinze segundos finais:

vê-se a rua inundada pela chuva. A chuva não estava prevista originalmente. Ela começou durante as filmagens, e a utilizamos. O protagonista tinha marcado encontro com a padeira e, nesse meio-tempo, ele tinha

reencontrado a garota que procurava há muito tempo. Eles se afastam juntos. Há nesta vista, com a fotografia um pouco acinzentada, com o solo molhado, os dois personagens que se afastam, uma atmosfera musical. Com música, o plano teria sido perdido. O que o torna belo é o silêncio. Só se escuta o barulho dos passos. (Madlener e Leroux, 2008: 8).

Vários elementos são destacados pelo cineasta para que ele considere este momento como musical. Há certamente o olhar melancólico de Rohmer onde a fotografia cinza e o amorismo evocam a época de sua realização. Além disso, a percepção desta atmosfera musical coincide com o momento de tomada de decisão do narrador que, ajudado pelo acaso, encontra uma solução. A garota procurada reaparece, após a chuva, a saída deles ganha uma atitude vacilante por causa de um tornozelo torcido que a havia feito desaparecer da vista do narrador por três semanas. A atmosfera sonora da cena comporta, além dos passos, ruído de motor de carro sob a voz off do narrador. Ao visionar esta passagem sem som, os passos, duplicados pelo reflexo da rua molhada, se destacam ainda mais do conjunto. Esta imagem exprime a tomada de decisão do personagem após um longo período de espera; é nesta imagem que o cineasta sintetiza uma ideia de silêncio. Tal qual Robert Bresson, Rohmer parece aqui ter construído seu cinema “sobre o branco, sobre o silêncio e a imobilidade” (Bresson, 1988: 135) a fim de fazer ressaltar a composição de cores, de sons, de imagens do mundo.

Outro exemplo de “cena musical, sem música” é o final de *A Colecionadora*: “o personagem está sozinho e quer partir porque não suporta a solidão. Ele está sozinho em meio a ruídos do campo da região de Provence. Escuta-se as cigarras. É muito mais belo assim do que se tivesse música” (Maillé, 1992: 72).

Nos dois exemplos, o questionamento *a posteriori* do cineasta não é o de saber se as passagens que ele isolou são musicais em si mesmas, mas o de confirmar se elas podem se abster de música. A resposta afirmativa faz com que elas sejam, na concepção de cinema ideal para Rohmer, as suas próprias músicas (Maillé, 1992: 72-73). Ele conclui sua ideia de passagem musical

com a seguinte formulação: “Eu penso que todas as minhas passagens que são passagens de solidão de um personagem são musicais. O que as tornam belas é a escuta do silêncio.” Assim, observamos os dois elementos principais que compõem a percepção do cineasta de “musicalidade do filme”.

A partir das proposições teóricas de Rohmer podemos inferir que para ele a musicalidade é um elemento comum às artes da música e do cinema. Esta qualidade do filme encontra seu modelo na música erudita ocidental representada principalmente pelos compositores Mozart e Beethoven. Para atingir esta “musicalidade do filme”, no ideal do cineasta, a obra cinematográfica deve se abster de música. Além disso, a expressão maior desta musicalidade no filme está para ele estritamente ligada ao realismo fundamental do cinema: a musicalidade “vem *primeiramente* do fato de que a realidade bruta, com sua dimensão espacial e temporal, nos é entregue diretamente, numa operação análoga àquela em que o *som* nos toca, em música²¹” (Rohmer, 1997: 107). Com esta afirmação, Rohmer retoma a ontologia da imagem fotográfica de André Bazin, igualmente uma matriz inspiradora para ele. A qualidade musical aliada ao valor de reprodução técnica do real é o que confere ao filme a sua beleza. Esta idéia, formulada no artigo de 1955 *Beau comme la musique* e sintetizada na expressão “o andamento livre do documento” (“*l’allure libre du document*”), reaparece no seu livro sobre música de 1996. Deste modo, ela pode ser considerada como o elemento central da busca constante do cineasta pela “musicalidade do filme”.

21. Sublinhado no original.

Referências bibliográficas

- Baecque, A. de & Herpe, N. (2010). Eric Rohmer (1920-2010), *La lettre – IMEC*, 12, p. 24-27.
- Bresson, R. (1988). *Notes sur le cinématographe*, Paris: Gallimard.
- Chateau, D. (1992). Le rôle de la musique dans la définition du cinéma comme art: à propos de l'avant-garde des années 20. In: *Cinémas: Revue d'études cinématographiques*, 3, (1) 78-94. Montréal.
- Duhamel, G. (1930). Intermède cinématographique ou Le divertissement du libre citoyen. In: G. Duhamel, *Scènes de la vie future* (pp.45-65), Paris: Mercure de France.
- Faucon, T. (2013). Des formes musicales en formes de montage. De Mozart en Beethoven comme modèle théorique de l'histoire du montage. In: S. Robic & L. Schifano (dir.), *Rohmer en perspectives* (pp.191-204), Nanterre: Presses universitaires de Paris Ouest.
- Guido, L. (2007). *L'âge du rythme : cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*. Lausanne: Payot Lausanne.
- Noël, H. (2003). Le cellulöid, le marbre et le petit écran. In: J. Aumont (dir.), *Le septième art: le cinéma parmi les arts* (pp.72-87), Paris: Léo Scheer.
- Madlener, F. & Leroux, G. (2008). De la musique en image. Entretien avec Eric Rohmer. *Étincelle - IRCAM*, 8 (juin) 6-9. Paris.
- Maillé, T. (1992). *La musique dans l'oeuvre cinématographique d'Eric Rohmer*. Paris: Mémoire de DEA, Université Paris IV Sorbonne.
- Rohmer, E. (1997). *De Mozart en Beethoven: essai sur la notion de profondeur en musique*. Arles: Actes Sud.
- _____ (2000). *L'organisation de l'espace dans le "Faust" de Murnau*. Paris: Cahiers du Cinéma.
- _____ (1953). La revanche de l'Occident. *Cahiers du Cinéma*, 21 (mars) 46-48.
- _____ (1955a). Naissance de la musique. *Cahiers du Cinéma*, 53 (décembre) 43-44.

_____ (1955b). Redécouvrir l'Amérique. *Cahiers du Cinéma*, 54 (décembre) 11-16.

Rohmer, E. & Narboni, J. (1989). *Le goût de la beauté*. Paris: Flammarion.

Rohmer, E., Herpe, N. & Fauvel, P. (2010). *Le celluloïd et le marbre*. Paris: L. Scheer.

Vuillermoz, E. (1927). La musique des images. In: *L'art cinématographique* (pp.39-66), Paris: Félix Alcan.

Wagner, R. (1937). *Beethoven*. Paris: Gallimard.

Filmografia

La Collectionneuse (1967), de Éric Rohmer.

La Boulangère de Monceau (1962), de Éric Rohmer.

LEITURAS DE BRECHT: *TERRA EM TRANSE* E *MEMÓRIAS DO SUBDESENVOLVIMENTO**

Maria Alzuguir Gutierrez

O intelectual em crise

Duas cenas revelam a separação do intelectual com relação à sociedade. Em *Memórias do subdesenvolvimento* (Tomás Gutiérrez Alea, Cuba, 1968), Sergio está em meio a uma multidão num baile. A mesma cena que abre o filme, com música diegética afro-cubana, é agora repetida, e nos apercebemos da presença de Sergio. Uma música dissonante, extra-diegética, composta por Brouwer, parece dar conta do alheamento de Sergio em relação ao que está a sua volta. Em *Terra em transe* (Glauber Rocha, Brasil, 1967), imerso num desfile de carnaval organizado pelo político populista, Paulo Martins não partilha do arrebatamento popular, do transe das massas. Sobrepõe-se ao samba outra música, uma fuga das *Bachianas* de Villa-Lobos, que corresponde à condição subjetiva de Paulo.

Em *Memórias*, estas imagens, que retomam a sequência de abertura, agora com a presença de Sergio, se inserem – como uma memória? – entre fragmentos de uma caminhada do personagem por Havana. Ele anda no sentido oposto ao de um grupo de pessoas que passa cantando: “somos socialistas, que avance, que avance/y al que no le gusta, que aguante, que aguante”. Enquanto Sergio caminha, ouvimos sua voz *over*: “tudo chega a

* Este artigo é resultado parcial de pesquisa financiada pela FAPESP (processo nº 2016/13249-5). As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade da autora e não necessariamente refletem a visão da FAPESP.

mim cedo ou tarde demais. Noutra época talvez tivesse podido entender o que está se passando aqui. Hoje já não posso”. Entram as imagens do baile que se repete. Agora vemos que Sergio está aí em meio às pessoas, acompanhado da empregada. Não vemos imagens que possamos com certeza caracterizar como planos pontos de vista, que correspondam ao olhar de Sergio. Mas certos deslocamentos da câmera, a imagem que resulta ofuscada ao cruzar com uma fonte de luz, parecem ter uma dimensão subjetiva. Quando um homem é morto diante da multidão Sergio parece ser o único a se perturbar. Volta sua caminhada pelas ruas, agora já tirou o terno e afrouxou a gravata. Segue sua voz *over*: “Tenho 38 anos e já sou um velho. Não me sinto mais sábio nem mais maduro. Mais estúpido. Mais podre do que maduro. Como um *mamey* apodrecido. Como o bagaço. É possível que tenha algo a ver com o trópico. Aqui tudo amadurece e se decompõe com facilidade. Nada persiste”.

A cena se insere em uma das reflexões de Sergio, em que toma consciência de seu descompasso em relação à revolução, ao mesmo tempo em que se dá conta de que ele próprio faz parte do subdesenvolvimento. Noutro momento do filme ele já havia refletido sobre a decomposição nos trópicos, sobre o subdesenvolvimento como esta ausência de persistência, mas é aqui que identifica tudo isto em si mesmo. Na sequência, há dois arrebatamentos de que ele não compartilha: tanto aquele revolucionário, representado pelo grupo que passa cantando, como aquele da festa. Este outro arrebatamento não diz respeito à revolução, é algo que lhe é anterior, inato às massas talvez.

Em *Terra em transe*, durante o carnaval promovido por Vieira em seu encontro com as massas, a câmera se aproxima de Paulo Martins. Junto à música de Villa-Lobos, que destoa do samba, ouve-se a voz *over* do poeta: “Qual o sentido da coerência? Dizem que é prudente observar a história sem sofrer, até que um dia pela consciência a massa tome o poder”. Paulo muda de tom, recita um poema:

Ando pelas ruas e vejo o povo magro, apático, abatido/este povo não pode acreditar em nenhum partido/este povo alquebrado cujo sangue sem vigor/este povo precisa da morte mais do que se possa supor/o sangue que estimula no irmão a dor/o sentimento do nada que gera o amor/a morte como fé, não como temor.

Sara o interpela: “Paulo, por que você mergulha nessa desordem?”. “Que desordem?”, responde Paulo. Sara diz que Vieira não pode falar; ao que Paulo profetiza: “E por mais de um século ninguém conseguirá”. Sara o acusa de haver jogado Vieira no abismo, e Paulo responde: “Eu? O abismo está aí, aberto. Todos nós marchamos para ele”. Ao que Sara argumenta reiteradamente: “Mas a culpa não é do povo. A culpa não é do povo. A culpa não é do povo”. Paulo, no entanto, acusa-o por sua fraqueza: “Mas saem correndo atrás do primeiro que lhes acena com uma espada ou com uma cruz”. Sara, aproximando-se de Jerônimo, insta-o a falar: “O povo é Jerônimo, fala, Jerônimo!”.

Ele fala, reproduzindo um discurso pronto de sindicalista. Paulo o interrompe com violência, tapando sua boca e interpelando o público: “Estão vendo o que é o povo? Um imbecil, um analfabeto, um despolitizado! Já pensaram: Jerônimo no poder?”. De repente, um homem do povo se encoraja a falar: “Um momento, um momento, com a licença dos doutores...”, começa, em direção ao público, e acrescenta: “O seu Jerônimo faz a política da gente, mas seu Jerônimo não é o povo. O povo sou eu, que tenho sete filhos e não tenho onde morar”. Uma confusão se instala em torno do homem, ouvem-se gritos que o acusam de extremista, um segurança lhe envolve uma corda ao pescoço, a câmera se desvia para um velho político que improvisa um discurso, e, quando a câmera volta a enquadrar o homem do povo, o segurança já lhe enfiou um revólver pela boca. Logo vemos que ele foi morto. Paulo passa a ser o foco da atenção, sendo responsabilizado pelo ocorrido. Em volta dele, o acusam: “a irresponsabilidade política” – “seu anarquismo”. Paulo termina prevenindo que dentro da massa existe o homem, e este é mais difícil de controlar.

Trata-se de uma cena central no filme. Ismail Xavier refere-se a ela como “espetáculo popular administrado”, “lance de espontaneidade controlada”, “encenação de identidade” entre o candidato e o povo. Nas palavras do crítico, a cena é uma “representação alegórica do populismo brasileiro como um carnaval, uma justaposição grotesca de figuras incongruentes dentro de um baile de máscaras que encena uma unidade de forças e interesses de fato incompatíveis” (Xavier, 2012: 95). De acordo com Xavier, o monólogo interior de Paulo deflagra a reflexão sobre o grande teatro a que assistimos. A banda sonora promove a ruptura e desvia a atenção para o mundo interior do poeta, por meio da introdução da música extra-diegética.

Quanto à narração do filme, Xavier afirma que não é possível fazer referência exclusiva à subjetividade de Paulo. Faz-se também presente a intervenção de um agente narrativo exterior. Esta outra fonte funciona “em curiosa interpenetração com o delírio de Paulo”, fazendo com que seja difícil distinguir o que é expressão de sua subjetividade, e o que são comentários “externos”. Segundo Xavier, há entre essas duas instancias uma “identificação de perspectiva ante o processo político”, além de uma “identidade de tom e estilo”. Tal forma de narração poderia ser identificada, de acordo com ele, com a “subjetiva indireta livre”, conforme as proposições de Pasolini, já que o estado de espírito de Paulo contamina a narração.

Há assim em *Terra em transe* – ainda de acordo com Xavier – uma dialética entre subjetividade e objetividade, atração e repulsão, identificação e estranhamento, adesão e crítica, entre a narração e o protagonista. Trata-se de uma dialética similar àquela que encontramos em *Memórias*. Similar, porém distinta. Ambos os filmes recorrem à montagem dialética, em que há contradições entre sequências, na composição horizontal da obra, e entre seus elementos, em sua composição vertical (por exemplo, entre imagem e som), ressaltando-se a autonomia entre as formas artísticas utilizadas e entre as sequências. Mas em *Memórias* esta dialética se constrói de maneira diferente de como se apresenta em *Terra em transe*. É como se a contraposição entre o objetivo e o subjetivo fosse mais clara em *Memórias* do que em *Terra*.

Há outras cenas que se repetem em *Memórias*, além desta do baile. Gutiérrez Alea afirma que as repetições permitem ver as cenas a partir de pontos de vista distintos, “objetivamente” ou “subjetivamente”. Ele acredita que o filme representa uma realidade multifacetada, a visão da realidade “documental” apresentando-se como contrapartida à visão do protagonista. O cineasta assevera que “a verdade não está nem em uns nem nos outros. Nem sequer na soma de uns com outros, mas naquilo que o confronto de uns e outros ao longo do filme sugere ao espectador” (Gutiérrez Alea, 1984: 105/6). Mas em *Memórias* também há confusão, ambiguidade. Nas caminhadas de Sergio pelas ruas de Havana, por exemplo, não fica claro se ou quando estas imagens passam pelo filtro da subjetividade de Sergio (Döppenschmitt, 2012).

De um lado, há em *Memórias* momentos mais independentes do protagonista, como em certas sequências documentais que apresentam relativa autonomia em relação ao resto da história. Mas em alguns momentos submergimos muito mais na subjetividade de Sergio, devido ao uso dos planos pontos de vista, enquanto em *Terra* a teatralidade impede uma submersão completa na subjetividade de Paulo. Também Sergio e Paulo Martins diferem em muitos aspectos. Sergio vive somente a recusa: rechaça sua origem burguesa, mas também não adere à Revolução. Paulo faz uma tentativa de se comprometer em um processo de mudança política, e ativamente rompe com sua origem. Mas esta opção não é definitiva, comporta dúvidas, regressões, desencanto.

O problema do intelectual era fundamental naquele momento na América Latina. Em *Brasil em tempo de cinema*, Jean-Claude Bernardet discutia a busca pelo povo por parte dos cineastas, e criticava a fuga para temas do passado, a elisão dos problemas do povo concreto e presente através de figuras como o *lumpen* ou o cangaceiro. Bernardet analisava como, aos poucos, foram surgindo personagens intermediárias entre o povo e o poder, que finalmente abriram caminho à representação da própria classe média de onde vinham os cineastas e do intelectual em si.

Em *Alegorias do subdesenvolvimento*, Ismail Xavier aborda filmes do período 1967-1970, obras que internalizaram a crise que se vivia no Brasil; segundo o crítico, o golpe levou ao reconhecimento do descompasso entre as expectativas de mudança que se nutriam antes e a realidade, representou um momento de desilusão, em que os intelectuais passaram a se voltar para si mesmos, a enfrentar suas próprias contradições. Xavier afirma que o estranhamento e a agressão são assumidos então, “dentro dessa tônica de decepção ante a não correspondência entre o povo real e sua imagem solicitada pela teoria da revolução” (2012: 44). Trata-se do “colapso da conscientização popular”. Xavier afirma que, em tal circunstância de inocência perdida, “o artista abandona as ilusões da mensagem ‘para o povo’ e reconhece a qualidade própria de seus interlocutores pertencentes às camadas médias e altas da população [...]” (2012: 46).

Em Cuba, no ano de 1968, o congresso cultural de Havana e um número da revista *Casa de las Américas* discutiam o papel e a situação do intelectual na América Latina. A Revolução implicou numa revisão do papel do intelectual. Mais do que como consciência crítica, solicitava-se do intelectual que participasse ativa e construtivamente da Revolução. Os conceitos de liberdade e autonomia do intelectual e de seu campo de intervenção deviam ser revistos à luz da Revolução. Erigiam-se os paradigmas do homem de ação e do homem do povo, e o intelectual passava a ser visto com desconfiança, devido a sua origem de classe (Navarro, 2002; Gilman, 2003).

Assim, em Cuba e no Brasil, revolução e contra-revolução exigiram uma revisão do papel do intelectual. Glauber Rocha e Gutiérrez Alea enfrentaram o problema com coragem, sem elidir suas contradições. *Terra em transe* e *Memórias do subdesenvolvimento* são emblemas do ápice criativo ou do ponto de virada da “prodigiosa década de 60” em Cuba e do Cinema Novo no Brasil. Saltam aos olhos suas afinidades temáticas - a representação do intelectual em suas relações com o “povo” e com seu entorno político -, e estética - na contaminação entre narração e personagem, presente em ambos. Neste trabalho, vamos abordar outro ponto em comum entre estes filmes: a incorporação das ideias de Brecht, neles observável.

Memórias do subdesenvolvimento

Raramente algum filme foi tão coerente com as propostas estéticas de Brecht como *Memórias do subdesenvolvimento*. Isto se deve a haver nele uma dialética entre identificação e distanciamento, provocada por uma montagem que põe em choque imagens “objetivas”, de origem documental, e imagens “subjetivas”, pelas quais compartilhamos o ponto de vista da personagem protagonista.

Embora tenha valorizado o livro de Joyce, Brecht não previu, como o fez Eisenstein, o uso do monólogo interior no cinema. Mais atento ao cinema silencioso, em “O processo dos três vinténs”, seu mais consistente ensaio sobre cinema, Brecht deu as boas vindas ao fato de o cinema mostrar os homens em suas ações externas. Quer dizer, superando a psicologia individual que prevalecia no romance burguês, o cinema concentrava-se nas relações exteriores entre os homens. *Memórias* foi realizado já após o desenvolvimento do uso do monólogo interior no cinema noir e ter sido este praticado com maestria por Orson Welles. O filme de Gutiérrez Alea propõe um uso inteligente do recurso, ao fazer com que o público se identifique com Sergio, para em seguida fazer-nos ver o quanto é ou somos espúrios. Ou seja, Gutiérrez Alea faz uso de alguns dos recursos mais “subjetivadores” e “psicologizantes” do cinema, a voz *over* pela qual partilhamos os pensamentos do protagonista, e os planos ponto de vista, pelos quais partilhamos seu olhar, memórias e devaneios, fazendo com que mergulhemos na subjetividade da personagem, que nos alienemos nela, para em seguida nos afastarmos dela, movidos pelas interrupções abruptas da narrativa. O filme torna esse processo visível, pelo uso “gritante” da câmera na mão e do plano ponto de vista, que se evidencia, por exemplo, na sequência do sexo com Elena, em que nos vemos a caçar e encurralar a “presa”.

Outros procedimentos presentes no filme podem ser considerados “brechtianos”. Youssef Ishaghpour (1982), ao discutir a possibilidade de um cinema épico, pautado pelo distanciamento, afirmou que uma de suas dificuldades era que, no cinema, o ator ficava imediatamente identificado à personagem,

enquanto que Brecht recomendava que o ator permanecesse separado dela. *Memórias* consegue manter o ator separado da personagem por meio de alguns recursos: por exemplo, no momento em que passamos, sem transição, da sequência que descreve o amigo de Sergio, Pablo, àquela que descreve os conflitos da invasão da praia Girón, com a citação de trechos de livro de Leon Rozitchner. Nesta passagem, do relato da personagem sobre seu amigo, passamos a uma leitura impessoal da obra de Rozitchner, o que faz com que a voz deixe de ser a do personagem Sergio para se revestir do caráter de voz do ator Sergio Corrieri. Noutra momento, a personagem assiste a uma mesa redonda, passando ambigualmente da condição de ator àquela de espectador.

O “épico” do teatro brechtiano não está relacionado ao sentido de épica, de grandes gestas heroicas como em Homero, mas sim à ênfase na narrativa no teatro. Diferente do drama “puro”, que se daria a ver apenas pela presença de personagens em conflito - e muitas vezes com base na ilusão de que estas relações se desenrolam em si e não para serem mostradas ao público -, o teatro épico usa todos os elementos da encenação para narrar uma história. O cinema, embora combine aspectos do drama e da narrativa, do mostrar e do contar, em sua corrente dominante, tende a obliterar seu caráter narrativo em nome da ilusão do drama no presente (mesmo quando faz uso de recursos narrativos a manipular o tempo, como o *flashback*). *Memórias*, ainda que apresente interpretações “naturalistas”, imagens filmadas em chave realista, e recorra até mesmo a registros documentais, por outro lado exhibe as marcas da narração, através da separação de sequências com subtítulos, do uso da voz *over* com diferentes vieses e por meio do princípio da interrupção que rege a obra. Em nenhum momento somos convidados a pensar que assistimos a uma ação que se desenrola sem a intervenção de um narrador, a uma janela aberta para um mundo dado. Ao contrário: o filme exhibe suas articulações, através de interrupções e ligações estranhas entre sequências. Por exemplo, quando passamos da descrição do

amigo de Sergio, Pablo, a uma sequência sobre a fome na América Latina e em seguida à sequência sobre a invasão da praia Girón, que por sua vez, está permeada de imagens de bailes burgueses.

Outra noção fundamental em Brecht é aquela da historicização. Historicizar uma narrativa é realçar o caráter transitório dos eventos narrados (e não o “eterno humano”) e também sublinhar seu contexto histórico. Em *Memórias*, Sergio não está envolvido nos fatos históricos que o rodeiam, preferindo observá-los a partir de fora, à distância. No entanto, o filme não cessa de colocar Sergio em seu contexto: por meio de letreiros que situam exatamente o momento histórico da ação, ou por meio de sequências inteiras que trazem à tona dito contexto: por exemplo, a já mencionada sequência da invasão da praia Girón, ou aquela que apresenta os discursos de Kennedy e Fidel Castro quando da crise dos mísseis em 1962.

Outro procedimento característico do teatro épico é a literalização. Trata-se da introdução de elementos literários no teatro, com o objetivo de lhe realçar o aspecto narrativo, como letreiros, projeções que introduzam notícias jornalísticas, títulos e legendas para as cenas, e assim por diante. *Memórias* está permeado por tais procedimentos: a citação de textos literários, notícias de jornal, letreiros introduzindo sequências, ou a máquina de escrever de Sergio a datilografar. A autoconsciência da linguagem também se faz notar pelo recurso a repetições, que revelam a arbitrariedade da narrativa: o diálogo com a ex-mulher, que ouvimos primeiro através de uma gravação feita pela personagem e, depois, num *flashback*, na cena em si; ou as imagens censuradas pela ditadura de Batista, verdadeiros *gifs avant la lettre*.

Brecht enfatizou o caráter estático do cinema, considerando-o antes uma arte visual do que dramática, entendendo que deveria ser concebido como uma série de *tableaux*. Em *Memórias*, além da interrupção do fluxo narrativo por imagens de procedência heterogênea, como as imagens documentais da invasão da praia Girón, transmissões televisivas (o discurso de Fidel quando da crise dos mísseis), e trechos de filmes censurados pela ditadura de Batista, há a introdução de imagens estáticas, como fotos da população fa-

mélica da América Latina, da guerra civil espanhola, do batismo de Noemi, ou imagens de Elena que se congelam. Estas imagens fotográficas ou congeladas, além de descortinarem a intervenção do narrador a manipular o discurso fílmico, também chamam a atenção para a bidimensionalidade da tela, minando a ilusão de realidade calcada na perspectiva.

Está presente também, no filme, o *gestus social*. Brecht explicou tal noção como a expressão mímica e conceitual das relações sociais que se verificam entre os homens, e deu dois exemplos: alguém a espantar moscas, sozinho - o que não teria implicação social -, ou alguém que espanta um cão que lhe foi atirado pela polícia, aí sim um *gestus social*. Para citar um exemplo deste tipo de gesto no filme, pode-se mencionar a cena em que Sergio, que se deleita em devaneios eróticos, finge voltar ao trabalho quando a empregada entra na sala e, em seguida, quando ela se retira, se coça preguiçosamente. O fingir que trabalha revela o sentimento de culpa de um pequeno-burguês, consciente de que seu ócio é garantido por uma classe trabalhadora que “pega no pesado” em seu lugar, e o coçar-se em seguida mostra que afinal a autoindulgência é maior que a culpa.

Há também o uso socialmente típico, significativo e significativo, da música e do cenário: assim o apartamento de Sergio constrói-se como espaço típico de uma pequena-burguesia intelectualizada, uma residência em que a arte moderna é transformada em ornamento, elemento de decoração. A música também se apresenta como construto social e ideológico; basta ver a insistência na contraposição do repertório musical de Elena e de Sergio.

Há ainda, no filme, o tema do julgamento, muito caro a Brecht. Estão presentes o julgamento dos presos pela invasão a Girón e aquele de Sergio, por suposto abuso de Elena. Nesta cena, pedem a Sergio que se dirija ao júri, e então ele lança seu olhar à câmera, isto é, ao público. Somos nós que devemos julgá-lo. Ambos os julgamentos trazem à tona o debate sobre as mudanças de critério de juízo a partir da revolução. Sergio afirma que antes seria considerado “gente de bem”, mas agora só importava o “povo”. Como em *O círculo de giz caucasiano*, em que a conjuntura de revolta dinástica per-

mite que novos critérios conduzam o julgamento de Azdak, o filme insiste nestas mudanças de paradigma, e na resistência a elas. Numa memória da infância, Sergio reflete sobre a relação entre justiça e poder.

Mas não há nada tão fundamental quanto à montagem dialética, o princípio da contradição que preside a combinação de elementos do filme e de suas sequências. Quando imagens “estranhas” interrompem determinadas cenas, elas nos fazem pensar: por que a sequência de Girón está inserida naquela dedicada a Pablo? Qual a relação entre Pablo e os invasores? Na sequência televisiva, passamos de Marilyn Monroe à base de Guantánamo - qual a ligação? Na visita à casa de Hemingway, qual o paralelo entre o escritor estadunidense e a guerra civil espanhola, Sergio e a revolução cubana?

Por fim, na mesa-redonda sobre literatura e revolução, há a ironia com que se exhibe a contradição dos intelectuais: Desnoes diz ser considerado moreno nos EUA, mas em Cuba se deixa servir por um garçom negro. A cena introduz os debates acerca da contradição fundamental daquele momento histórico: seria a luta de classes em geral ou o imperialismo? Um espectador estadunidense acusa a mesa de manter-se aferrada a um formato de exposição tradicional e questiona como superar uma relação caduca com o público. O filme responde, incluindo-o na produção de sentido.

Terra em transe

Já em *Terra em transe* o distanciamento é suscitado sobretudo pela teatralização da *mise-en-scène*, mas também pela segmentação das sequências narrativas e pela montagem disjuntiva entre pista de som e imagem.

A quebra da quarta parede é dos mais óbvios procedimentos tidos como “brechtianos”. Brecht propunha não ocultar o acontecimento real aos olhos do público (isto é uma peça, isto é um filme, composto para ser visto pelo espectador) e neste sentido defendia que o ator pudesse dirigir-se ao público, como no teatro popular ou na tradição oriental, sem a necessidade da fala aparte como no teatro “aristotélico”. As quebras da quarta parede em *Terra em transe* trazem ainda mais um aspecto da estética brechtiana: não supor

a plateia como um todo universal, mas em suas divisões de classes, em sua historicidade. Já abandonada a ideia de um cinema de conscientização dirigido às massas populares, é com agressividade que o filme se dirige ao público de classe média. Na emblemática sequência do encontro de um líder com o povo, o homem do povo pede, dirigindo-se ao público, a licença dos “doutores” para falar. E, em seu embate com Fuentes, Diaz pergunta ao empresário, porém dirigindo-se ao público: “imbecil, a luta de classes existe, vamos, diga, qual é a sua classe?”. Da mesma forma que o público é dividido em classes, as personagens também estão aí para representar classes ou forças políticas, sendo quase todas destituídas de caracterização psicológica individualizante.

Em *Terra em transe* o princípio da literalização também está presente: não só a narração e as reflexões em *over* de Paulo são poéticas, não coloquiais, como também muitos diálogos. Há citações de textos literários (os letreiros com poema de Faustino, Paulo a recitar *Martín Fierro*, ele, Sara e Vieira a recitar versos de poesia cívica) e ainda a impressão de determinadas frases na memória: “romper de vez, deixar o vagão correr solto”, é uma frase bordão dita por Paulo e repetida por Vieira em outro momento. Brecht argumentava que determinadas falas das personagens só poderiam ser completamente entendidas quando se soubesse o que estas personagens diriam mais adiante. “É necessário dar aos acontecimentos e às falas um cunho especial que as enquadre na memória” (s/d: 62), afirmou Brecht. O uso de letreiros para introduzir e delimitar sequências é outra forma de literalização encontrada em *Terra em transe*.

Outro aspecto a ser analisado é o uso do espaço cênico. Glauber Rocha, em seus diversos filmes, mina um dos mais fortes fatores de ilusão de realidade no cinema, a apresentação do espaço como *continuum* do real, que se estenderia para além dos limites do quadro. Em Glauber, o posicionamento dos atores e o enquadramento transformam os espaços – mesmo aqueles abertos – em palco de uma cena. Além do caráter analógico e da perspectiva da imagem fotográfica, Robert Stam aponta que outro fator a realçar o efeito de realidade do cinema é o movimento. Este aspecto do ilusionismo cinemato-

gráfico pode ser minado pela minimização do movimento, como em Straub/Huillet, ou por sua coreografia, como em Glauber (Stam, 1981). Em *Terra em transe*, há uma ostensiva coreografia entre a câmera e os corpos, o que ressalta a materialidade da imagem.

O espaço cênico e a música também são usados de maneira didática e socialmente típica. A crítica aponta o confinamento do poder em espaços fechados e a presença do povo em ambientes abertos. O jazz caracteriza a burguesia hedonista que se reúne ao redor de Fuentes, enquanto o samba é trazido para animar o carnaval populista. Outro aspecto “brechtiano” do cinema de Glauber em geral e de *Terra em transe* em particular é a exibição do ator por trás da personagem, o que é obtido através da intra e da intertextualidade. Assim, por exemplo, ao escalar José Lewgoy para a personagem de Vieira, o que está trazendo com ele é a referência às chanchadas, em que o ator estava associado à figura do vilão, que encarnou em diversas fitas do gênero. A narrativa chama a atenção sobre si através de sua construção espelhada (os espelhismos entre Vieira e Diaz, Eldorado e Alecrim, Silvia e Sara), do recurso à repetição de frases e imagens (como a entrada de Sara no jornal, em seu primeiro encontro com Paulo) e ao *mini récit*, o filme dentro do filme, na reportagem de Paulo sobre Diaz, que emula a estética do próprio filme.

Talvez não haja, porém, dentre os recursos “brechtianos” do filme, nada mais importante do que a montagem dialética – vertical e horizontal – que preside sua construção. Com “horizontal”, vale reafirmar, refiro-me ao encadeamento entre as sequências. E com vertical, à relação entre os diversos elementos que compõem o filme, sobretudo pista de som e imagem. Há, em vários momentos, o uso da música não no sentido de ressaltar o clima emocional da cena ou induzir o espectador a certos “estados de alma”, como no cinema clássico ou no teatro “aristotélico”, mas em contraposição à cena, ou como comentário a ela. “Resistir à sintonização” – afirma Brecht – “comentar, ironizar, minar seu conteúdo: as relações que devem manter entre si consistem em se distanciarem reciprocamente” (s/d: 212.). Assim acontece, por exemplo, no primeiro comício de Vieira, em que a música de trombone dá um tom burlesco à cena, desvendando o caráter farsesco do populismo.

Um uso muito complexo da pista de som pode ser observado na emblemática sequência do encontro de um líder com o povo. Ali a manipulação do som se evidencia: há crescendos sonoros e cortes abruptos no som, saturação sonora e silêncio, interferência entre o diegético e o extra-diegético (como no momento em que uma personagem atira para o alto, silenciando toda a cena), uso do som para separar o espaço interior do protagonista, e o comentário à cena inserido dentro dela mesma pela voz *over* de Paulo.

Sabemos que o filme como um todo é uma alegoria do golpe militar de 1964 no Brasil; está centrado, portanto, sobre um evento histórico específico, ainda que de maneira mediada. Por outro lado, sua construção circular, espelhada, aponta para o evento como manifestação do eterno retorno, em que se atualiza a luta arquetípica do bem contra o mal. Nisto, em sua exasperação e nos momentos de irrupção do inconsciente, Glauber se afasta de Brecht.

“Por uma crítica brechtiana”

Elencar uma lista de procedimentos estilísticos “brechtianos” não corresponde de forma alguma ao pensamento de Brecht. Embora ele mesmo nos tenha provido de tal repertório por meio de seus escritos teóricos e dos livros-modelo para encenações, foi o próprio Brecht quem disse que o teatro épico, ou dialético, como preferiu chamá-lo no final de sua vida, não consistia em um receituário de procedimentos estilísticos, era preciso entendê-los a partir de sua função na obra e da função social desta na sociedade. Brecht mesmo considerou algumas de suas peças um passo atrás, um recuo em termos estéticos, que tinha, porém, uma função social a cumprir.

Assim, é preciso observar as obras a partir de sua função social. *Memórias* põe em debate a herança da moral burguesa na revolução, o papel do intelectual e a “contradição fundamental” do contexto histórico. O filme gera reflexão ao incluir o espectador na elaboração do sentido. *Terra em transe* é o estudo de uma derrota, uma análise e desconstrução do populismo e uma reflexão sobre o papel dos intelectuais nisto tudo. O filme assume o caráter de classe do público e o agride, o confronta com a fraqueza dos derrotados.

Afinal, como afirmou Brecht, “para dizer que os bons não foram vencidos porque eram bons e sim porque eram fracos, é necessário valor” (1973: 158). As duas obras são provas da riqueza das leituras possíveis e da fecundidade do pensamento de Brecht na América Latina.

Referências bibliográficas

- Ayala Blanco, J. (1983). “Prólogo”. In: T. Gutiérrez Alea, *Dialética do espectador* (pp.9-18), São Paulo: Summus.
- Benjamin, W. (1987). *Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus.
- Bernardet, J.C. (2007). *Brasil em tempo de cinema*. 2ª ed. São Paulo: Cia das Letras.
- Bernardet, J.C. e Teixeira Coelho (orgs). (1982). *Espaços e poderes: Terra em transe; Os herdeiros*. São Paulo: COM-ARTE.
- Berthier, N. (2005). *Tomás Gutiérrez Alea et la Révolution cubaine*. Paris/Conde-sur-Noireau: Editions du Cerf/Editions Corlet.
- Brecht, B. (s/d). “Pequeno organon para o teatro”. In: *Estudos sobre teatro – para uma arte dramática não-aristotélica* (pp.159-215). Lisboa: Portugália editora.
- _____ (s/d) “O efeito mediato no teatro épico – notas sobre a peça *A mãe*”. In *Estudos sobre teatro – para uma arte dramática não-aristotélica* (pp.45-62). Lisboa: Portugália editora.
- _____ (1973). “*Cinco obstáculos para escribir la verdad*”. In: *El compromiso en literatura y arte* (pp.157-171). Barcelona: Península.
- _____ (2005). *O processo do filme A ópera dos três vinténs – uma experiência sociológica*. Porto: Campo das letras.
- _____ (1973). *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona: Península.
- _____ (1967). *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- _____ (s/d). *Estudos sobre teatro – para uma arte dramática não-aristotélica*. Lisboa: Portugália editora.
- Chanan, M. (2004). *Cuban cinema*. 2ª ed. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Döppenschmitt, E. (2012). *Políticas da voz no cinema em Memórias do subdesenvolvimento*. São Paulo: EDUC/FAPESP.

- Dort, B. (1960). “Pour une critique brechtienne du cinéma”. In: *Cahiers du cinéma*, nº114, dez.
- Évora, J.A. (1996). *Tomás Gutiérrez Alea*. Madrid: Cátedra.
- Fonseca, J.T. (2011). “Imagens do escritor e do poeta em *Memórias do subdesenvolvimento e Terra em transe*”. In: *Aletria*, 25-33, Belo Horizonte.
- Fornet, A. (ed). (1987). *Alea – una retrospectiva crítica*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- _____ (2009). “*La década prodigiosa: un testimonio personal*”. In: *Narrar la nación – ensayos en blanco y negro* (pp.353-363). La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- García Borrero, J.A. (2007). *Cine cubano de los sesenta: mito y realidad*. Madrid: Festival de cine iberoamericano de Huelva/Ocho y medio libros de cine.
- _____ (2002). “*Alea o el sutil encanto de la provocación*”. In: *La edad de la herejía* (pp.109-136). Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- Gerber, R. (org). (1991). *Glauber Rocha*. São Paulo: Paz e Terra.
- Giles, S. (1998). *Bertolt Brecht and Critical Theory – Marxism, Modernity and the Threepenny Lawsuit*. Bern: Lang.
- Gilman, C. (2003). *Entre la pluma y el fuzil*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gutiérrez Alea, T. (1984). *Dialética do espectador*. São Paulo: Summus.
- Gutierrez, M. A. (2009). *O dragão e o leão: elementos da estética brechtiana na obra de Glauber Rocha*. Dissertação de mestrado. São Paulo: FFLCH/USP.
- _____ (2014). *Um “momento crítico de tomada de consciência latino-americana”: o cinema moderno da América Latina e as letras*. Tese de doutorado. São Paulo: ECA/USP.
- _____ (2014). “Brecht-crítica-criese-transe-Glauber”. In: *Imagofagia*, nº10.
- _____ (2014). “Glauber Rocha e Gutiérrez Alea – uma aproximação”. In: *Actas del IV congreso AsAECA*, Rosario.
- _____ (2015). “Glauber Rocha e Gutiérrez Alea, Eisenstein e Brecht”. In: *Revista científica/FAP*, vol.12, 47-63, jan./jun., Curitiba.

- Ishaghpour, Y. (1982). “*La théorie brechtienne et le cinéma*”. In: *D’une image à l’autre - la nouvelle modernité du cinéma* (pp.13-82). Paris: Editions Danoël/Gonthier.
- Jameson, F. (1999). *O método Brecht*. Petrópolis: Vozes.
- Lellis, G. (1982). *Bertolt Brecht, Cahiers du cinéma and contemporary film theory*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- Lima, A. (2007). *A estética teatral no cinema de Glauber Rocha (Artaud e Brecht)*. Dissertação de mestrado. Brasília: Instituto de Letras/UnB.
- Machado, R.L.R. (1997). *Estudo sobre a organização do espaço em Terra em transe*. Tese de doutorado. São Paulo, ECA/USP.
- _____. (2012). “*La dialéctica febril de las repeticiones: sobre el barroquismo y la dimensión ensayística en Terra em transe de Glauber Rocha*”. In: M.J. Ciordia e C.E.J. Machado (orgs). *Filosofías provisionarias – reflexiones en torno a ensayos y ensayistas* (pp.181-192). Buenos Aires: Editorial Gorla.
- Mueller, R. (1989). *Brecht and the Theory of Media*. Lincoln/London: University of Nebraska Press.
- Navarro, D. (2002). “*In media res publicas – sobre los intelectuales y la crítica social en la esfera pública cubana*”. In: R. Hernández e R. Rojas (orgs). *Ensayo cubano del siglo XX* (pp.689-707). México D.F.: FCE.
- Paranaguá, P.A. (2000). *Le cinéma en Amérique Latine: le miroir éclaté - historiographie et comparatisme*. Paris: L’Harmattan.
- _____. (dir). (1990). *Le cinéma cubain*. Paris: Centre Georges Pompidou.
- Pasta, J.A. (1986). *Trabalho de Brecht – breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea*. São Paulo: Ática.
- Peixoto, F. (1991). *Brecht: vida e obra*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Pogolotti, G. (2006). *Polémicas culturales de los sesenta*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Rocha, G. (2004). *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify.
- Santana Fernández de Castro, A. (2010). *Lecturas cruzadas sobre las Memorias del subdesarrollo*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.

- Santana, I.E.A. (1993). *O cinema operário na república de Weimar*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista.
- Schroeder Rodríguez, P.A. (2002). *Tomás Gutiérrez Alea – the dialectics of a filmmaker*. Nova Iorque/Londres: Routledge.
- Silberman, M. (ed). (2000). *Brecht on film and radio*. London: Methuen.
- Stam, R. (2009). *A literatura através do cinema - realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: UFMG.
- _____ (1981). *O espetáculo interrompido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Villaça, M. (2010). *Cinema cubano: revolução e política cultural*. São Paulo: Alameda.
- Walsh, M. (1981). *The brechtian aspect of radical cinema*. Londres: BFI.
- Xavier, I. (2012). *Alegorias do subdesenvolvimento*. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify.
- _____ (1983). *Sertão mar – Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense/Embrafilme.
- _____ (1993). “O cinema moderno segundo Pasolini”. In: *Revista de Italianística*, v.1, nº1, 101-109, dez., São Paulo.
- _____ (2001). “Glauber Rocha: o desejo da história”. In: *O cinema brasileiro moderno* (pp.117-144). São Paulo: Paz e Terra.
- _____ (2016). “Allégorie historique et théâtralité chez Glauber Rocha”. In: *IdeAs*, nº7, Printemps/Été.

Filmografia

- Memórias do subdesenvolvimento* (*Memorias del subdesarrollo*, 1968), de Tomás Gutiérrez Alea.
- Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha.

Parte VI

Conceitos - Teoria

OS CONCEITOS DE RESISTÊNCIA E DISSIDÊNCIA NO CINEMA PORTUGUÊS

André Rui Graça

Na senda do que tenho explorado anteriormente no âmbito da Teoria dos Cineastas, gostaria de apresentar, debater e desconstruir dois termos que têm vindo a ganhar o seu espaço: dissidência e resistência. O campo da teoria dos cineastas é uma abordagem ainda relativamente nova, até certo ponto ainda experimental e em busca de encontrar as suas delimitações. Este artigo interessa-se por abordar termos específicos, que encapsulam por vezes ideias muito complexas acerca de ideologia, forma de fazer cinema, forma de o pensar, e acerca dos quais discursos inteiros são construídos. O que se segue são notas acerca de uma leitura próxima do texto “O Elogio da Dissidência”, parte do livro “O Cinema da Não-Ilusão”, de João Mário Grilo (2006).

Dissidência e resistência são dois termos que integram, hoje, a história do cinema português e a história dos debates e do pensamento sobre o cinema português, ocupando, até, um lugar relativamente privilegiado, nomeadamente por entre os cineastas. São dois termos recorrentes e perfilhados por cineastas tão díspares como João Mário Grilo, João Botelho, António-Pedro Vasconcelos, ou Miguel Gomes. O objetivo aqui é aferir até que ponto estes termos, que são semelhantes mas não iguais, têm representado uma ética (ou se têm traduzido numa) e consubstanciam um aporte teórico.

Os termos dissidência e resistência, em termos gerais e não contextuais, remetem, respetivamente, para uma ideia de separação e de oposição, ou, no limite, defesa contra um ataque. E é, de facto, neste sentido que a questão da dissidência e da resistência surge no cinema português. Resta, portanto, escrutinar que separação e que combates são estes.

Embora este léxico tenha antecedentes tão longínquos quanto o Cinema Novo, terá sido em 1999 que foi trazido para primeiro plano, num diálogo entre Pedro Costa, João Botelho e João Mário Grilo, em Itália, aquando de uma mostra de cinema português organizada em Turim. Esta conversa ficou na altura registada no catálogo da mostra com o título “Uniamoci nella dissidenza”, a partir da expressão de João Botelho a que iremos voltar mais tarde, “unamo-nos na dissidência”. Mais tarde, em 2006, a mesma conversa haveria de ser traduzida e publicada em Portugal no já referido de João Mário Grilo.

O diálogo em causa surge a propósito de uma caracterização ontológica do cinema português e embora se disperse de tempos a tempos, encontro um polo central na descrição do que tem sido o cinema português e o que deve ser ou não. O discurso é governado primeiramente, pela ideia de um modo de produção intrinsecamente português – não tanto pelos temas ou filiações estéticas, mas por forças das circunstâncias – ideia essa que é rapidamente descartada em prol de uma visão internacionalista do cinema português por parte dos seus cineastas. Rapidamente o diálogo entra no campo da discussão e crítica política, algo que está intrinsecamente ligado às práticas criativas dependentes de apoios e legislação. Quando interpelado a propósito da escassez de financiamento do cinema português, Botelho tenta contrariar a balança acrescentando os seguintes argumentos: como os filmes respiram essa liberdade (não a liberdade económica, porque, aí sim, há “censura”), os “filmes acabam por ter a grandeza das coisas que o dinheiro não paga: a grandeza da duração, do tempo (que já desapareceu praticamente de todo o lado) e da composição. Não há dinheiro para filmar a acção, mas há tempo para a luz, a composição. E nós sabemos fazer isso. Gostamos mais de poesia, gostamos menos de prosa.” (Grilo, 2006: 40-41).

Para além da descrição dos elementos que surgem, por via das circunstâncias, no cinema português, Botelho introduz aqui um elemento no qual vale a pena atentar e a que se regressará mais adiante: a oposição binária, que perpassa muito do discurso do cinema português sobre si mesmo e da sua visão no mundo: nós, por um lado, a fazer (e a saber fazer) de uma certa forma, e os outros, por outro, que não fazem nem sabem nem querem fazer de forma semelhante – desde logo o cinema americano, numa acepção hiper-real construída em torno de uma generalização.

Na mesma linha de pensamento, quando interrogado sobre o futuro, Pedro Costa responde da seguinte forma: “É perguntar aos Professores da Escola de Cinema que desviam os olhos quando reconhecem o jovem apaixonado que eles um dia foram. E aos broncos das televisões públicas e privadas. Aos ministros e aos políticos que promovem os negócios dos poderosos e matam à nascença os pequenos produtores e os primeiros filmes. Restam os casos: um rapaz, uma rapariga. Conheço alguns” (Grilo, 2006: 41). Eis, portanto, como veremos, a definição dos resistentes – daqueles que, segundo Costa, se colocam nos antípodas daqueles que se foram perdendo pelo caminho, dos programadores medíocres e dos políticos vendidos. Por seu turno, João Mário Grilo interpreta e parafraseia as palavras de Costa do seguinte modo, acentuando um outro termo que merece igual destaque no futuro, a questão da “liberdade”: “não é fomentada nos jovens essa ideia de liberdade e de invenção. Falam em eficácia e sucesso em vez de arte e ideias” (Grilo, 2006: 42).

Por fim, Botelho remata com apurmo, pegando na questão das (novas) ideias e concatenando com a resistência e a dissidência. “Troco tudo por um novo modo de produzir. Troco tudo por um novo conceito. Já não é mais a resistência que nos deve unir. Juntemo-nos na dissidência” (Grilo, 2004: 43). Eis-nos chegados ao cerne da questão. Neste ponto, é necessária a introdução de algum contexto histórico para que seja possível destrinçar o que possam ser a resistência e a dissidência para estes cineastas – e, por acrescento, para o contexto do cinema português.

Para Paulo Filipe Monteiro a resistência do cinema português provém do contexto socio-cultural do qual brotou o Novo Cinema Português: “Ficou até hoje uma ética de resistência e mau comportamento, que parece herdar, conforme os casos (mas muitos deles simultaneamente) da oposição ao Estado Novo, do vanguardismo dos artistas anti-acadêmicos, e uma certa aristocracia que despreza a ética burguesa e pequeno-burguesa. Com efeito, em Portugal, a produção cinematográfica caracterizada por uma crónica escassez de recursos é normalmente apelidada de “artesanal”, encontrando no termo “industrial” o seu antónimo” (Monteiro, 1995: 796). Aliás, assimilando já a escolha de palavras aqui em apreço, Jacques Lemière destaca, num ensaio publicado em 2013, que um dos pilares do cinema português pós-74 é precisamente a “resistência a qualquer normalização industrial” (Lemière, 2013: 44-45).

Apercebendo-se que nunca poderiam igualar outras produções em termos tecnológicos, alguns cineastas desde os anos 60, de forma mais ou menos consciente (como tem sido agora nos últimos anos explicitamente declarado), poder-se-á dizer que fizeram das fraquezas forças. Este discurso parte do princípio que reverteram em seu favor aquilo que de outra forma seria um obstáculo e assimilaram essa circunstância material enquanto característica única e diferenciadora. Como nos explica Daniel Ribas, o cinema nacional (o “dissidente”, como descrito por João Mário Grilo, Botelho e Costa) foi encarado como resistência ao modelo importado, tido como sendo de forte cariz industrial. E se a “condicionante económica resultou em métodos de produção mais artesanais, também foi construído, da parte dos cineastas, um discurso de proteção em defesa deste cinema” (Ribas, 2014: 132).

Contudo, é mais uma vez João Mário Grilo um dos principais tradutores e explicadores da asserção de Botelho. Numa síntese histórica lançada 7 anos depois da mostra de Turim, o autor parece falar, em tom de manifesto Jdanoviano, por todos os seus colegas realizadores, presentes e passados, do seguinte modo: “Recusando ser colonizada pelo cinema americano e pela ideologia industrial que lhe está associada, a cinematografia portuguesa – entre muitas outras espalhadas por todos os continentes – optou por

desenvolver ao longo dos últimos 30 anos uma estratégia de combate pela afirmação da sua dissidência em relação ao modelo americano de colonização imaginária do planeta” (Grilo, 2006: 33). Este combate, desenvolvido em múltiplas frentes e assumindo formas muito diversas – passando as mais importantes pela forma dos próprios filmes (eis aqui uma referência à dita artesanabilidade e à questão estética) – foi também, politicamente (e aqui começamos a entrar na segunda acepção da palavra), contra os agentes nacionais do cinema de Hollywood (entre os quais o próprio poder político) figuras pardas de um sistema que o cinema português nunca quis tomar como seu, recusando, nesse gesto, submeter-se à sua hegemonia, à sua linguagem, à sua forma de contar o mundo, e recusando comprometer-se com essas imagens de ilusão em que os dominadores se habituaram a ver e a rever, numa história circular e interminável, as razões de ser da sua própria dominação.

A reboque desta citação, surge uma outra expressão que se compagina com a questão da dissidência – que, como vimos, adquire várias dimensões, mas duas fundamentais - e se interliga com a resistência: o combate. Tal como a ideia de resistência implica uma reação, o combate sugere prontidão e é algo que encontra a sua tradição no cinema português no tempo da agremiação dos intervenientes do Cinema Novo em torno do projeto do Centro Português de Cinema, do Ofício do Cinema Português e da criação da Lei 7/71 – tradição essa que foi encontrando continuidade ao longo dos anos, quando necessário pugnar pela manutenção dos mais fundamentais interesses estabelecidos durante as décadas de 1960 e 1970. Tudo isto sem prejuízo das divisões sempre existentes no meio, mas que, comparadas com questões de fundo como a proteção de um cinema economicamente frágil, com carências a muitos níveis e com tendências de arte e ensaio, se afiguraram como superficiais. Por outras palavras, antes da batalha acerca de quem seria protegido, é sempre necessário primeiro travar a guerra dos termos da proteção. Como afirmou Paulo Filipe Monteiro, o cinema novo caracterizou-se por uma extraordinária capacidade organizativa (Monteiro, 2001: 306).

Do mesmo modo que é enquadrável historicamente a razão de ser do “combate” referido por João Mário Grilo, o adversário para esse mesmo combate é identificável: o cinema de Hollywood, que ganhou preponderância mundial através do seu estratégico estabelecimento nos diversos continentes após as grandes guerras e da implementação de uma visão comercial à escala global. Com efeito, como nos revelam números do Instituto do Cinema Audiovisual e da Pordata, o panorama do consumo cinematográfico em Portugal durante os últimos 40 anos é marcado por uma decrescência contínua da presença de cinema europeu e português das salas até meados da década de 1990. É durante este período que se consolida o hábito de visualização de cinema americano através de três fatores principais: o domínio de distribuidoras multinacionais (multinacionais essas que passaram a dominar igualmente o mercado dos multiplex), com pouco interesse na exibição de cinema de autor, a entrada “em cena” de êxitos de bilheteira que passaram a pautar o gosto popular, e uma cultura televisiva com proximidade dos padrões do cinema hollywoodesco. Esta circunstância, independentemente daquilo que possa ser considerado acerca dela, foi olhada pelos cineastas como uma ameaça à sua liberdade e existência.

Com efeito, o discurso em torno da resistência e da dissidência, mais do que deixar transparecer uma ideia de repúdio, separação e dicotomia, encapsula uma dimensão de percepção de perigo. Quer portanto isto dizer que a ideia que é veiculada pelo cinema hollywoodesco imputa-lhe uma análise muito mais elaborada do que meras questões estéticas. Na verdade, considera-a num contexto comercial, estética e politicamente agressivo. Mesmo não havendo hipótese nem razão de ser de competição (cada uma das categorias opera nos seus termos), o desinteresse manifesto das *majors* pelas atividades do cinema de autor e o seu controlo do espaço cinematográfico funcionam como que uma censura para os cineastas nacionais – e é precisamente essa visão que preferem conservar discursivamente quando referem o cinema português enquanto cinema resistente e dissidente. Neste sentido, o cinema português, de acordo com esta visão, afirma-se em grande medida pelo que não é. Tal como o título do livro de Grilo, o Cinema da Não-Ilusão, como

nos lembra Andrew Higson, a ontologia e construção identitária de uma parte considerável do cinema artístico e português passa por não ser, não pactuar, não fazer, não seguir (Higson, 1989). Do lado inverso, o discurso positivo (mas que no entanto se ancora no repúdio de um outro significante) polariza-se, por exemplo, em torno dos conceitos de liberdade, resistência e dissidência. A mitologia do cinema português constrói-se, assim, na tempera e provação de um suposto combate, constante e incontornavelmente necessário, dos quais os seus filmes são testemunhos tão válidos quanto os atos extra-cinematográficos são um legado de sobrevivência e resiliência. É precisamente neste ponto que os termos dissidência e resistência consubstanciam, em contexto, um aporte teórico – ao mesmo tempo que contam uma parte da história do cinema português e da sua auto-imagem, veiculam uma ideologia, refletem uma prática, desvendam receios e afirmam posições.

Esta é uma visão do cinema que ganha relevância e propósito em função de um outro, de uma ameaça permanente. Em suma, é imprescindível uma percepção de perigo para que exista uma resistência (só se resiste contra algo ou alguém), que é, por definição uma reacção e não uma acção, do mesmo modo que é necessário um vilão para que exista um herói e um propósito para que se criem combatentes. É de uma visão Quixotesca, que vê no cinema de Hollywood uma ameaça, que nasce a ideia de resistência. Um universo em aparente estado permanente de alerta (condição essa que é exacerbada precisamente pela contingência dos favores políticos, da legislação e da precariedade de um sector de plantão, pronto a reagir ao próximo sobressalto que o possa beliscar). Já a dissidência, mais do que uma oposição, é caracterizada pelo ato de afastamento, de fuga, de corte (como uma dissecação), no fundo, de inovação.

A forma como Botelho finaliza, ao declarar que troca tudo por um novo conceito e que, caso a resistência se tenha esgotado resta a dissidência, deixa transparecer em largo espectro toda a distância que vai, no contexto do cinema português, entre a dissidência e a resistência. Com efeito, percebe-se que, por um lado, a resistência refere-se ao contexto de combate contra o

modelo comercial americano e prende-se com a *esprit de corps* que caracterizou o cinema português contemporâneo desde o Cinema Novo. Por outro lado, a dissidência prende-se num sentido mais estrito com uma forma desformatada de fazer cinema; com uma abordagem posterior à resistência e ao desgaste que esta produz, mais madura, mais estética. Apontar baterias não contra um modelo, mas sim na busca de novos horizontes, de novos conceitos e uniões. É esta uma visão do cinema que é proferida ainda num contexto combativo, mas que pode ser lida como a aspiração ao zénite da liberdade e da invenção; do desagrilhoamento perante os modelos vigentes, sejam eles americanos, franceses, ou, até mesmo, portugueses. Encontrar alternativas, como sugere Botelho, fazendo, assim, da dissidência a resistência. É assim esta a concepção de um cinema que resiste contra o seu desaparecimento material (seja ele provocado ou não por um outro) ao mesmo tempo que clama por uma divergência do *statu quo* e que faz da recusa a afirmação do seu carácter.

Referências bibliográficas

- Grilo, J. M. (2006). *Cinema da não-ilusão: histórias para o cinema português*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Higson, A. (1989). “The Concept of National Cinema”. In: *Screen* 3(2), pp. 36-46.
- Lemière, J. (2013). O cinema e a questão de Portugal após o 25 de Abril de 1974. In: João Maria Mendes (ed.), *Novas e velhas tendências no cinema português contemporâneo*, pp. 38-63. Lisboa: Gradiva.
- Monteiro, P. F. (1995). *Os guiões de ficção do cinema português entre 1961 e 1990*. Tese de Doutoramento, Universidade Nova de Lisboa.
- _____. (2001). Uma margem no centro: a arte e o poder do “novo cinema”. In: Luis Reis Torgal (ed.), *O cinema sob o olhar de Salazar*, pp. 306-337. Lisboa: Temas e Debates.
- Ribas, D. (2014). *Retratos de família: a identidade nacional e a violência em João Canijo*. Tese de Doutoramento, Universidade de Aveiro.

BETWEEN ANTHROPOLOGY AND THE SENSIBLE: THE ANIMISTIC CINEMA OF MICHELANGELO FRAMMARTINO*

Chiara Dionisi

Visible et mobile, mon corps est au nombre des choses, il est l'une d'elles, il est pris dans le tissu du monde et sa cohésion est celle d'une chose.

Mais, puisqu'il voit et se meut, il tient les choses en cercle autour de soi, elles sont une annexe ou un prolongement de lui-même, elles sont incrustées dans sa chair, elles font partie de sa définition pleine et le monde est fait de l'étoffe même du corps.

Ces renversements, ces antinomies sont diverses manières de dire que la vision est prise ou se fait du milieu des choses, là où un visible se met à voir, devient visible pour soi et par la vision de toutes choses, là où persiste, comme l'eau mère dans le cristal, l'indivision du sentant et du senti.

Maurice Merleau-Ponty – *L'Œil et l'Esprit*.

*Note to the reader: the following essay is largely based upon conversations, dialogues and reflections released by the author on different public occasions. I did try to hold together scattered fragments of what, during the years and the successive productions, appeared to be an homogeneous thought symptomatic of a peculiar worldview. Except for the quotes from the interview with Alessandro Lanfranchi, whose publication is originally anglophone, English translation is mine

In the present Italian scenario, is silently slithering a new earthly aesthetics ascribable to the prolific rising of political ecology.¹ Michelangelo Frammartino's cinema stands in this panorama with a well defined *corpus* of films, where rethinking ecocentrism appears to be the demiurgic principle which holds together all of his creations. His poetics has always been exposed to several environmental inquiries, that, to some extent, demand to be accompanied by theoretical reflexions on what we can refer to as philosophical animism. A cinema of the contrast between organic and inorganic, animate and inanimate is the heart of a cinema that confronts itself with the very concept of life. Since the beginning, the reception of his production has been supported by a wide range of observations and writings underlining a sort of magic realism; yet, for magic we understand the awareness of being part of a bigger organism, the earth itself, in the constant flux of those elementary categories whose back is invoked. Along this line, being encouraged to put his aesthetics in conversation with what David Abram defines *ecology of magic*,² seems to be quite seductive. In the words of the author:

I do not dislike any “ecological” interpretation of my works, but I did not intend to denounce anything. What I care about is to take back what we had: a healthy relationship with what is around us. This is really a vital aspect for me. This act of “taking back”, however, has not to be confused with possession: it resembles more a feeling of connection with nature, the reestablishment of a deep bond with it, which could allow us to perceive ourselves again as part of Everything and to grow a new, universal kind of love that broadens to include everything that surrounds us. (Frammartino-Lanfranchi, 2016).

1. The last works of Pietro Marcello, Simone Rapisarda Casanova, Marco Bonfanti -to name a few- are supposed to be rightly positioned along this common axis

2. “Magic is that astonishing experience of contact and conviviality between myself and another shape of existence, whether that be a person or a gust of wind. It is that sense of wonderment that arises from the encounter with that which I cannot fathom, with something that I cannot ever fully exhaust with my thoughts or understanding. Many of my most intense experience of magic have been encounters with other shapes of earthly intelligence. From the meeting and exchange that one might call interspecies communication” (Abram, 1996).

What emerges from a combined analysis of the filmic text and comments released by the author himself, is a considerable use of visual suggestions and verbal statements, where the director seems to pursue a dialogue with the so called more-than-human world.³

Since his very first debut, *Il Dono* (2003), passing through *Le Quattro Volte* (2010), until the video installation *Alberi* (2013), Frammartino inaugurated a cartography of cinema where a certain struggle against homocentrism takes place: while the unspoken world of nature gets back its voice and eyes, a progressive weakening of the human presence occurred, and the time and space of cinema becomes the time and space of a rite. By flattening the established pyramidal outlook with man lying on its apex, he opens up an articulated reflection deeply anchored on the visible and the invisible which affect cinema, suggesting new insights to deepen this atavistic power of camera and its endemic devotion to otherness. By putting in relation a set of natural elements within the filmic language, Frammartino creates a new horizontal flux that dismantles the dominant position historically assigned to patriarchal reasoning, plunging into crises the hierarchical dichotomisation of mind/body, human/animal, self/other. Fighting against the anthropocentric perspective that since always informs and has been informed by visual studies, he pushes this challenge far enough till literally 'shooting the stones' and leaving the man on the background. The aesthetical operation comes into light by subverting the idea of a human eye normally associated with the apparatus; it ceases to be an instrument of representation – putting the man at the paradigmatic center – to become a presentification of the various orders of the living; as if it was responsibility of the medium trying to upset the point of view, by giving back to nature its own eyes. Along this line we are motivated to position his work at the core of the sensory turn, with particular attention being given to the notion of animism and its decolonisation in critical anthropology. Pursuing a study

3. "a reference to re-imagine and redirect human participation in the larger-than-human , multi-species community. An animism relational, embodied rather than metaphysical" Harvey (2013). More-than-human world is a more common revisited version of the expression 'other-than-human-persons' introduced by Hallowell. – Hallowell, I.(1969) *Ojibwa Ontology Behavior and World View [1960]* in *Primitive Views of the World*, Stanley Diamond (edited by), New York : Columbia University Press

of the filmic body coupled with authorial declarations which highlight the influence of a concept he is familiar with; I will try to question it through the critical updating of the term and its current status of New Animism or Animism Revisited (Bird-David, 1999).

“The teaching of Bresson that cinema films the soul, I have taken it seriously on a very pragmatic level” (Frammartino, Rapporto Confidenziale 2013), says the author about his *modus operandi*, stressing the opportunity bestowed by the camera of honouring the *umwelt* while moving forward through the awareness of it. Restored a new kingdom of the visible, the aim of the machine is to follow invisible characters, a path which gets clear in a particularly evocative sequence from *Le Quattro Volte* (2010): a floating dust is framed in a lyric passage, which Frammartino overtly linked to the Pythagorean concept of *anima*, that looks at the nebulousness of grains of dust like a waiting state where a sort of preparative suspension of the cosmic order occurred, before the transmigration of souls may be accomplished and the congenial shell may be found.

Le Quattro Volte is a project born around 2005, the result of an assiduous fieldwork along the Ionian Calabria, his mother region, which represents the prior source of inspiration preciously mentioned and underpinned among the various paratexts that systematically promoted the releasing of his films:

The very origins of *Le quattro volte* came from this intimate relation with a place... but I confess that it took a very long time for me to understand what I was working on: at first I thought I had in my hands only shards, and not a complete work. The movie, as you know, includes many fragments, and for a certain period, I believed I was working on different projects; at least until I found a perspective from which to interpret those four different realities: popular animism, which I came in contact with as a child. (Frammartino-Lanfranchi, 2016).

At the very beginning, when the journey has started there was not a clear project yet, there were only scattered images he wanted to focus on, not connected at a first glance: topics which autonomously kept resurfacing, for example working with animals, for the very basic fact that by not posing and not recognizing the device they actually question it. Then, a Calabrian photographer, Luigi Veglia, spoke him about the coalmen, and he felt stormily fascinated by this figure, a sort of ferryman from one kingdom to the other, the vegetable to the mineral. According to him, this phase change, as in physics, mirrors the passage of the spectator and is symptomatic of his liaison with the image. Two different realms which discover a connection: "I think this was the aspect to convince me definitely, only a space able to reason in terms of borders could have done it. Cinema is a matter of edges" (Frammartino-Mosso, 2010). To retrospectively argue this view, he confesses a beloved reality that at least once has existed in human memory. That stranger sensation woven into the very perception of our childish summer: that suspended smell where time is a circle and space is limitrophe by its own nature; emphasised by the spiral of a village we do not know where begins or ends, where doors are never closed and the flowing passage from what is in an what is out is not defined. Since he was a child, he found this idea of cinematic space and time properly in his calabrian summers: "because there, a peculiar time and space exists. There are durations and a slowness congenial to cinema, a space where borders are less marked, and more air circulates between external and internal, no more separated in drastic ways" (Frammartino-Mosso, 2010). Were those places to seduce him and brighten the path; it was the landscape to be the real glue compacting every intuition at the base of the film which has become:

Out of the blue, I realized that the places I visited were four: a human, an animal, a vegetable and a mineral. Furthermore, being Calabria an animistic region, I brought this phenomenon together with the pythagoric presence and metempsychosis, suggesting the idea of four containers passed through the same essence. (Frammartino-Dottorini, 2013).

He came across a sentence attributed to Pythagoras or at least to his school. According to the doctrine, “consciousness sleeps in the stones, dreams in the plants, awakes in the animal and becomes aware of itself in man”. To grasp and fully comprehend his essence, human being must know himself four times: as a mineral, because his skeleton is composed of water and salts, as a vegetable since his blood is actually a lymph and like the plants has a circulatory system; as an animal because he breathes, eats, reproduces himself, and his motility in the external world is guided by the five senses, and lastly as human, the rational being. Day by day, he felt growing the project as something very personal, a texture he found himself sewn with: “*Le Quattro Volte* proved to be not the result of an obsession but that of a revelation. Especially for the confidence placed in *revelation* as a creative process: how we bend to phenomena crossing our way” (Frammartino-Mosso, 2003). Because of this geographical overwhelming, the authority conferred to the environment we live in, a progressive loss of control occurs. When time of directing goats came, he had to cope with getting away from the man as center of storytelling, while comprehending that what actually was a weakening of the direction became its strength.

I had been living with the shepherds for a very long time, with the very aim of understanding how to film them, how to arrange the camera, where to put myself, what kind of framing to choose, etc. In any case, I realized that directing them was simply impossible, since they obviously did not distinguish the camera from any other object. This has two big consequences: on the one hand, it is fantastic because you get rid of the *mise-en-scène*; on the other hand, it is particularly stimulating because you do not direct anymore: instead, you are directed by the animals. I had to conform to their rhythms, put myself on hold, as if in a sort of “hierarchical downgrading”: I was not in command of my work anymore[...] nothing was written or prepared, I accepted to be overwhelmed by the environment [...] This is consistent with the fact that my movies are centered around the notion of threshold, the slippery limit between what we call “life” and otherness. (Frammartino-Lanfranchi, 2016).

Chasing this lead, proximity and distance concretize themselves as a way to discuss with the invisible made visible by the mechanical eye; till the point in which even the dust becomes a character communicating a denotative idea of the world. Image develops into a form of access to the invisible, in the moment when you put yourself in a position of reception and listening: “this is something I perceive much more watching an image rather than looking directly at reality. When I shoot, I feel that what I looking at has a beyond, showing this dimension is what pressed me the most” (Frammartino-Brisone, 2010). *Le Quattro Volte* is a practical example and enhance the theory quite evidently: photographing something eluding the gaze, transcending the bodies it is hosted by. The story of a unique character – a soul, a vital spirit – that passes through these entities from one to another. “In this sense a shot is precise and elusive at the same time, and framing emerged as an aporetic operation whenever dialogues between on-screen and off-screen becomes fruitful” (Frammartino-Vagenas, 2010). Such volatile and borderline dimension deals also with the paradoxes existing within the image itself: who can truly say where the face of a world ends and the world of a face begins?

From a technical point of view, the long shot allows the eye to sweep the frame, suggesting infinite directions; but it is possible to dig up a design holding together this multiplicity as if it was brought back to a unity. An organism which functions by a principle that gives the consistency of a close-up. This reasoning equally works for its opposite: on a tight shot, I often operate as if it was a landscape. Above the temple of the shepherd, there is a moment where we see something looking like a mole. Suddenly, this tiny black dot takes life revealing to be an ant, which walks down the cheekbone as if it was a hill. (Frammartino-Dottorini, 2013).

The face becomes a galaxy, turns to a macrocosm where elements more and more minuscule can be found, thus transforming that face into a background. How much of Balázs thought might be retraced in the over passage. The fisiognomic power of cinema revealing a new realm of the visisble rising up, striving for an unprecedented harmony ruled by the *esperanto naturel*.

The first time I listened to a declaration of Frammartino, I was particularly attracted to his ability to express ideas overflowing of theoretical weight and philosophical patterns and yet with the authenticity of a simple gesture, capable of returning a concrete image of what he was thinking about, without falling in the evasiveness of casual intellectualism leaving things halfway said. In his observations is detectable a vision really close to that european fisiognomic tradition of 20's rooted in Simmel's thought: "the accomplishment of the mind may be said to be its transformation of the multiplicity of the elements of the world into a series of unities". This movement of *visagéification*, is the movement of consciousness or soul, that unites in images elements that are distanciated in space and time. Consequently the organism and the face itself are the clearer example of this procedure because of the intimate relation of its parts in the visible unity of the life process. The face "of all the parts of the human body has the highest degree of this kind of inner unity representing [...]the ideal of human cooperation that, completely individualized elements grow into the closest unity which, though composed of these elements, transcends each of them" (Simmel, 1901). Frammartino seems to implicitly dialogue with a genealogy of thinkers which were pioneers in defining the "dispositif" as a non-human eye, allowing in someways the access to a new state of consciousness, and the regression to that ludic and prelogic engagement with the environment that calls for an epistemology of complexity:

My sensation is that the more we progress the more we are going towards subject specializations, and then separation of sciences. But when we are able to set a work of suspension, better, of regression, we walk to become one. It is a complicated path, a work of *subtracting*, to reach a deeper connecting dimension. Yet, this 'one' is not related to religion, rather to an oceanic sentiment; not tied to a single entity but oriented at the *all* we are called to fuse with. This fusion is rendered in nature by mimetism, which usually is considered as a practice of survival where technically the belonging to the world is celebrated. The olive tree, by the decades walks for hundreds of feet: trees walk and

we are not aware of, because immersed in another temporality. [...] Cinema, which is a mechanical eye, perceives things the human eye can not perceive. The great gift of these instruments is that they allow us to look outside of ourselves and our temporality. I have the impression that what I see, what I film, is always more interesting of what I want it to become. The sense always exceeds; and loosing control, do not handle it, do not desire it, is linked to looking at things for what they are: missing every coordinate our eyes have been forcibly accustomed to, so that phenomena can give us more .What I am looking for, may perhaps being found through films: the original gaze on the visible of the world. (Frammartino-Sardone, 2014) .

Animistic issues have always been at stake among theories of the moving image. Since its birth, theoreticians have spoken about the *soul* of cinema as the *anima mundi*, as if the new mechanical eye has allowed to see the world for the first time with a new participant and sensual gaze. Throughout early film theory not few intellectuals tiptoed around the notion, and some of them overtly mentioned it, addressing key issues deeply imbued with the phenomenological implications to come⁴. This set of magical and poetic statements gain academic favour with the release of a major work on 1956, *Le cinéma ou L'Homme imaginaire*, which probably remains the only text worthy to be classified as an anthropological essay on cinematic experience. I do dare to say this, because it stressed an analysis not in terms of ethnographic or documentary filmmaking – in harmony with that historical *cliché* that immediately sees anthropology and cinema studies united – but in terms of apparatus, where are the scientific approaches to be specifically anthropological: i.e. primitive thinking, prelogism and animism. By the time, under pressure of structuralism and psychoanalysis which prevailed around the seventies, the Morinian notion of *anthropocosmomorphism* has been unfairly set aside. Despite this, with the weakening of the omnicomprehensive theories and the horizon open towards the biocultural turn, we

4. For a very insightful and rich investigation of the concept of anima and the many nuances it assumes in the history of film theory, see Cooper, Sarah (2013) *The Soul of Film Theory*, New York: Palgrave Macmillan.

are witnessing the comeback of that sensuous thinking, which, even before resonating with contemporary topics in film theory – spanning from eco-philosophy to posthumanity – should be linked, in my opinion, to a specific *aisthesis* at the core of the actual revisitation of animism in political ecology (Ingold, 2006).

According to a long established convention, animism is a system of beliefs that imputes life or spirit to things that are truly inert. But this convention, is misleading on two accounts. First, we are dealing here not with a way of believing about the world but with a condition of being in it. This could be described as a condition of being alive to the world, characterised by a heightened sensitivity and responsiveness, in perception and action, to an environment that is always in flux, never the same from one moment to the next. Animacy, then, is not a property of persons imaginatively projected onto the things with which they perceive themselves to be surrounded. Rather — and this is my second point — it is the dynamic, transformative potential of the entire field of relations within which beings of all kinds, more or less person-like or thing-like, continually and reciprocally bring one another into existence. The animacy of the lifeworld, in short, is not the result of an infusion of spirit into substance, or of agency into materiality but is rather ontologically prior to their differentiation. (Ingold, 2006: 10).

Frammartino has been conversing with an animistic *aesthetics* consistently supported by a double visual regime: the landscape of Calabria, the intimacy of an environment the author belongs to, and the sensible contemplation of a liturgical state where the anthropological time and the cinematic one appear overlapped. What seems to be at stake is a shifting on a boundary where the margins between internal and external become more and more fuzzy, thus permitting a sort of exchanging oxygen amidst subject and object. In doing so he actually gave birth to a political interpretation of his work, where politics and the level where we can productively reason about it, is the virtual, and has not properly to do with thematic issues. When provocative images stop to be seductive is the precise moment when

they forcibly become political. Furthermore, this aspect assumes additional relevance if we think about the anthropological implications of the film, not only in terms of giving a voice to a specifically-determined rural world, seeking a dialogue with “the forgotten”⁵ and their cyclical rites; but also in those attempts of speaking about a reality where the ethnographic narration becomes a pretext for the assumption of an ethical gaze towards the natural world.

In doing so, we have to face an animism both of the text and of the dispositif, where the politicisation within it, is elevated in the searching of what we might call a more-than-human eye.

Alberi (2013), his latest work, is a cineinstallation in loop, 28 minutes in length, firstly hosted by the Museum of Modern Art (MoMa) in New York. It is totally centered on the myth of the *Romito*⁶ – a tree man roaming the green woods – in Satriano di Lucania, a village in southern Italian region of Basilicata, at the very border with Calabria. The deep meaning of this entity “if you let me oversimplify for a moment, is exactly what I was saying before: we have to perceive ourselves again as particular elements immersed in a peaceful Whole; we have to become the world again” (Frammartino-Lanfranchi, 2016). Satriano carnival has this marvelous mask of the arboerelal myth – among others – where the main character is a tree, and personifies the center of a rite, the absolute protagonist in Lucania. Not by chance, toponomastically *lucus* means wood. These motifs are the same he was firstly in contact with, when during the shooting of *Le Quattro Volte* he filmed ‘La festa della Pita’⁷ in Alessandria del Carretto; a neighbouring calabrian territory where its inhabitants feel lucan, and the line between the two regions gets confused.⁸ After the experience of *Le Quattro Volte*

5. Here the philological reference has to be attributed to the title translation of Vittorio De Seta’s Film *I Dimenticati*, shot half a century before on the same locations

6. Literally *hermit*

7. It takes place the last sunday of April. The celebration of a white spruce which consists in cutting it down, moving it to the village and meant to be trasformed in ‘The Tree of Cockaigne’, climbed and finally downed. A ritual of fertility where people are asked to celebrate the rebirth of that ciclic arboreal spirit responsible of the productivity growth. It is also fairy known as the festivity of May that glorifies the changing of the seasons

8. Traditionally, in Calabria and Basilicata among the Lucan Dolomites and the Pollino valleys, a

he decided to pass such line, becoming more and more interested in exploring this liminal culture. Finally he discovered the image of *romito*, the tree-man, a powerful image where its being between human and vegetable embodies a key and destabilising figure which interested him especially in relation to the transitional position of the spectator. Talking with locals, he comprehended it as an image really vivid in their minds and feelings but no more alive in practice. Maintaining the tradition requires physical and historical efforts which the successive generations largely lost. Not to mention the effective difficulty to unpick the branches of ivy without breaking them; because of that, since it was no more possible to film the *romito*, he should have asked for a *mise-en-scène* from the very beginning, and so it was.

A simile application lead to a refoundation of the rite, starting from a demand of social dialogue with locals, which now is giving its answer, the answer of a place. Thanks to the kindness of satrianesi, they made a solitary mask turned collective, they reenact the tale: instead of a lonely, silent creature wandering the alleys and knocking at the doors, it becomes a mass, transforming the village square in a lush forest swallowing up the camera at the end of the trip in a sort of artificial night. Satrianesi now are going to develop concretely this idea, a magical procedure was triggered since then; a moment when the weight of imaginary upon tradition raises its voice, as if imaginary had predicted or even documented something was going to happen. For this reason "Alberi is still an ongoing work, a dialogue in progress which entrusts responsibility, considering the fact we are dealing with an event is being here since the dawn of time" (Frammartino, *Rapporto Confidenziale*, 2011).

Frammartino does not deny the affinities his work shares with anthropology. Nevertheless he chose to not deepen that disciplinary territory in order to maintain that innocence, that genuine *naïveté* now lost in cinema. This purity, however, does not obstructs him to accomplish the experience of sharing

population of men and trees seems to resist: between the easter days and those which announce the autumn wind, a consistent amount of arboreal rites takes place. The celebration of the white spruce in Alessandria del Carretto, and the Rumit mask in Satriano di Lucania represent only two examples of a wider topophilian heritage

gazes within a well defined community. Proof of that, have already been the two years of field research conducted amidst the inhabitants of Alessandria del Carretto, among the shepherds of Caulonia and the coalmen in Serra San Bruno, prior for the revelation of what would have become *Le Quattro Volte*. This preliminary necessity of visual communion, of intertwining with specific gazes, is the appropriate context where a strategic reformulation of the concept of *belonging* flourishes: “Michelangelo studied me during two years. He wanted to really embody the practice of the work” says Santo, the shepherd; and Zeno, one of the coalman, recognizes the director’s desire to learn becoming one of them, not to simply understand the mechanism (Faccio, 2015). A need of acceptance is clearly at stake, a prerogative before filming the collective memory of a gesture and an ethnographic space: “in those moments you have the impression you simply do not want to shoot the immediacy”, and merely devouring what you see as if you owned something you do not belong to, “but glimpse a beyond and leave the door open”.

The revitalization of *Romito* carnival mask in Satriano di Lucania, lead to a very interesting reasoning in terms of applied anthropology and management of public space. At the core of this intervention takes place a quest for the modalities of reception and interpretation of the social discourse by the younger community composed by people straddling the ages of 20 and 30. In 2011 Rocco Perrone (1983) inspired by the choice of the author to put the satrian myth at the center of the videoinstallation, drew the attention of his coetaneous to a project of regeneration of the anthropological mask culminated on the occasion of 2014 carnival.⁹ The invention, breathed life to a new tradition: ‘the walking wood’. This initiative brought an unprecedented emphasis on the quiet creature of *Romito* that was multiplied, thanks to the involvement of hundreds of people wearing the tree-made clothes. Drawing on the heritage discourse and the ecological one, a group of Satrianesi, by having incorporated a figure of the folkloric repertoire, generated a new ritual dispositif; providing it with new symbolic meanings for younger people who could not share those which united *communitas* of the

9. Cf. See the anthropological work of Ferracuti, Sandra (2014).

the previous generations.¹⁰ “After this experiment, the population decided to make become the walking wood their new tradition: so a video installation gave birth to a real rite” (Frammartino-Lanfranchi, 2016).

We can include the successfull of this operation in the broader production of Frammartino and his constant preoccupation for a precise notion of space. Having always associated the image, to the environment embracing the image, the space of the fruition, he has been engaged in militant performances during the years he was a student at Politecnico of Milan. At the core of his works, in order to fertilize an epidermal interactivity, there was the classical revolutionary idea to bring the art in the public space of everyday life - like the city itself - and not in those institutionally consecrated to the expo. Along this line, cinema plays the same role, it is a matter of interaction: “a question of communion and interconnectedness not related to the practical possibility of pushing a button – as the advanced technology basically suggests – but to the feeling that you and the invisible world turned visible by art, are made of the same substance. It is a question of sensibility. It permits to englobe the relationship between humans and things” (Frammartino, Rapporto Confidenziale, 2011). As he underlined several times it was almost a compulsion to construct a dynamic relationship between who sees and the thing seen, so far to put into crises the distinction of subject and object. By affirming that, he tells the story of his early-stage career, a period of haptic installations where the fusion occurred physically: fruitor needs touching the images, walking through them till creating a unique mouvement with the body and the film. “In our culture, frontality between subject and object survives, the domination of the western eye persists to mantain things at distance. I try to put into question this approach underlining the *fil rouge* which connects elements and unite them: fusion

10. Twist of fate: a similar result was the same which occurred after the releasing of *I dimenticati*, a 1959 film by Vittorio de Seta shot in those same locations of *Le Quattro Volte* in Alessandria del Carretto. Once the film started circulating - only at the end of the seventies- and the population of Alessandrini could watch it, it became by the time their collective identity, an operation which gives dignity to that place. Not by chance the name of Frammartino has often been associated to Vittorio de Seta, in addition to the fact that Michelangelo openly considers him a master and never made a secret of: “It was touching and extraordinary to realize that in the work of an author I consider a master, he had yet investigated the four elements that are at the base of the film” (Frammartino, Rapporto Confidenziale, 2011)

is the root of communicating, of communion, of being one” (Frammartino-Sardone, 2014). A renewed awareness of the multilayered environment we live in, that is pretty concrete, material and not metaphysical: “Centrality of man is violent and presumptuous, a quite clear given especially in western mentality where nature seems to lie in a back pocket ready to be completely destroyed at any time”. By recovering this telluric affiliation and demolishing the ordinary anthropocentrism, Frammartino seems to be perfectly in tune with the general reminder of critical anthropology; we have to engage in learning from indigenuous epistemologies what until now has been only studied, objectified and thus labeled in a brand new handbook. Real challenge is adopting a more ethical vision from non-occidentocentric culture: “language seems to be the first place where a change needs to be done: narrating other entities and permitting them to actively enter in the stories is fundamental” (Frammartino-Dottorini, 2013).

Along this perspective the detailed and surprising work done on the sound is simply in accordance with all that has being said. In *Le Quattro Volte* a research of balance between human and non-human sounds has permeated every single frame. This drift of the man towards the unknown is made palpable through the conspicuous work on the audible level. Together with the sound editors Paolo Benvenuti, Simone Paolo Oliviero and Benni Atria, a very advanced technology was managed to ensure that sound effect would have been coming out from behind the screen. During all the screening sonority has been treated in this way, except for the fades to black, where the movie theater is almost upset and sound completely surrounds us. In a certain sense this auditory approach is pythagorical too. Pythagoras lived in Calabria, namely in Crotona, more than two thousand years ago. Legends tell that his students, properly called *acusmatici*, had received the teaching only listening to and without never looking at their master. “Pythagoras used to be hidden behind a curtain; while his disciples were seated on the other side listening to the sounds spreading from this sort of screen, just like during cinema experience, basically. Hearing in the film has this further dimension” (Frammartino, Rapporto Confidenziale, 2011). They set it

up as if they were dealing with an image-veil which reveals and hides at the same time, to receive the impression it originates from an acoustic border indicating a 'beyond'.

In my enterprise of distancing from man, who has always been perceived in a central and dominant position over animals and nature, I had to work on the overall sensory impact, using both sight and hearing. Therefore, words could not have been the common thread, the leitmotif of *Le quattro volte*, since it is a "human, all too human" instrument, linked to intellect. In order to develop a truly deconstructing effect, I had to employ other dimensions and other sounds. Despite being there, as in the first episode, the *logos* actually does not shape or even enrich the plot; it never takes a central role, since it is always in the background behind the whispering of the wind and all the other sounds. (Frammartino-Lanfranchi, 2016).

The acoustic and, more broadly, the sensible level, which includes gravity as well – a presence which in *Il Dono* governs everything – is something we too often take for granted: the mute expression of matter, melted sounds of terrestrial elements, ruled not by dialogues, not by human language but by the matter of the world that is the matter of cinema. "Animism, the fact of perceiving yourself as part of the world, is a faith, because it implies a belief, a deep and spontaneous acceptance. Having said that, I feel the necessity of tying spirituality to the earthly world" (Frammartino-Lanfranchi, 2016). As the author states on more than one occasion, this does not deal with religion, but with something which emerges as a sentiment of the sacred. He has been raised in an anticlerical family and his education was not religious at all. His *aisthesis* rather seems profoundly linked to a philosophy of the cinematic gaze strictly connected to a conception of the environment common both in sensory studies and ecology, where a desire of ancestral communion is evoked and relatedness takes over.¹¹ Something grounded on

11. Even in *Il Dono* this idea of relationship between humans and things is well calibrated. Starting from the title – *The Gift* – it reminds us one of the major anthropological greats, *Essai sur le don (1924)* by Marcel Mauss, a concept Frammartino has always been attracted to: "As a space which should not predict a compensation. It should be forgotten immediately after, otherwise, in a heartbeat, we

the materiality of the bodies, which seems to be at the edge with the cosmic consciousness of quantum physics. Speaking about *Le Quattro Volte* he claimed:

Unlike many interpretations that have been given, these passages represent to me an authentic growth, since the reincarnation from man to mineral does not imply a simplification of the living, as we usually think of it, but on the contrary it represents an increasing merging into Everything, and therefore an exceptionally more complex and interesting degree of existence. From my point of view, it was important to show this progression *ad infinitum* with cinema. (Frammartino-Lanfranchi, 2016).

Animism, in critical theory has become one of the more debated notions in the last two decades. It has been revisited at the hands of scholars, coming from various academic fields, starting from a series of observations which wanted weakening the religious structure westernally associated to the term. The intent is to mobilize one of the main concepts studied by anthropology, actually ‘the first’ as Nurit Bird-David has underlined – which permitted the birth of anthropology itself as a discipline – and to adequately reinvestigate it in line with the nature/culture debate rooted in Latour and today left constantly open in Viveiros de Castro’s thought. Instead of being conceived as vulgar spiritism, it starts to be conceptualised as a different way of being-in-the-world and knowing it. A cosmology that strongly asks us to reconsider our dualistic mind-matter dualism, kept in check by a holism which requires and enhances a prelogic sensuous thinking.

No longer encapsulated in a system of belief but rather made free as a practical and ecological *weltanschauung*, new animism becomes an active theoretical proposition ready to affect, change and develop scientific knowledge (Castro, 2014). Along this line, I would like to put emphasize the fact

are in the economic circuit of exchange. It should being there and not being there. In fact the old man takes his own life as soon as he offers his gift [...] it is not the religious perspective that interests me but the anthropological connotations: the belief, the representation more than the transcendence (Frammartino-Mosso, 2003)

that what occurred in anthropology, namely a decolonisation of animism, must happen also for cinema studies. Instead of being classified as poetry or creative licence, the vitalism which had been running along pages and pages of early film theory, reemerges today in contemporary cinematography to take a new value as ontology. According to the principle of interconnectedness, the soul of epsteinian memory, the spiritual essence of french *photogénie*, it is purified from metaphysical heritage to finally being designated as strictly concrete and material, grasped enough at the bodies of the world to plunge into crisis our mind/matter dualism.

Animism forces us to grisp with the fact that we live an interspecific environment, where different layers of personality can be deployed in order to develop a more ethical approach to the other (Harvey, 2014). Viewed now more than ever as a valuable theory of the “dispositif,” the more-than-human eye gains new political importance; permitting perhaps, at a later stage, to better understand those analysis of film where ecological issues are explicitly at stake, queries about the anthropocene can arise deepened, and visions on the future of the common good strengthened.

Bibliographic references

- Abram, D. (1996). *The Spell of the Sensuous. Perception and language in a more-than-human world*. New York: Vintage.
- Balázs, B. (2008). *L'Uomo visibile - A cura di Leonardo Quaresima (Visible Man or the Culture of Film)*. Torino: Lindau. [1924]
- Bird-David, N. (1999). *Animism Revisited: Personhood, Environment, and Relational Epistemology*. In: *Current Anthropology*, Vol. 40, N. S1, *Special Issue Culture - A Second Chance?*, February, pp. S67-S91. Available at: www.jstor.org
- Brisone, L. & Chatrian, C. (ed.). (2010). *Immagini come presenze. Conversazione con Michelangelo Frammartino in Panoramiques*, Année XX, N. 50.
- Castro, V. de (2014). *Cannibal Metaphysics*. Minneapolis: Univocal Publishing.
- Cooper, S. (2013). *The Soul of Film Theory*. New York: Palgrave Macmillan.

- Dottorini, D. (2013). *Il cinema come passaggio di stato*. Video interview with Michelangelo Frammartino available on Youtube.
- Faccio, M.(2015). *Le Quattro Volte di Michelangelo Frammartino, un caso di etnografia profilmica* in *Voci. Annuale di Scienze Umane*, AA. VV. Anno XII.
- Frammartino, M. (2010). *Le Quattro Volte*, Scheda del Film, Dichiarazione dell'autore e Conversazione con Luca Mosso. In: Archivio della Cineteca di Bologna.
- _____ (2011). Conversazione per *Rapporto Confidenziale*. Video interview available on Youtube.
- Harvey, G. (2013). *Handbook of contemporary animism*, New York: Routledge.
- Ingold, T. (2006). *Rethinking the Animate, Reanimating Thought*. In: *Ethnos, Journal of Anthropology*, Vol.71:1, pp. 9-20.
- Lanfranchi, A. (2016). *The Post-Human Sound. An interview with Michelangelo Frammartino*. In: *Relations.Beyond Anthropocentrism*, vol. 4.2 *Past the human. Narrative ontologies and ontological stories*, pp. 211-215. Milano: LED.
- Morin, E. (2013). *Le cinéma ou l'Homme imaginaire [1956]* Paris: Les éditions de Minuit.
- Mosso, L. (2003). *Il Miracolo di Frammartino (Interview)*. In: *La Repubblica*, Roma 14-08-2003.
- Sardone, M. (2014). *Lo sguardo originario sul visibile del mondo. Intervista a Michelangelo Frammartino*. In: *UZAK*, Trimestrale di cultura cinematografica, Primavera.
- Simmel, G. (1959). *The Aesthetic Significance of the Face [1901]*. In: *Essays, Philosophy and Aesthetics* 276-277, Ed. Kurt H. Wolff , New York: Harper Torchbooks.

A HISTÓRIA INCOMPLETA, O CINEMA QUE PREENCHE: A IMAGEM QUE FALTA E A TESSITURA DO EU

Laís Ferreira Oliveira

Por dentre a água e o barro, memória

No início de *A imagem que falta* (Rithy Pahn, 2013), vemos um cineasta que analisa um pedaço de um rolo de filme, parecendo procurar uma imagem específica. Em seguida, vemos o extrato de uma imagem que parece ser televisiva, de uma mulher que dança uma música típica cambojense. Na sequência, assistimos às imagens de fortes ondas do mar. Não temos muita nitidez do que é visto, as ondas se seguem uma após a outra, e a força das águas atinge a imagem – e aqueles que a veem – como, se no instante em que se navega, pouco fosse possível reter ou parar pela força daquilo que se sucede – e se acumula. A essa cena, segue-se uma imagem desfocada, acompanhada pela voz do diretor que diz: “no meio da minha vida, a minha infância vem a mente. É como a água doce e amarga. Eu busco a minha infância como a imagem perdida” (Pahn, 2013). Essa procura que Pahn nos introduz parece se colocar com a mesma força, imprevisibilidade e recorrência daquilo que nos é possível de encontrar no mar. O diretor se indaga se, na verdade, talvez não fosse a infância que o procurasse: ele vivera a esperança e o medo. A experiência, o passado, a memória e o que se conta parecem oscilar e estabelecer uma relação com o tempo marcada pela opacidade, pela falta de nitidez. O foco reaparece na imagem quando uma mão esculpe um pequeno boneco de argila.



Fig. 1: Frames de *A imagem que falta* (Rithy Pahn, 2013).

Observando essa breve sequência, podemos identificar os pontos e os interesses deste artigo. Nossa proposta é buscar entender como o cinema pode ser operado na urdidura de uma possibilidade da história, que se coloca a contrapelo, como propõe Walter Benjamin (1987) em suas teses acerca do conceito de história. Tendo como objeto principal a obra *A imagem que falta*, colocamo-nos em atenção aos métodos e formas estéticas que Pahn agencia ao tentar rememorar e mostrar a história de sua família sem contar, a princípio, com documentos e imagens que a testemunhem. Sobrevivente de um extermínio que atravessa a história de sua família e do seu país, Pahn realiza um filme em que é colocado em questionamento o que poderíamos entender como imagem de arquivo e imagem do passado. O que falta como material indicial do passado – a fotografia dos familiares, algum vídeo de família, por exemplo - é um motivo criador de um filme que se opõe ao esquecimento revelando a ausência. Esse gesto de rever a violência do regime do governo de Pol Pot, líder do Khmer Vermelho, cujas consequências não terminam no extermínio daquelas pessoas, mas se estendem à impossibilidade de encontrar vestígios dessas vidas aponta para a necessidade de outra narrativa da história. Em seus filmes anteriores, Pahn utilizava o cinema como forma de dar a ver e promover a escuta de forma que não aconteceria na história sem que alguém, a princípio, provocasse isso. É o que leva, por

exemplo, a ir escutar antigos torturadores e pedir para que eles reencenem e descrevam as suas formas da ação durante o regime. Ao decidir realizar *A imagem que falta*, Pahn precisa, assim, inventar outra proposta estética, pois, de sua própria família, faltavam vestígios que pudessem ser vasculhados. A resposta formal que o diretor encontra – fabricar com argila a lembrança inexistente – aponta para um cineasta que se coloca como autor, consciente da postura que assume com seus filmes na história de um país e de sua família. Nesse processo, a montagem se coloca como operadora de tempos e materiais de natureza distintas: o passado que foi sem deixar rastros e o tempo de produção do filme, os poucos fotogramas de registro que sobraram e o barro que tenta transformá-los em parte constituinte da memória. Ao mesmo tempo, podemos pensar que o uso do ensaio como forma permita que *A imagem que falta* nos ajude a pensar e refletir sobre o próprio cinema enquanto linguagem.

Pahn afirma que com o barro, com as águas de um campo de arroz, é possível construir um homem. Esse processo se sustenta na crença de um homem. Essa crença, esse convite que se estabelece por alguma forma lúdica, constituem uma forma de se relacionar com o passado do diretor que recodifica a dor, a tristeza e a perda dos familiares. Se, em obras como *S21* e *Bophana*, a violência que atravessa a rememoração do regime de governo de Pol Pot inviabiliza um retorno ao passado senão marcado pelas chagas desse período, em *A imagem que falta* o desejo é o de preencher o que não é da ordem do registro histórico com uma outra possibilidade de afetos. Se, em *S21* e *Bophana*, o movimento que Rithy Pahn estabelece é mostrar àqueles responsáveis pelas mortes daquelas pessoas imagens de quadros em que são registrados os massacres, ou voltar com eles aos locais em que ocorreram os crimes para que encenem o próprio passado e seja possível, pelo cinema, outro encontro possível entre vítimas e algozes que a história não permitiu, em *A imagem que falta* se trata de imprimir uma versão pessoal sobre a tessitura da ausência. Em sua análise sobre a obra do diretor, o pesquisador Fábio Andrade, no texto *Como realizar uma fuga*, sentencia: “seus filmes mais fortes são aqueles em que a abstração permite a *materialização*

de uma realidade que não está mais ali, mas que, pelo seu próprio sacrifício, adquiriu o direito de ressurreição” (Andrade, 2013: 115). À sequência que rememora a infância do diretor, com bonecos que representam os parentes em festa, com uma trilha alegre, seguem-se imagens de arquivo da guerra, em que há um bombardeio. Rever essa parte da história não permite o sonho, a alegria, a invenção, apenas olhar para a atrocidade dos gestos cometidos. Depois de ter feito filmes a partir do encontro e da escuta com os outros que passaram pela triste história do genocídio – como os torturadores e as vítimas –, Pahn agora tenta imprimir uma percepção de si sobre aquele passado. Em um determinado momento, há uma imagem de arquivo, sobre a qual são colocados os bonecos de argila. Essa é uma forma de inscrever, sobre o passado, um gesto de memória que a chegada do partido comunista ao poder daquela cidade impediu.

História e documento por meio do cinema

Ao refletir sobre o tempo no cinema, em *As teorias dos Cineastas*, Jacques Aumont afirma: “o cinema sugere um mundo diferente do mundo fenomenal e mesmo do mundo real – a menos que sugira que o mundo real não é o que acreditamos – porque desconecta o espaço de seu tempo-suporte” (Aumont, 2002: 37). Se pensamos o cinema como a arte em que ver inscreve o mundo, por meio de mecanismos que desnudam formas da história que estão distorcidas e que precisam ser revistas – e, aqui, chamamos atenção para o que implica o gesto de “ver outra vez” nesse processo –, como podemos produzir uma tessitura da história quando não há imagens? Em uma inscrição da história e em um pensamento do cinema, encontramos dificuldade para pensar o cinema de Rithy Pahn em *A imagem que falta* como realista. Como podemos crer no que nos conta a representação feita por bonecos de argila ou, no limite, qual é a documentação de um passado nos quais as imagens nos escapam? E como esses processos se estabelecem quando a realidade, pela violência e a brutalidade que a demarcou, assusta a todo tempo por sua existência? Aumont nos ajuda a pensar:

Imagem por um lado, realidade por um outro; é a divisão simples e habitual demais. O cinema inventa imagens da realidade, seja para exprimir a realidade, seja para negá-la e afirmar-se em seu lugar. Mas ‘entre’ a imagem de filme fabricada e pensada e a realidade, há o visível e o visual. É nessa “zona” vaga que os cineastas trabalham, cultivando a arte de ver e de contemplar. (Aumont, 2002: 80).

Em seu trabalho, Aumont reflete também sobre os trabalhos que os cineastas escrevem e redigem sobre a sua obra. O autor elucida: “teorizar o cinema é buscar como ele é imagem, como representa o mundo, veridicamente ou não; é preocupar-se com a sua ação social e com a maneira como modela os espíritos; é seguir um projeto teórico coerente e sistemático” (Aumont, 2002: 135). Rithy Pahn não é reconhecido como um cineasta que escreve sobre o próprio trabalho; apresenta, porém, mecanismos sistemáticos na produção dos filmes e uma busca pela história por modos recorrentes em seus filmes. Em *S21* e *Bophana*, voltar à história é possibilitar àqueles que a viveram um outro encontro - com as imagens, com aqueles que feriram, com aqueles que odiavam, consigo. É curioso, porém, que Pahn tenha passado pela produção desses filmes a fim de que pudesse escrever sobre si. Pensar a história do Camboja não era julgá-la, mas revê-la, propor outra tessitura, uma outra estrutura de pensamento sobre aqueles acontecimentos. Em *A imagem que falta*, Pahn comenta: “Há tantas imagens no mundo que passam rapidamente. Nós achamos que a assimilamos porque nos a vimos” (Pahn, 2013). Fazer cinema é, para Pahn, uma possibilidade concreta de ver o que, no mundo, passa em grande velocidade, sem ser visto.

Nesse caso, a forma do filme-ensaio favorece uma outra apropriação do mundo. Em *O ensaio como forma*, o filósofo Theodor Adorno afirma: “o ensaio provoca resistência porque evoca aquela liberdade de espírito” (Adorno, 2003: 16). Em *A imagem que falta*, essa liberdade atravessa o gesto de se debruçar sobre si. No entanto, isso só se torna uma forma de liberdade mediante a propagação na esfera pública de uma versão não oficial da história. Para pensarmos esse aspecto, podemos retomar o que diz Timothy Corrigan em *O filme-ensaio*: “o ensaístico executa uma apresentação performativa do

eu como uma espécie de autonegação em que estruturas narrativas ou experimentais são subsumidas no processo do pensamento por meio de uma experiência pública” (Corrigan, 2015: 10). Colocar-se e colocar a história para ser vista pelos outros, porém, não significa encerrá-la. No texto *Sou um agrimensor de memórias*, Rithy Pahn diz: “nunca pensei em fazer um filme como resposta ou uma demonstração. Concebo-o como um questionamento” (Pahn, 2013: 67). É isso que também observa Sylvie Rollet em *Devolver o olhar*: “o que quer o cineasta não é a inversão, mas a revolução do olhar: não julgar, mas tentar entender como ‘isso’ foi possível” (Rollet, 2013: 209). Em *S21* e *Bophana*, o cineasta devolve a palavra aos carrascos, convoca-os ao lugar da escolha, da humanidade e do livre-arbítrio, o que, talvez na história, justifique terem perdido devido ao autoritarismo do regime do Khmer Vermelho.

Em seu cinema, Pahn estabelece formas próprias de se relacionar com as noções de documento, história e arquivo. Podemos, para tanto, retomar o que escreve Walter Benjamin sobre as formas da tessitura da história, o que pensa Foucault sobre as noções de documentação e Arlete Farge sobre o arquivo. A partir das lembranças de sua vida, Pahn realiza um gesto de cronista, que traz a uma narrativa geral o contraponto das histórias comuns. Em *Sobre o conceito de história*, Walter Benjamin afirma:

O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada que aconteceu pode ser considerado perdido para a história. Sem dúvida, somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente do seu passado. Isso quer dizer: somente para a humanidade redimida o passado é citável, em cada um dos seus momentos. (Benjamin, 1987: 23).

O que Pahn realiza em seus filmes é um gesto que possibilita uma espécie de redenção da consciência dos homens com seus passados, seja dos carrascos que agora podem escolher dizer em *S21* e *Bophana*, seja a possibilidade de ter, do seu passado, uma imagem mais bela que a memória ofuscada e apagada dos corpos vestidos de preto e sangue.

A dimensão de documento que Pahn estabelece com o passado é diferente daquela sustentada pelo Khmer Vermelho. Em um determinado momento, Pahn afirma que sabe que o regime comunista produziu imagens da realidade do colégio S21, lugar em que habitaram os prisioneiros. No entanto, Pahn questiona: “Qual homem que tirou fotos desse evento não gostaria que esta imagem não estivesse faltando?” (Pahn, 2013), como demonstra a figura 2. Perder uma imagem, não encontrá-la, ainda é uma forma de esperança, de crença que há formas distintas daquela vivenciado. Algo que sequer pelo esquecimento seria possível, porque esquecer iria pressupor, sempre, uma possibilidade de recordar, uma busca por uma imagem existente. Pahn afirma que, mesmo se encontrasse essa imagem, não poderia mostrá-la. Isso seria colocá-la em um mesmo regime do espetáculo em que circulam as imagens em excesso sobre os crimes. O cineasta retoma a escolha pela imagem de Bophana, aquela que se individualiza, que olha desafiante para o carrasco. Recordar é algo que se torna possível a partir de uma diferenciação dos outros corpos, das histórias dizimadas que homens anônimos que foram colocados na condição de serem os mesmos devido ao extermínio. Nesse sentido, retomamos o que diz Foucault *Arqueologia do saber*: “o documento não é o feliz instrumento de uma história que seria em si mesma, e de pleno direito, memória; a história é, para uma sociedade, uma certa maneira de dar status e a elaboração à massa documental de que ela não se separa” (Foucault, 2016 : 8). Apostar numa imagem ausente como documento é, assim, possibilitar outra escrita da história, outro lugar à memória.



Fig. 2: Frames de *A imagem que falta* (Rithy Pahn, 2013)

Arquivo, memória e montagem

No texto *Sou um agrimensor de memórias*, o cineasta cambojense reflete sobre a dificuldade encontrada para seu povo restituir a sua memória. Ele afirma: “Não encontramos palavra, acho muito difícil falar disso, como se isso tivesse nos paralisado. Como se uma parte de nossa história estivesse entre parêntesis, formando um bloco escuro, duro como pedra” (Pahn, 2013: 63). O esforço de memória de Pahn passa por outra organização dos arquivos do Khmer Vermelho. O cineasta elucida: “como muitos regimes totalitários, os khmers vermelhos dedicavam um cuidado maníaco em acumular arquivos. Esses documentos, elaborados com o objetivo insano de provar a presumida culpa das vítimas, se voltaram depois contra os seus autores” (Pahn, 2013: 69). Ao pensar a obra do cineasta, a pesquisadora e professora Anita Leandro, em *Um arquivista no Camboja* comenta: “Tudo é arquivo e, no entanto, nada ainda foi arquivado, ou seja, nomeado. Cabe ao cinema fazê-lo religando o passado ao presente, para que alguma memória seja possível” (Pahn, 2013:186). A forma como Pahn se relaciona com os arquivos encontra coincidências com o que diz Arlette Farge em *O gosto do arquivo*:

O arquivo é uma brecha no tecido dos dias, a visão retraída de um fato inesperado. Nele, tudo se focaliza em alguns instantes de vida de personagens comuns, raramente visitados pela história, a não ser que um dia decidam se unir em massa e construir aquilo que mais tarde se chamará de história. O arquivo não escreve páginas de história. (Farge, 2015: 14).

Pahn não inscreve páginas da história, não é o que lhe interessa, isso já foi feito, já foi visto em exaustão. No entanto, a força da forma como ele emprega as imagens de arquivo em seus filmes, junto com a fabulação dos bonecos de argila, possibilita que se rememore e se valorize o que a história dos grandes homens não olhou.

Segundo Georges Didi-Huberman, em *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens* é importante que se reconheça como valiosa a necessidade do anacronismo, porque “ela parece interna aos próprios ob-

jetos – as imagens – dos quais tentamos fazer a história. O anacronismo seria, assim, numa primeira aproximação, um modo temporal de exprimir a exuberância, a complexidade, a sobredeterminação das imagens” (Didi-Huberman, 2015: 22). É curioso pensarmos a qual tempo se dirige *A imagem que falta*. Ao deslocar imagens de arquivo, ao retornar à própria memória, o cineasta cambojano estabelece uma relação com o tempo não cronológica, que reaviva um passado que não pertence ao gesto de montagem. Em *O que vemos, o que nos olha*, esse mesmo filósofo pontua: “o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha. Seria preciso assim partir de novo desse paradoxo em que o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois” (Didi-Huberman, 2014: 29). O que Pahn propõe em relação ao passado é um perene abrir-se em dois, é o reconhecimento da impossibilidade de estar em proximidade com o passado apenas pela rememoração cronológica.

Em *A imagem que falta*, Pahn, em um determinado momento, diz que, agora, Phnom Penh, capital do Camboja, pode ser filmada. Esse é um filme que reestrutura e desloca o lugar dos documentos. O cineasta retoma o passado da família que teve que abandonar as suas casas em função do regime. Ele afirma: “a deportação de Phom Penh é uma imagem perdida”. O governo instaurado conduz ao desmantelamento da identidade daquelas pessoas: mudam-se os sobrenomes, mulheres, homens e crianças são desmembrados, todos passam a vestir a mesma roupa. Recriar com argila o próprio passado passa, assim, a ser uma forma de restituir ao passado sua personalidade. Em *A imagem que falta*, Pahn afirma que você pode roubar uma imagem, não um pensamento. Nesse caso, o que o cineasta constrói sobre si consiste numa maneira de resistir à violência do regime. Um pensamento sobre a própria vida e memória se contrapõe a um regime em que a individualidade não era permitida. Pahn chega a afirmar que o único bem que poderiam possuir era uma colher. Esse discurso e o uso da argila como

elemento que reestrutura a história desses homens restitui a si a memória dos homens que, até então, tiveram uma relação com a terra marcada apenas pela exploração, pela falta de escolha.



Fig. 3: Frames de *A imagem que falta* (Rithy Pahn, 2013).

Ao lembrar da morte do pai, que morre subnutrido, recusando-se a se alimentar com comidas de animais, Pahn recorda o diálogo com a mãe, em que ela disse como deveria ter sido o enterro do pai, com a presença dos camaradas e a prestação das homenagens. O cambojano afirma: “este ‘enterro com as palavras’, eu não quero esquecer, era um ato de resistência”. Em alguma medida, é essa a operação do filme de Pahn ao se debruçar e a falar de si sobre o passado, um gesto particular de cobrir com uma terra, com outra forma de argila, um tempo cuja história foi velada apenas por sangue, poeira e violência. Falar de si é, também, uma maneira de estabelecer outra teoria sobre o passado.



Fig. 4: Frames de *A imagem que falta* (Rithy Pahn, 2013).

A forma como o tempo e a memória estão nos filmes nos permite, também, voltar o que diz Henri Bergson em *Matéria e memória*. Bergson estabelece distinções entre a percepção e a memória. A hipótese é que o “papel de nossa

consciência na percepção se limitaria a ligar pelo fio contínuo da memória uma série ininterrupta de visões instantâneas, que fariam parte antes das coisas do que nós” (Bergson, 1990: 48). Para Bergson, a consciência teria ações de proporção semelhante na relação com o passado e com o futuro. E a forma como a memória age nesse processo situa presente e passado separados por uma linha tênue. A tese bergsoniana argumenta:

Digamos inicialmente que, se colocarmos a memória, isto é uma sobrevivência das imagens passadas, estas imagens irão misturar-se constantemente à nossa percepção do presente e poderão inclusive substituí-la. Pois elas só se conservam para tornarem-se úteis: a todo momento completam a experiência presente enriquecendo-a com a experiência adquirida e, como esta não cessa de crescer, acabará por receber e submergir a outra. (Bergson, 1990: 49).

Pensar a memória dessa maneira é estabelecê-la de forma lacunar. Para Bergson, a percepção não seria algo intrínseco ao cérebro humano. O cérebro seria, em si, uma própria imagem, a qual se relacionariam os estímulos externos, em relações indeterminadas, que participariam do processo perceptivo. Em suas teses, Bergson considera o passado como imagem que se estenderia até ao presente, sendo atualizado pelas ações que ocorrem no presente de agora, marcado pela indeterminação. Como pontua Bergson: “a memória, praticamente inseparável da percepção, intercala o passado no presente, condensa também numa intuição única, momentos de múltipla duração, e assim, por dupla operação, faz com que de fato percebemos a matéria em nós, enquanto de direito e percebemos nela” (Bergson, 1990: 55). Pahn interroga em *Sou um agrimensor de memórias*: “mas como falar da experiência vivida quando a memória é feita de fragmentos?” (Pahn, 2013a: 65). Quando Pahn convoca o passado em seus filmes, seja por mostrar quadros e documentos a torturadores, seja pela enunciação de suas lembranças, age no presente, traz à tona o passado que, em si, nunca foi deixado para trás. Vítima da violência que atravessa a história do seu país e exterminou sua família, Pahn vive sempre com o passado presentificado: o que houve antes não deixa nunca de outra vez transparecer, mediante à convivência

com aquilo que não pode ser restituído. Usar o cinema como arma para colocar o passado outra vez à cena parece, porém, também colocá-lo outra vez nos esquemas perceptivos dos outros. Ver o filme – ver a ausência da imagem que falta – parece ter uma potência maior que dizer que o extermínio aconteceu: no contato com a essa imagem, algo é acionado na percepção e a visão incompleta do passado que as imagens do Khmer Vermelho fornecem uma dia é sobreposta pelas imagens criadas pelo diretor para ocuparem o presente.

Construir a memória passa por revistar locais, estabelecer outras ligações possíveis com o vivido. A memória de um homem parece, também, ser o instrumento possível para se contrapor à história já escrita: por meio dela, torna-se possível deslocar a forma pela qual o passado ainda reverbera no presente. Pahn realiza esse processo quando, por meio do cinema, revisita o que aconteceu no seu país e o que foi perdido e destruído em sua família. Partindo, em seus primeiros filmes, da retomada de arquivos e a interferência na história colocando, juntos, pessoas e situações que desempenharam papéis contrários – os torturadores e os torturados, a foto de um registro de um prisioneiro e a recordação da sua vida ainda liberdade –, Pahn nos ajuda a entender como o cinema pode rever e recuperar o passado. Esse parece ser um gesto de resistência de um homem que não só evidencia como os documentos podem ser ineficazes quando foram produzidos por um regime ditatorial como inventa uma forma de mostrar o passado quando os documentos já não existem. Nesse trabalho, a montagem e a voz que ensaia no contato com as imagens são, ao mesmo tempo, a maneira pela qual o diretor pode se inscrever e reconstruir o próprio passado; inserem-se, também, numa possibilidade do cinema trabalhar com o passado sem ser pela restituição do vivido. O vivido é por demais terrível: é preciso colocar o passado no presente de uma outra forma, que entenda a crueldade que os anos que foram apenas escancaram e que foi resumida na história sem pautar a vida de cada uma das pessoas que teve a vida destruída. É preciso que o

cinema se utilize da memória comum de um homem para colocar o passado, uma vez mais, na vida de todos os outros e a história geral se abra para ouvir e ver até mesmo as imagens que a violência impediu de existirem.

Referências bibliográficas

- Adorno, T. (2003). O ensaio como forma. In: *Notas de literatura*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, pp. 15-45.
- Andrade, F. (2013). Como realizar uma fuga. In: Flores, L. F. D.; Maia, C. (org). *O cinema de Rithy Pahn*. Rio de Janeiro: CCBB, 2013.
- Aumont, J. (2002). *As teorias dos cineastas*. Campinas, SP: Papirus, 2002.
- Benjamin, W. (1987). Sobre o conceito de história. In: *Walter Benjamin, Obras escolhidas I*. Brasiliense, 1987
- Bergson, H. (1991). *Matéria e memória*. Tradução Paulo Neves da Silva. São Paulo: Editora Martins Fontes.
- Corrigan, T. (2015). *O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker*. Campinas: Papirus.
- Didi-Huberman, G. (2014). *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34.
- _____ (2015) *Diante do tempo. História da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: UFMG.
- Farge, A. (2011). *Lugares para a história*. Rio de Janeiro: Autêntica.
- Flores, L. F. Duarte & Maia, C. (org) (2013). *O cinema de Rithy Pahn*. Rio de Janeiro: CCBB.
- Foucault, M. (2016). *A arqueologia do saber* Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Pahn, R. (2013). Sou um agrimensur de memórias. In: Flores, L. F. D.; Maia, C. (org). *O cinema de Rithy Pahn*. Rio de Janeiro: CCBB.
- Rollet, S. (2013). Devolver o olhar. In: Flores, L. F. D.; Maia, C. (org). *O cinema de Rithy Pahn*. Rio de Janeiro: CCBB.

Filmografia

L'image manquant (2013), de Rithy Pahn.

PENSAR LA EXPERIENCIA CINE. CONTACTOS ENTRE LA CREACIÓN Y LA TEORÍA*

Juan Caravaca Mompeán, José María Galindo Pérez
& Alfonso Palazón Meseguer

*También decir aquello
Que está oculto o perdido en la memoria.
Como nubes que se alejan,
son palabras.
Pensamos en ellas unos instantes
y pasan.*

Martínez Valero, 2017: 11.

1. El sentido del tiempo

Alain Bergala plantea cómo podríamos pensar el cine y cómo podríamos aprenderlo, tanto en la escuela como fuera de ella, de esta manera:

Un cineasta digno de este nombre no es un cineasta que hace su película principalmente para decir lo que tiene que decir sobre un determinado tema, incluso si ese tema es crucial. El verdadero cineasta es ‘trabajado’ por una cuestión, que a su vez su película trabaja. Es alguien para quién filmar no es buscar la traducción en imágenes de las ideas de las que ya está seguro, sino alguien que busca y piensa en el acto mismo de hacer la película. Los

* El siguiente artículo ha sido pensado de manera conjunta por tres integrantes del grupo de investigación INTERMEDIA. Nuestra intención era desarrollar reflexiones complementarias sobre la creación y la investigación cinematográfica. La redacción de cada una de las partes en las que se divide el texto corresponde a diferentes colaboradores: 1 – Alfonso Palazón Meseguer; 2 – Juan Caravaca Mompeán; 3 – José María Galindo Pérez.

cineastas que ya tienen la respuesta – y para los que la película no tiene que producir, sino que simplemente transmitir un mensaje previo – instrumentalizan el cine. (Bergala, 2007: 51).

No es la traducción en imágenes, sino que la película tiene que buscar retener el sentido del tiempo para llegar a distinguir lo que realmente merezca la pena en la urgente contemporaneidad del filme, como reflejo de la vida y de lo que nos rodea. De ahí que cuando en las aulas hablamos de cómo hacer una película nos quedemos en la superficie de cómo encontrar las claves para una construcción de un mundo imaginario a través de imágenes y significados.

La creación no tiene normas y el cómo se construyen películas se convierte en un proceso de descripción de una serie de tareas en las que se delimitan unas labores encauzadas a construir una historia que con la ayuda de la magia del rodaje y la solución del montaje posibilitan que hagamos películas. El proceso de creación cinematográfico se plantea como la auto-representación de la experiencia y como una búsqueda de pensamientos a través de la construcción de significados que el creador intenta dotar de sentido dentro de las variables de unas ciertas lógicas fílmicas.

Necesitamos reflexionar sobre los diferentes elementos de conexión *de lo que estamos haciendo* tanto desde la práctica como desde la teoría para encontrar los caminos de un viaje de incertidumbre. Todos estos acercamientos requieren ir más allá de la película como un producto manufacturado y trabajar desde la experiencia y la singularidad de cada una de nuestras miradas.

1.1 La realidad temporal de la puesta en escena

Estamos buscando continuamente la especificidad del cine y claramente no podemos encontrar una sola respuesta. Esas miradas antes referidas corresponderían a una mezcla de posiciones que responderían a una búsqueda de un sistema teórico que haga posible llegar al acto creativo de manera consciente. Luis Alonso habla de tres líneas en apariencia lejanas: “(a) la historia

de las formas filmicas y las prácticas cinematográficas; (b) las teorías y los análisis de la imagen y el sonido; y (c) las tareas de la dirección y los oficios cinematográficos” (Alonso 2010: 13). Tres caminos que supuestamente nos llevarían a entender la singularidad de una película. Pero visto esto, ¿qué capacidad tiene el cine para fijar la realidad? Tarkovski ya habla de la realidad del tiempo: “¿De qué modo fija el tiempo el cine? Diría que lo hace de una manera fáctica, material... [un hecho o un objeto] ... Puede representarse en su inmovilidad e invariabilidad (pues la inmovilidad sólo existe en el fluir real del tiempo)”. (Tarkovski, 2017:19).

La realidad de ese tiempo nacería de la *puesta en escena* y de hablar de toda una serie de conceptos relacionados con el teatro en cuanto al espacio, la actuación, los actores o el movimiento. En resumen, una suma de elementos ligados a la creación de un mundo de ficción con la ayuda de una serie de claves narrativas en las que habría que remarcar una cierta sensibilidad, que con el apoyo de los elementos técnicos obtendríamos unos efectos estéticos en los que es posible defender al cine con unos valores en los que el relato de imágenes y sonidos apunta hacia una representación más o menos aceptable de nuestra experiencia.

El trabajo de la *puesta en escena* es el punto de partida de la deconstrucción de la propia escena, en las que las reglas clásicas de la ordenación de los planos, en cuanto a la composición o encuadre, proponen una autonomía en la creación del universo propio del lenguaje audiovisual en donde el creador y el espectador dotan de sentido a su relación con el mundo. Volvemos a esa búsqueda de la experiencia vital en la que el cine, como ninguna otra forma de arte, da sentido a la significación de la existencia humana.

En esta línea, la construcción cinematográfica no deja de ser la fragmentación de la continuidad de la *puesta en escena* en la que la decisión de dónde poner la cámara se convierte en el acto básico del sentido de la cualidad cinematográfica. El realizador desglosa el guion dándole forma en los pequeños fragmentos de los planos confrontándolo con la realidad del rodaje. Todo esto es un misterio y es el valor que da Aumont al *découpage* como so-

lución a la relación entre el guion, la imagen y el sonido como parte esencial de la forma fílmica: “¿Qué es el *découpage*? Desde el punto de vista técnico... una fragmentación en la continuidad del relato, el ‘desglose’ en pedazos más pequeños que poseen cada uno una unidad (generalmente en el sentido más clásico: unidad de lugar, de tiempo, de acción).” (Aumont, 2013: 47).

Pero claramente no nos podemos quedar en el rodaje buscando la especificidad cinematográfica. De la idea a la pantalla tendríamos que llegar al montaje como enclave privilegiado del control de todo el proceso: guión, filmación y montaje. Es precisamente en el montaje donde el cine accede a la categoría de arte. Nos encontramos ante la concreción de todas las tomas realizadas en ese *découpage* del rodaje. La cuestión esencial de todo el proceso cinematográfico se centra en la decisión de “QUÉ, CÓMO Y DESDE DÓNDE FILMAR” (Alonso, 2010: 61). La puesta en escena domina la concepción de la forma cine. La *mise en scène* francesa contribuyó a la superación de las tareas del rodaje orientándolo hacia la transformación de lo escenificado en lo filmado pensando en lo que al final obtendríamos en la pantalla a través del montaje. La puesta en cuadro de la escenificación tiene sentido cuando se supera la heterogeneidad de todos los referentes artísticos y las fases técnicas de la complejidad de proceso cinematográfico.

1.2 Dónde poner la cámara

Pero volvamos al sentido de la creación cinematográfica. ¿Cómo sabemos dónde poner la cámara? La experiencia nos podría indicar dónde la podemos poner y ese tiro de cámara sería la concentración del bagaje que tenemos de nuestra observación del mundo. Pero no deja de ser una parcelación de nuestra mirada y una búsqueda para revelar lo inesperado. Si observamos hacia un lado, el otro lado se queda fuera. El procedimiento de filmación y, por tanto, también el de las ideas y selección de las imágenes significaría cortar la realidad. Harun Farocki habla del sentido del plano-contraplano: “...tan importante porque permite unir de forma sucesiva imágenes muy distintas entre sí. Hay continuidad y ruptura, el curso se interrumpe y, sin embargo, avanza. Es el relato que continúa, la acción de la primera imagen

se prolonga como reacción en la segunda” (Farocki, 2013: 84). Toda esta exploración está marcada por un pulso creativo que debe explicar las claves formales del entendimiento de la película. Farocki sabe que está aplicando un concepto de montaje al proceso de filmación.

No cabe duda que estamos hablando de procedimientos artesanales para entender la esencia del trabajo creativo cinematográfico; y seguimos atrapados en el viejo lenguaje del cine. La articulación de la imagen y el sonido se entendía como una herramienta al servicio de un relato en el que el lenguaje audiovisual estaba organizado en planos y secuencias con el objetivo de la continuidad del todo. La fragmentación ayuda a las ilimitadas variaciones de los trozos que componen la película.

Pero, independientemente de dónde se ponga la cámara y de la estructura formal que nos encontremos como espectadores, el sentido de la película debe partir del hecho de que las imágenes expresen la realidad del cineasta. Por lo tanto, deberemos indagar en sus secretos a través de su imaginario, de sus escritos, de sus anotaciones. Buscar un espacio recóndito que nos dé luz para entender un mundo que muchas veces también él desconoce.

Esta es la teoría, porque si sabemos todo esto, ¿vamos a saber hacer cine?; o parafraseando la experiencia de Catalá cuando era alumno en la facultad cómo se puede hacer cine con el lenguaje cinematográfico; y dónde tenemos que preguntarnos: “¿es realmente posible dirigir películas ateniéndonos a los parámetros de las diferentes teorías analíticas?” (Catalá, 2001: 53). Obviamente es complicado, por no decir que no es posible. Nos encontramos ante un desconocimiento grave de los mecanismos reales de la construcción cinematográfica ante los cuales nos mantenemos en una ruptura sin sentido entre la teoría y la práctica. Se dice que si se quiere aprender a hacer cine se debe trabajar desde solo la técnica. El aprendizaje técnico se plantea como la única manera de acceder al sentido cinematográfico. Una posición absolutamente absurda y estéril. Solo hablamos de la funcionalidad del aprendizaje. La única salida es el equilibrio. Teoría y práctica se deben imponer como un espacio de conocimiento que forzosamente se ocupe de la comprensión de

las propuestas creativas. Podríamos plantearlo como el pensamiento de la herramienta. Una propuesta que nos permita trabajar desde la propia funcionalidad de los aparatos y de sus posibilidades expresivas y técnicas; y acceder a una teoría para pensar el cine desde los procesos estéticos de la herramienta. Entendiendo *herramienta* como una metáfora de las claves de la creación artística.

Si pensamos en el carácter sintético del cine en la medida que se funden en él todas las formas del arte, el cine no sería arte. Porque como dice Tarkovski “El camino del cine es un camino de gradual liberación de las influencias de otras artes afines” (Tarkovski, 2017: 41). Y el arte no tiene reglas, con lo cual la experiencia se convierte en una constante búsqueda de soluciones; porque “tu película no está hecha, confeccionada. Se hace paulatinamente bajo la mirada. Imágenes y sonidos en situación de espera y de reserva” (Bresson, 2002: 57).

En este *hacer la película* con imágenes y sonidos confluyen en la expresión cinematográfica dos ideas: la representación del mundo y la traslación de la experiencia. El cine es el reflejo del mundo que conduce al cineasta a proyectar su subjetividad. No es un trozo de realidad; es una forma de construir la realidad del cineasta. La realidad visible del cinematógrafo replantea la relación del cine con el mundo físico estableciendo el entendimiento de las cosas de ese mundo con el acto del creador de dotarlo de sentido. Los fenómenos perceptibles de la realidad no dejan de ser la intención del artista de dotarlos de intención en el seno de su experiencia. *Pensar el cine* es reflexionar sobre esa experiencia y ya no desde la contemplación sino desde la urgencia de la contemporaneidad.

2. Historia, cine y experiencia

“Cuando supe más aprendí a callar” (Gadamer, 1998 [1986]: 379) se localiza, como sentencia, en la *autopresentación* que cierra la segunda parte de Verdad y Método, entre un “documento de inmadurez” (Gadamer, 1998 [1986]: 379) y otro artículo “igualmente pretencioso” (Gadamer, 1998 [1986]: 379). Como lema puede ser abrupto, en el conjunto del texto es más bien la

expiación de algún vicio de juventud. La frase queda ahí y su uso para comprender una pubertad investigadora puede ser útil. Quizá sea más generoso leerla que constatar, como contrario, que algunos jamás aprenden a callar y otros jamás aprenden algo más. En estos caminos académicos, por lo que a mí respecta, sigo siendo un adolescente y nunca he tenido más método que escuchar, y preguntar, a la inexperiencia.

Desde mis primeros años de formación universitaria he estado unido al ejercicio y la investigación sobre el documental y a la disciplina de la Historia. Aunque mi interés por el análisis fílmico me pudo haber llevado a otro lugar, terminé desarrollando una tesis doctoral sobre lo que a la no ficción española le había ocurrido entre los años 1989 y 1999. Un periodo que podríamos etiquetar como *de fin y principio*. En una palabra: cambio (Caravaca Mompeán, 2016a).

En esta horquilla de tiempo el digital engulló al cine y terminó afectando al documental español. Quien se haya acercado a algún tipo de bibliografía sobre el tema sabrá que existe una larga lista de palabras que vienen a expresar lo que allí ocurrió. Fueron años *desérticos*, de *desaparición*, *vacíos*, de producción *insignificante*, con carácter de *refugio*. Por este motivo el fin era doble, el del analógico y el de la producción documental, y el principio liberador, porque tras unos años de desamparo, el digital vino a salvar lo que de documental quedaba en España. Permitiendo que los pequeños oasis de cine de no ficción se juntasen hasta terminar siendo un océano prácticamente imposible de acotar y fatigoso de rastrear. El panorama que dibujé se aleja sobremanera de esos lugares comunes, pero no es este el espacio para describir unas conclusiones que, por otra parte, nunca fueron escritas con carácter de dogma. Nunca quise tener la última palabra. Ese es mi verdadero miedo.

Un trabajo de esta envergadura exige años de investigación, tiempo suficiente para desarrollar otros intereses. En mi caso, puse el foco en una película española realizada durante un periodo alejado de mi órbita de trabajo: la transición. Una película que estaba empezando a ser analizada y citada con

enorme asiduidad. *Después de...* (Cecilia Bartolomé y José J. Bartolomé, 1981) había sido redescubierta y, en las publicaciones donde emergía, se la relacionaba sin tapujos con nuestro periodo histórico mientras se olvidaba la mala acogida que tuvo en su momento. Lo que planteé como un largo estudio sobre la recepción de dicho film me llevó a una estructura que considero insalvable y que afecta a cualquier visionado. *Después de...* se había creado como un documental sobre su presente histórico y su recepción, pasada la frontera del siglo XXI, la había convertido en una película sobre lo que *nos es presente* (Caravaca Mompeán, 2016 b).

Bajo estas conclusiones mi mirada se posó directamente en los académicos y en cómo, desde la universidad –aunque la influencia de la crítica sigue siendo muy fuerte–, se había construido un idioma que hacía *comprensible* cualquier película. Era de esperar que esto me condujese a preguntarme por la fundamentación de nuestra disciplina y por las posibilidades que el modelo lingüístico tenía para construir la verdad de la ciencia que decimos practicar. Aquí es donde la referencia inicial de Gadamer adquiere sentido.

Lo que me interesa de su trabajo es *pensar con él* pues estimo que las reflexiones que le llevaron a plantear el reino de la *Wirkungsgeschichte* – Historia efectual – (Gadamer, 2003 [1975]: 370-377) coinciden con esa estructura insalvable, nos-es-presente, que no se puede desintegrar pero de la que podemos analizar cada uno de sus elementos. Esta conciencia de las situación hermenéutica nos llevaría a una posición diferente a la *Rezeptionstheorie* de Jauss. No considero adecuado ver en el trabajo de Gadamer la posibilidad de sacar un método, si no asumir que el uso del concepto de hermenéutica adquiere rango de ontología. Es más ser que conciencia, y su valor para comprender nuestra disciplina está situado en una idea de verdad que no supone caer en el relativismo si no perseguir, como bien expone Wiehl (Wiehl, 2005), un cambio de paradigma. De ahí la necesidad de acudir al humanismo y a sus conceptos saltando la influencia romántica (Gadamer, 2003 [1975]: 31-37) y de explicitar la verdad como algo que ningún método y su verificabilidad nos pueden proporcionar. La verdad entendida como un

enunciado al que se corresponde un estado de cosas quedaría vacía de sentido ante un objeto de estudio que, para las ciencias del espíritu, las ciencias comprensivas, eliminada la parte material, es inexistente.

Es aquí donde aparece esa *experiencia verdadera* alejada del empirismo y en donde el término *Erfahrung*, que refiere a la ineludible historicidad y a los términos *fahren* y *gefahr*, permitiría una suerte de viaje que con un cierto riesgo nos permite conocer realidades distintas a partir de la tradición y de los prejuicios. La conocida metáfora acerca de la fusión de horizontes. El lenguaje que utilizamos para hablar sobre cine no debería sentirse *seguro* a la hora de *comprender* cualquier film si lo que desea es *pensarlo*. Debería sufrir, como reflexiona Gadamer sobre Heidegger, de una *penuria del lenguaje* (Gadamer, 2002). Característica propia del pensar filosófico y que da cuerpo a una estrategia de trabajo como la Historia Conceptual (Gadamer, 1998 [1986]: 81-93). Y es a través del *Erfahrung* y de la reflexión conceptual, del desocultamiento, donde la figura de Koselleck me parece relevante e influyente en mi formación.

La idea de que “solo se puede experimentar en el propio tiempo de cada uno” (Koselleck, 1997 [1987]: 67) está unida al hecho de que existen *condiciones* desde las que comprendemos y que se nos aparecen como nuestras “aporías de la finitud” (Koselleck, 1997 [1987]: 68). Estoy hablando de la relación entre Hermenéutica e Histórica – *Historik* – y del hecho de que esta última se ocupe de las “condiciones de posibilidad de historias a partir de la determinación fundamental de la finitud y de la historicidad” (Koselleck, 1997 [1987]: 72). Se trata de preguntarnos por la contemporaneidad de lo que no es contemporáneo, de que los tiempos históricos están formados por “interrelaciones humanas” (Koselleck, 1997 [1987]: 73). Véase la importancia del análisis existencial – Existentialanalyse – del *Dasein* en esta reflexión y de cómo, a partir de su influencia, se tematizan una serie de categorías como poder matar/tener que morir, amigo/enemigo, interior/exterior, amo/esclavo o antigua generación/nueva generación. La hermenéutica se ocuparía de la comprensión y la histórica de los nexos de acciones extralingüísticos (Koselleck, 1997 [1987]: 87). En este sentido, esta teoría de la historia remite

a procesos a largo plazo que *provocan textos* a la misma vez que asume que escribir la historia “significa hacer enunciados que no pudieron ser hechos en ese periodo” (Koselleck, 1997 [1987]: 92). Una afirmación, esta última, de suma importancia para comprender mi trabajo como académico y como cineasta.

En la reflexión que Koselleck realiza sobre los estratos del tiempo intenta superar la oposición lineal/circular con la que ideológicamente se comprende este último y resalta que “los tiempos históricos constan de varios estratos que remiten unos a otros y sin que se puedan separar del conjunto” (Koselleck, 2001 [2002]: 36). Recordando que *historia* en griego significa lo que en alemán denominan como *Erfahrung*, es decir, experiencia. “Hacer una experiencia quiere decir ir de aquí hacia allá para experimentar algo; se trata al mismo tiempo de un viaje de descubrimiento. Pero únicamente a partir del informe sobre ese viaje y de la reflexión del informe surge la historia como ciencia” (Koselleck, 2001 [2002]: 36). Esta necesidad de reflexionar el sujeto históricamente situado es uno de los elementos que podría conectar las disciplinas de investigar el cine y de hacer cine.

2.1 Significado

Estas proposiciones básicas no me alejan de otro tipo de pensamiento, al contrario, me hacen desarrollar un interés especial por los planteamientos opuestos. Mi posición sobre la definición de teoría es, gracias a la hermenéutica, muy similar a la clásica búsqueda de la verdad, al pensamiento especulativo, y mi consideración de la comprensión hace que no separe a la interpretación de ese concepto sino que entienda que a *cualquier* comprensión solo la puede sustituir *otra* comprensión. Y es precisamente por esto por lo que muestro un especial interés por Bordwell y su trabajo sobre el significado, la retórica y la inferencia –meaning, rhetoric and inference–. Porque para él la teoría es básicamente una generalización inductiva fundamentada en la pura lógica y el empirismo (Bordwell, 1995 [1991]: 277). “Una teoría fílmica consiste en un sistema de proposiciones que dicen explicar

la naturaleza y las funciones del cine” (Bordwell, 1995 [1991]: 20), es decir, una serie de generalizaciones, un estado de cosas, expresado a partir de un lenguaje tecnificado y de unos conceptos de carácter ideal.

Bordwell utiliza la noción de significado porque así construye variables de sentido que un crítico o un espectador pueden ver en un film: referencial, implícito, explícito o sintomático (Bordwell, 1995 [1991]: 24-26). En su trabajo hay puntos de enorme interés que puedo conectar con mis preocupaciones, por ejemplo el relativo a los *campos semánticos*, pero creo que el mayor nexo de unión que guardo con su obra es el concepto de “convención” (Bordwell, 1995 [1991]: 23). Que es lo que Bordwell intenta delimitar al escribir. Está construyendo una serie de reglas que permiten emitir un número enorme de significados pero que, como convenciones que son, llevan a cerrar el diálogo y a retroalimentarse. Algo que deberíamos ampliar al campo académico, no sólo al crítico.

El concepto de convención es también uno de los inconvenientes del trabajo de Quentin Skinner (Bocardo, 2007). Es evidente que, al igual que Bordwell, no comulgo con su pretensión metodológica objetivista, y tampoco con la poca relevancia de lo histórico-social en sus análisis. Aunque sí con su huida de los problemas y las ideas perennes, su anti-evolucionismo o la lucha contra algunas mitologías que son de fácil consumo también en la historia y el análisis del cine (Skinner, 2007 a). No obstante, lo que más me interesa son algunos de los conceptos clave que incorpora en su trabajo, así como el origen de los mismos. Conceptos que intuyo útiles para quien desee acercarse al proceso creativo.

Skinner se centra en los significados de un texto, en su caso, los filosóficos, y no en los films. Y lo hace mirando su objeto de estudio únicamente como un acto comunicativo, como una emisión, con una *intención* particular, en una *ocasión* particular, que busca *solucionar* un problema particular y del que es inútil pretender trascender su contexto (Skinner, 2007 a: 102).

Entonces, si uno se pregunta por el significado de las palabras termina por saltar de texto en texto, como le ocurre a él, pero también por plantearlo desde un punto de vista antropológico.

Lo que estoy afirmando es que su trabajo expone la existencia de tres tipos de significado y lo hace en función del hombre. Es decir, constata que la dirección del sentido se localiza en el sujeto y no en el texto – el lenguaje como medio – (Skinner, 2007 b: 109-113). Entonces, su preocupación consiste en recuperar las intenciones de un autor respondiendo a una pregunta: “¿Qué es lo que un escritor quiere decir cuando dice algo en un texto dado?” (Skinner, 2007 b: 112). En el caso de Bordwell lo que veíamos era, por contra, que las definiciones de significado tomaban una posición *desde* el film, aunque los que las ejecutasen fuesen sujetos.

El planteamiento de Skinner es de difícil asimilación para un medio de creación como el cine que no basa su potencia en el lenguaje hablado y escrito y cuyos procesos son colectivos – aunque existan importantes impulsos de individualización –. Pero no podemos obviar que el método que él propone es también una pregunta que los que han investigado sobre la creatividad o la innovación se han hecho alguna vez, Cousins por ejemplo (Cousins, 2005). Y lo es porque las intenciones se tratan desde el *hacer* – “words are deeds” – y recuperarlas supone caracterizar cuál es su *fuerza* en un determinado momento – además de admitir que estas se encuentran *en* los textos – (Skinner, 2007 b: 122). Entonces la aspiración del método queda clara: ser capaces de recuperar la “identidad histórica” (Skinner, 2007 c: 153) de una obra. Si lo tradujésemos en nuestros términos preguntaríamos: ¿Qué significa que un cineasta esté *haciendo* algo en un *tiempo* concreto?

Es esta última variable, la del tiempo, la que se une al otro concepto clave del primer apartado, es decir, a la *experiencia*. Lo que ocurre es que, si partimos desde un punto de vista antropológico, a la experiencia lo que debería seguirle es la *expectativa*. “Como categorías históricas equivalen en esto a las de espacio y tiempo” (Koselleck, 1993 [1979]: 335). Ambas serían nociones metahistóricas, pues no nos hablan de ninguna historia si no de dos elemen-

tos, dos *condiciones*, que hacen posible que estas existan. Esta pareja está cruzada internamente y no ofrece alternativa, “no hay expectativa sin experiencia, no hay experiencia sin expectativa” (Koselleck, 1993 [1979]: 336). Y, por tanto, entrelazan pasado y futuro uniendo el ámbito desde el que experimentamos con el *horizonte* que esperamos. Esta idea, como dijimos, hace hincapié en lo extralingüístico y se distancia de la hermenéutica presentada por Gadamer. Y es esta posición de *no solo lenguaje* la que me sugiere una conexión con el origen del método de Skinner. Es decir, con Austin.

2.2 Dualidad

En su ensayo sobre motivos, intenciones e interpretación Skinner utiliza la “jerga inventada por los filósofos del lenguaje” (Skinner, 2007 b: 119) para defender su postura metodológica. Su posición estaría fuertemente unida al segundo Wittgenstein, a la idea de asimilar el lenguaje a una máquina que puede ser utilizada y, en definitiva, a concebir el significado como algo funcional (Chignola, 2009). Como un modo de empleo. Siendo destacable la influencia de los neologismos desarrollados por Austin –locutionary, illocutionary, perlocutionary – (Austin, 1990 [1962]: 138-152). Esta es la única manera de entender la diferencia entre el acto *de* decir algo y el acto *al* decir algo, y de aclarar las nociones de *fuerza* y de *uso*. Dicho esto, lo que considero más relevante del trabajo de este último es su concepción de la filosofía. Su técnica o proceder filosófico.

La predilección de Austin por el lenguaje ordinario – que lo separaba de Wittgenstein debido a su origen académico y a la importancia que concedió al trabajo colectivo – le hizo destacar de él dos elementos que deberíamos tener en cuenta. El primero es que este lenguaje no es la última palabra si no la “primera palabra” (Austin, 1975 [1961]: 177), “la experiencia y la agudeza heredadas de muchas generaciones de hombres” (Austin, 1975 [1961]: 177). Puede que el lenguaje ordinario no sea la mejor manera de presentar nuestros intereses y que deba ser completado, pero en él se esconde una larga experiencia que puede ser de utilidad – “Todas las expresiones que han sobrevivido en el seno de cada lengua, testimonian por la misma razón que

merecían sobrevivir” (García Suarez, 1981: 19) –. La segunda es que, si es posible elegir entre varias expresiones, al aplicar una u otra a una realidad debería haber algo que explicase “porqué en tal caso preferimos la una y en tal caso preferimos” la otra (García Suarez, 1981: 18). Las palabras nos guían para comprender una situación y Austin entiende que debemos preguntarnos por la legitimidad y la aplicación de uno u otro concepto. Considero valioso su proceder para desarrollar cualquier análisis filmico y veo en su obra elementos que permiten fundamentar la *doble* experiencia que ocurre en el visionado de cualquier film.

En la contraargumentación de *Sentido y percepción* queda clara que la división entre cosa material y dato sensorial es demasiado simple. Por lo que en su análisis de la posición del hombre corriente nos invita a considerar que la expresión “las gentes son a veces engañadas por sus sentidos” (Austin, 1981 [1962]: 48) es simplemente una metáfora, pues, aunque muchos filósofos hablen del *testimonio* de los sentidos, “nuestros sentidos son mudos [...], nuestros sentidos no nos dicen nada, verdadero o falso” (Austin, 1981 [1962]: 49). Al enfrentarnos a cualquier film que se encuentra *ahí* utilizamos tanto nuestros sentidos como las palabras que *hacen de* ellos. Digamos, por prestar una sencilla división, que jugamos a entrelazar sentido y coherencia. Entendiendo el primero como nuestra experiencia de la finitud y el segundo como la experiencia de lo común heredado. Uno nos indica la dirección, tal y como se deja ver en su etimología, y el otro fija una lógica colectiva que facilita nuestra comprensión. La cuestión es todavía más compleja pues esta doble división hace frente a dos medios distintos que eligen *máscaras* y tienen *herencias* diferentes para los sentidos –un *hacer de* diferente–. Diciéndolo con Metz, la fricción entre la naturalidad de una lengua y la abrumadora presencia de un lenguaje sin lengua.

2.3 Re-presentación

Siguiendo la idea de legitimidad conceptual de Austin me gustaría explorar brevemente el caso de la ontología esquematizada por Bazin. Veo en ese texto la posibilidad de explicitar mejor la fricción palabra/audiovisual y una conexión con la Aletheia que guía a la historia del concepto de Gadamer.

Una serie de enunciados presentes en la *Ontologie de l'image photographique* (Bazin, 2008: 23-30) son ampliamente conocidos dentro de los estudios fílmicos. Me permito reproducir uno de ellos, el que explica el fenómeno del paso de la pintura barroca a la fotografía: “la satisfacción completa de nuestro deseo de semejanza por una reproducción mecánica de la que el hombre queda excluido” (Bazin, 2008: 26). La fotografía es así objetiva, excluye al ojo humano y hace que entre el objeto inicial y su representación no haya más que otro objeto. Hay una potencia de credibilidad superior al de otras artes, nos vemos obligados a creer. El objeto está re-presentado [re-présenté]. “La fotografía se beneficia con una transfusión de realidad de la cosa a su reproducción” (Bazin, 2008: 28). Entonces, el cine, que ha nacido de esta situación, momifica el cambio [la momie du changement].

Cuando Gadamer está jugando con el concepto de cuadro y busca la distinción entre este y su copia comenta que para las artes procesuales existe una doble representación (Gadamer, 2003 [1975]: 185-186). La verdadera experiencia del arte estaría en esa duplicidad. “Sin la mimesis de la obra, el mundo no estaría ahí tal como está en ella, y sin la reproducción es la obra la que no está” (Gadamer, 2003 [1975]: 185-186). Esta idea es repelida por el concepto de cuadro, donde la copia, y por tanto la técnica, ofrecerían otra condición a la obra. Bazin se olvida de esta duplicidad y sigue concediendo al concepto de *reproducción* un valor tecnificado, es decir, la condiciona a ser una categoría deshumanizada.

En su texto sobre el cine y la exploración (Bazin, 2008: 41-51), al llegar a la reflexión acerca de *Kon-tiki*, Bazin se ve abrumado ante un material imperfecto, “el cine no ha falseado las condiciones de la experiencia que nos cuenta” (Bazin, 2008: 50). Las imágenes se han convertido en *memoria ob-*

jetiva. Entonces, ante cualquier imprevisto en la aventura sentimos que el riesgo no es caprichoso, no es un juego, más bien ha sido captado. Este amor por la re-presentación es un amor por una reproducción única. Pero, ¿Y si la música se toca otra vez? ¿Sentimos dos veces el *mismo* espasmo? ¿Y si deseásemos explicar, tal y como hace Bazin, lo que sentimos y pensamos con palabras?

Podríamos encontrar en la división entre palabra y concepto ya bosquejada por Gadamer y continuada por Koselleck – que supone una separación pragmática desde lo social y una renuncia a la triada palabra, significado, cosa – (Koselleck, 1993 [1979]: 105-126) una similitud, una equivalencia en su relación con las palabras, entre el concepto fijado en el lenguaje hablado y escrito y el concepto fijado en el medio audiovisual. A ellos les es inherente la polisemia, la concentración de experiencias, la referencia y necesidad de unos a otros, la presentación de una cierta organización de la realidad y la imposibilidad de su definición. Entonces, gana fuerza aquella idea que nos dice que el material audiovisual es para la lengua que practicamos un enunciado de longitud indefinida. Una relación audiovisual/palabra en la que el concepto de traducción se ve alterado porque la equivalencia de sentido entre dos lenguas se ve frustrada. Lo único que nos queda es *comprender* en función de experiencias y expectativas lo que se reproduce en una situación determinada. La relación entre la imagen y la realidad al igual que la relación palabra/realidad será más bien la de una *tensión*, no la de una representación que para Bazin es una equivalencia, una congelación.

Recuperar el concepto de *reproducción* como una noción de experiencia en el tiempo, tanto para el espectador como para el creador, es una reivindicación esencial en el mundo de las experiencias digitales a la carta. Además, una humanización del mismo lo convertiría en un motor básico para entender lo que ocurre cada vez que un realizador usa un combo, mira el desarrollo de una escena escrita con antelación o se acerca al visor de la cámara. Lo mismo encontramos cada vez que un montador ensambla espacios de tiempo.

Al ponerse en marcha la acción esta siempre se reconduce hacia el futuro desde un presente. Es una categoría que se convierte en *condición* y que va ligada al concepto de representación.

2.4 Película

He comenzado escribiendo sobre mis inicios académicos y voy a finalizar esbozando muy brevemente la influencia en mi trabajo como cineasta de estos postulados que han sido enunciados, me temo, con cierta insuficiencia.

Durante diez años he estado realizando una película documental que tenía a mis amigos, a mi padre y a mí mismo como protagonistas. Utilicé para ello una cámara MiniDv y me tomé la libertad de no ponerme ningún plazo. Normalmente digitalizaba las cintas mucho tiempo después. Acumulaba, por ejemplo, diez horas de grabación que no volcaba hasta que hubiesen pasado uno o dos años. La lejanía con la que veía esas imágenes que yo mismo había grabado me impulsó a objetivarme a mí mismo.

Lo que yo había hecho y lo que yo había sido eran, al mismo tiempo, situaciones extrañas y familiares. Por lo que, mientras esas cintas se reproducían en el montaje, empecé a sentir una cierta tensión entre cómo entendía las cosas en un pasado y cómo las entendía en el ahora. Esta experiencia personal la incluí en el metraje, principalmente, de dos maneras distintas. En primer lugar, utilicé dos puntos de vista. Es una historia contada en tercera y en primera persona por el mismo yo. La tercera persona aparece en la voz en off y en los intertítulos y la primera persona en las grabaciones en bruto. En segundo lugar, planteé una introducción de diez minutos en donde explicité la ruptura entre imagen y palabra.

La película se inicia con tres planos en los que la voz en off no aparece. Esos tres planos se vuelven a repetir cinco minutos después y la voz le incluye a cada uno de ellos una serie de afirmaciones: *la casa, el exterior* [plano 1], *su sueño, el ruido* [plano 2], *el problema, la solución* [plano 3]. Además, esas tres imágenes vuelven a aparecer otros cinco minutos después manteniendo sus enunciados pero, en el caso del plano 3, incluyendo una modificación que lo

separa de sus dos repeticiones previas. Esto, unido a los constantes espacios en negro existentes entre cada plano, fue lo que utilicé para exponer tanto la ruptura entre coherencia y sentido, como la separación entre palabra e imagen.

3. Sobre la experiencia de la creación cinematográfica

Para hablar de los sujetos que circulan en el campo cultural cinematográfico resulta muy útil recurrir a la clasificación expuesta por Metz (2001) cuando se aproximaba al concepto de institución cinematográfica. En este texto, Metz distingue entre los que hacen cine, los que ven cine y los que escriben, hablan o piensan sobre cine. En otras palabras: cineastas, espectadores y filmólogos¹, caracterizados por la particular relación que establecen con el objeto privilegiado del mundo del cine: las películas.

El planteamiento de Metz es valioso por sugerir categorías conceptuales problemáticas, lo que permite (y obliga) su constante relectura. En esta ocasión, lo que resulta conveniente es afinar las categorías, indicando que no son colectivos empíricos, sino roles no vinculados a personas concretas. Esta perspectiva implica una idea interesante: un mismo sujeto puede desempeñarse en cualquiera de los tres ámbitos. Pero también conlleva abandonar la limpieza conceptual de un esquema diáfano y transparente para asumir una lógica borrosa en la que los límites entre esas categorías no están tan claros como parecían. En otras palabras: no solo importan las relaciones de los sujetos con las películas, sino también las relaciones entre los roles ejercidos por esos mismos sujetos.

Así pues, podría someterse la clasificación metziana a una refinación fruto del análisis de las posibles relaciones entre cineastas, espectadores y filmólogos. En este texto se pondrá el foco sobre la relación entre los roles de cineasta y filmólogo, dejando de lado la figura del espectador (no precisamente por su irrelevancia, sino por la escasez de espacio para una cuestión

1. Se sigue aquí el uso del término propuesto por Alonso, quien escribe que “el término de filmólogo es tan raro como parece, pero no hay otro para definir –rente al de cineasta referido a los que hacen películas– al crítico, teórico o historiador que hablan o escriben sobre ellas” (2013: XX).

tan enjundiosa). Y para aproximarse a esta relación, las experiencias de Alfonso Palazón y Juan Caravaca se manifiestan como ejemplos particularmente pertinentes y oportunos, por el hecho de que ambos reúnen los roles de cineasta y filmólogo en su persona. A esto se añade el hecho de que los dos, en su reflexión filmológica, dirigen su atención al fenómeno de la creación cinematográfica.

Así, Palazón enhebra un discurso sobre la creación en cine incluyendo en esa teorización su propio desempeño como cineasta. Por su parte, Caravaca apoya su tarea como cineasta en la indagación intelectual que la precede. Podría afirmarse que Palazón pretende *hacer saber* su *saber hacer*, mientras que Caravaca hace derivar su obra fílmica de un camino de reflexión filmológica concreta. Esta convivencia de los roles del filmólogo y del cineasta encuentra, de esta manera, dos posibles tipos de encarnación, que podría cristalizar en dos nuevas figuras: el cineasta/filmólogo y el filmólogo/cineasta.

El orden de los términos no sugiere en ningún caso la preeminencia del primer concepto sobre el segundo. Sencillamente expresa el orden que articula la relación: el primero de ellos genera discurso a partir de las películas realizadas, el segundo construye sus películas a través de la reflexión teórica explícita. En un entorno teórico y basado en la discusión conceptual, probablemente esta propuesta podría detenerse aquí, o continuar con similares combinaciones con el rol del espectador. Sin embargo, el mundo del cine, en su devenir empírico, complica bastante las cosas.

La complicación deriva, fundamentalmente, de las diferentes maneras en las que Palazón y Caravaca se relacionan con las (sus) películas. En concreto, en el formato del que se valen para articular sus reflexiones. Porque, si bien podría decirse que Palazón opera en el ámbito de la teoría, Caravaca se ubica en el territorio de la poética. Conviene, en este punto, aclarar ciertas cuestiones alrededor de estos dos conceptos.

Para fijar el concepto de *teoría* resulta muy útil recurrir a Casetti, quien, en su monografía sobre teorías del cine, define el término como “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” (Casetti, 2010: 11). En cuanto al concepto de *poética*, la aportación de Stravinsky es tan sencilla como fructífera. Según el músico, por poética debe entenderse “el estudio de la obra que va a realizarse” (2006: 16). Para interpretar brevemente ambas propuestas, conviene ponerlas en relación con el centro de interés de este texto: el proceso de creación cinematográfica.

Una teoría sobre la creación cinematográfica juega en el espacio de la explicación de un fenómeno, en este caso cómo se hace cine. La poética del cine, en cambio, se sitúa en la explicación que sobre su experiencia en la creación cinematográfica da un cineasta. Es importante insistir aquí en el siguiente elemento: la teoría y la poética se diferencian entre sí por la particular relación que los autores de una y otra mantienen con la praxis fílmica. De la misma manera que el rol del filmólogo o del cineasta se basa más en la relación entre el sujeto y las películas que en una ocupación profesional más o menos rastreable, la literatura cinematográfica se cataloga en función de con qué actitud se afronta el comentario del proceso de hacer cine.

Esta diferencia a la hora de pensar y escribir sobre cine no es nueva. Tomando como referencia una cita emblemática del S/Z de Barthes, Dudley Andrew identifica dos maneras de encarar el análisis fílmico: una en la que las películas “are treated wholly for their exemplary force” (1984: 3), y otra en la que, siguiendo a Barthes, “the text can be not an example but the theory itself” (1984: 4). O, utilizando unas palabras mucho menos sugestivas que las del maestro francés: un acercamiento que utiliza las películas como ejemplos de determinados postulados metodológicos (semióticos, sociológicos, psicoanalíticos) frente a otro que sitúa la propia película como objeto de estudio.

Por su parte, Metz (2002: 20) identificaba dos posibles tipos de literatura sobre cine: una en el que el autor toma el cine como un *hecho*, frente a otra en el que el autor concibe el cine como un *arte*. O, en otras palabras: una mirada desde fuera, que convierte el cine en un fenómeno a describir, y una mirada desde dentro, que reivindica el cine como una forma expresiva sobre la que hablar.

Esta somera revisión de ejemplos ejemplifica claramente que existen, al menos, dos posiciones desde la que pensar el fenómeno cinematográfico. Naturalmente, esa variedad de actitudes se extiende al pensar y escribir sobre la creación cinematográfica. Llegados a este punto, se pone de manifiesto la verdadera importancia de la dicotomía entre teoría y poética: revelan una diferente relación con la experiencia de la praxis fílmica. Esa distinción podría resumirse en dos conceptos: la objetivación de la experiencia y la subjetivación de la experiencia.

La objetivación de la experiencia de la creación cinematográfica supone tratar de definir el fenómeno de cómo se hacen las películas, recurriendo a un tono ya sea descriptivo, ya sea normativo, en el que el resultado es una teoría más o menos articulada, y más o menos consciente, del proceso fílmico. Por su parte, la subjetivación de la experiencia de la creación cinematográfica alude directamente a la puesta de manifiesto de una concreta forma de hacer películas, basándose en un repertorio de elementos que incluye desde la formación intelectual hasta las influencias estéticas, pasando por las experiencias profesionales.

De esta manera, la relación con la praxis fílmica por parte de los sujetos no se reduce a la posición en el catálogo de los oficios del mundo del cine (ya sean en el plano de la creación, o en el plano del análisis y el comentario). Por el contrario, se revela como absolutamente fundamental otro factor: el tipo de actitud intelectual adoptada frente a la experiencia de la creación cinematográfica.

De ahí se deriva, lógicamente, un punto fundamental en un ámbito de estudios como el que engloba el presente volumen: no todo lo que hacen los cineastas es teoría. Esta afirmación conviene aclararla desde varios puntos de vista. Para empezar, la teoría no es lo contrario a la práctica, sino una forma de estructurar la relación con el fenómeno en cuestión, en este caso la creación cinematográfica. Por ello, escribir sobre cine (frente a hacer cine) no supone necesariamente hacer una teoría del cine. Escribir sobre cine es una declinación concreta del concepto más general de la praxis filmica, entendiendo praxis, tal y como hace Arendt (2012), como la acción y el discurso del hombre que caracterizan su aparición en el mundo. Y, al escribir sobre cine, sobre creación cinematográfica específicamente, puede dar como resultado una teoría del cine, por supuesto. Pero también otro tipo de discursos. Por ejemplo, una poética del cine.

Se antoja fundamental, por lo tanto, discernir qué papel adopta el cineasta que escribe sobre creación cinematográfica antes de adscribir a sus textos a la categoría de *teoría de los cineastas*. Porque si escribe sobre su experiencia al hacer cine, de una manera más o menos sistemática, pero en cualquier caso personal e intransferible, en ese caso no cabe hablar de teoría, sino de poética. Y no una *poética de los cineastas*, sino una *poética del cine*, ya que, tal y como señalaba Stravinsky, la poética habla de la obra por hacerse (o ya hecha), y esa creación es el territorio natural de los cineastas, por lo que la primera expresión sería, simple y llanamente, redundante.

Volviendo a las experiencias de Palazón y Caravaca, y situadas ambas ya como teoría y poética del cine, respectivamente, es importante señalar otra cuestión. Ambos cineastas, como ya hicieron muchos otros antes, vierten sus discursos sobre la creación cinematográfica en una forma expresiva distante. En otras palabras: para explicar cómo hacer cine se valen de una materia radicalmente distinta a la del propio cine: palabras en vez de imágenes y sonidos. Más allá de indicar que el lenguaje verbal es el vehículo canónico para compartir y transmitir pensamientos, hay que señalar el decisivo hecho de que, al parecer, la teoría y la poética del cine se han cons-

truido sobre un proceso de traducción en un doble sentido: de las imágenes y sonidos de la película a las palabras del texto, de los gestos y acciones del proceso de hacer cine a la explicitación verbal del discurso sobre hacer cine.

Ese proceso de traducción pone de relieve, al menos, una limitación y un prejuicio, íntimamente relacionados entre sí. La primera radica en la inevitable remodelación y pérdida de significado consiguiente, presente en toda clase de traducciones, por más fieles que se pretendan; el poeta y ensayista Yorgos Seferis lo explicaba muy bien en su introducción a la *Poética musical* de Stravinsky, al afirmar que “induce a error arrancar una determinada expresión artística del material del que surgió para trasladarla a otro material que le será inevitablemente ajeno” (2006: 9), o, al hablar sobre Picasso y el propio Stravinsky, decir que “si uno busca la catarsis, la liberación que ellos nos ofrecen, ha de dirigirse directamente a las obras, no a las palabras que hacen de intermediario, es decir, a las innumerables palabras que se han escrito sobre ellos” (2006: 10). El segundo incide en el hecho de que la explicación verbal (ya sea oral o escrita) es la mejor, cuando no la única, manera de acercarse al fenómeno de la creación cinematográfica.

Todo ello deriva en una propuesta metodológica claramente distinta: analizar la teoría de los cineastas y la poética del cine desde un ángulo diferente al habitual, que privilegia el estudio del discurso verbal de los cineastas (sus textos escritos, sus declaraciones en entrevistas, sus charlas y conferencias) sobre otros elementos. De entre esos elementos pueden destacarse, fundamentalmente, dos: el propio hacer de los cineastas en el proceso de realización de una película y los materiales descartados por los cineastas a la hora de elaborar el montaje final.² Esas perspectivas, que se podrían calificar de etnográfica y filmotecaria, abren un horizonte para el estudio del pensamiento cinematográfico de los cineastas mucho más amplio y profundo que el que se circunscribe únicamente a lo que dicen y escriben esos mismos cineastas sobre la creación cinematográfica.

2. Debo esta idea a los puntos de vista planteados por la profesora Begoña Soto Vázquez acerca de un eventual estudio de los materiales descartados por los cineastas y depositados en filmotecas y archivos filmicos.

La perspectiva etnográfica centra su labor en la observación, registro e interpretación de las rutinas, los objetos, los procedimientos y las relaciones de los cineastas en el entorno que les es más propio: el proceso cinematográfico. La perspectiva filmotecaria, en el examen y análisis de los materiales que los cineastas no incluyen en sus películas a pesar de haberlos creado. El enorme volumen de decisiones de los cineastas que ambos enfoques permiten vislumbrar constituye, sin ninguna duda, un suelo muy fértil sobre el que elaborar una propuesta rigurosa y enriquecedora sobre cómo los cineastas piensan su propia tarea creadora.

Referencias bibliográficas

- Alonso García, L. (2013). El saber hacer del proceso fílmico: del cineasta al filmólogo. *Archivos de la filmoteca*, nº 71, pp. 19-32.
- _____. (2010). *Lenguaje del Cine y Praxis Fílmica*. Madrid: Plaza y Valdés.
- Andrew, D. (1984). *Film in the aura of art*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press.
- Arendt, H. (2012). *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- Aumont, J. (2003 [2012]). *Las teorías de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores*. Barcelona: Paidós.
- _____. (2013). *El cine y la puesta en escena*. Buenos Aires: Colihue Imagen.
- Austin, John L. (1975 [1961]). *Ensayos filosóficos*. Madrid: Castilla.
- _____. (1981 [1962]). *Sentido y percepción*. Madrid: Tecnos.
- _____. (1990 [1962]). *Como hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Barcelona: Paidós.
- Bazin, A. (2008). *¿Qué es el cine?*. Madrid: Rialp.
- Bergala, A. (2007). *La hipótesis del cine. Pequeño tratado sobre la transmisión del cine en la escuela y fuera de ella*. Barcelona: Laertes.
- Bocado Crespo, E. (2007). Intención, convención y contexto. En: E. Bocado Crespo (Ed.), *El giro contextual. Cinco ensayos de Quentin Skinner, y seis comentarios* (pp. 275-273). Madrid: Tecnos.
- Bordwell, D. (1995 [1991]). *El significado del filme*. Barcelona: Paidós.
- Bresson, R. (2002). *Notas sobre el cinematógrafo*. Madrid: Ardora.

- Caravaca Mompeán, J. (2016a). *La trama de los noventa. Historia crítica del cine documental español a finales del Siglo XX (1989-1999)*. Universidad Rey Juan Carlos. Defensa: 28 de noviembre de 2016.
- _____ (2016b). Rechazar, omitir, recuperar. “Después de...” (Cecilia Bartolomé y José J. Bartolomé, 1981). *ZER Revista de Estudios de Comunicación*, nº 41, pp. 131-153.
- Casetti, F. (2010). *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra.
- Catalá, J. M. (2001). *La puesta en imágenes. Conceptos de dirección cinematográfica*. Barcelona: Paidós
- Chignola, S. (2009). Entre Heidelberg y Cambridge: el léxico en situación. En: S. Chignola y G. Duso, *Historia de los conceptos y filosofía política* (pp. 79-113). Madrid: Biblioteca nueva.
- Cousins, M. (2005). *Historia del cine*. Barcelona: Blume.
- Farocki, H. (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Gadamer, H.-G. (1998 [1986]). *Verdad y Método II*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- _____ (2002). *Los caminos de Heidegger*. Barcelona: Herder.
- _____ (2003 [1975]). *Verdad y Método I*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- García Suárez, A. (1981). *Austin y la decadencia de los datos sensoriales*. En: J. L. Austin, *Sentido y percepción* (pp. 9-36). Madrid: Tecnos.
- Huertas Jiménez, F. (1986). *Estética del discurso audiovisual. Fundamentos para una teoría de la creación fílmica*. Madrid: Mitre
- Koselleck, R. (1993 [1979]). *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Paidós.
- _____ (1997 [1987]). *Historia y hermenéutica*. En: R. Koselleck, y H. Gadamer, *Historia y hermenéutica* (pp. 65-94). Barcelona: Paidós.
- _____ (2001 [2000]). *Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia*. Barcelona: Paidós.
- Martínez Valero, J. L. (2017). *Puerto de sombra*. Murcia: La fea burguesía.
- Metz, C. (2001). *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós.
- _____ (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972). Volumen 2*. Barcelona: Paidós.

- Quintana, Á. (2003). *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: Acantilado.
- Seferis, Y. (2006). "Presentación". En: I. Stravinsky, *Poética musical*. Barcelona: Acantilado.
- Skinner, Q. (2007a). Significado y comprensión en la Historia de las Ideas. En: E. Bocado Crespo (Ed.), *El giro contextual. Cinco ensayos de Quentin Skinner, y seis comentarios* (pp. 63-108). Madrid: Tecnos.
- _____ (2007b). Motivos, intenciones e interpretación. En: E. Bocado Crespo (Ed.), *El giro contextual. Cinco ensayos de Quentin Skinner, y seis comentarios* (pp. 109-126). Madrid: Tecnos.
- _____ (2007c). Interpretación y comprensión en los actos de habla. En: E. Bocado Crespo (Ed.), *El giro contextual. Cinco ensayos de Quentin Skinner, y seis comentarios* (pp. 127-160). Madrid: Tecnos.
- Stravinsky, Í. (2006). *Poética musical*. Barcelona: Acantilado.
- Tarkovski, A. (2017). *Atrapad la vida. Lecciones de cine para escultores del tiempo*. Madrid: Errata naturae.
- Wiehl, R. (2005). Arte del concepto e historia del concepto en la hermenéutica filosófica de Hans-Georg Gadamer. *ENDOXA: Series filosóficas*, nº 20, pp. 63-85.

Autores

Alfonso Palazón Meseguer

Doctor y Licenciado en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense. Premio Internacional Aurélio Paz dos Reis 2016. Profesor Titular de Comunicación Audiovisual en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Rey Juan Carlos. Imparte asignaturas de Realización Audiovisual: Cine y Televisión. Investigador principal del Grupo Intermedia, grupo de investigación en comunicación Transmedia. Desarrolla sus líneas de investigación en el terreno de la creación cinematográfica, el documental, transmedia y alfabetización audiovisual. Ha trabajado en diferentes proyectos audiovisuales como realizador, productor y guionista. Ha dirigido los documentales: *Senegal. Apuntes de un viaje. Julio 07* (2007), *Sunuy Aduna* (Nuestras vidas) 2009, *Veinte años dando vida a los días* (2012) y *Al escuchar el viento* (2013), seleccionado para el Festival de Valladolid (Seminci 2013). En estos momentos está desarrollando como co-productor el proyecto transmedia *La Primavera Rosa*.

E-mail: alfonso@apalazon.net

André Fagundes Pase

Professor associado e pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Escola de Comunicação, Artes e Design da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Recebeu seu diploma de doutorado em Comunicação Social em 2008 pela PUCRS estudando aspectos do vídeo digital como meio de massa emergente. Possui um título pós-douto-

rado do Laboratório Gambit do MIT sobre Estudos de Jogos. Desde 2010, coordena o curso de pós-graduação em Game Design na PUCRS. É participante do grupo de pesquisa ViDiCa.

E-mail: afpase@pucrs.br

André Rui Graça

Doutorado pela University College London, com uma tese sobre o comércio do cinema português. É licenciado em Estudos Artísticos, pela Universidade de Coimbra e Master of Arts, em Estudos Fílmicos pela University College London. Foi bolseiro de Doutorado da Fundação para a Ciência e Tecnologia e Investigador colaborador do Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX, da Universidade de Coimbra. Membro coordenador do Grupo de Trabalho *Teoria dos Cineastas*, da AIM-Associação de Investigadores da Imagem em Movimento.

E-mail: andreruig@gmail.com

Chiara Dionisi

PhD Student in Visual and Environmental Studies at the University of Roma Tre. Her current project research, exploring the possible relations between animistic ontology and film theory, investigates the revisitation of primitive thinking within modern society in a dialogue which bonds cinema studies, anthropology and ecocriticism. Affiliation: Faculty of Letters and Philosophy - Department of Philosophy, Communication and Performing Arts and Department of Architecture.

E-mail: bb.dionisi@gmail.com

Daniel Felipe Espinola Lima Fonseca

Doutorando e mestre (2016) em Meios e Processos Audiovisuais pela Universidade de São Paulo (USP). Bacharel (2010) em Comunicação Social (habilitação em Jornalismo) e especialista (2011) em Comunicação Audiovisual pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR). Bolsista pela Capes. Estudou a relação entre crítica e criação na obra de Rogério Sganzerla e, atualmente, realiza pesquisa sobre a obra multimeios

de Valêncio Xavier. Possui experiência profissional em produção de conteúdo para televisão e internet. Atua nos seguintes temas: cultura audiovisual (cinema, vídeo, internet); jornalismo cultural e crítica; literatura e mídia; linguagens interagentes.

E-mail: danielfelipefonseca@gmail.com

Denize Correa Araujo

PhD – UCR-EUA e Pós-Doutora – Ualg – Portugal; Coordenadora da Pós em Cinema e Docente do Mestrado e Doutorado UTP; Pesquisa em Cinema e Audiovisual. Diretora do Clipagem – Centro de Cultura Contemporânea; Membro do Conselho Internacional da IAMCR; Co-Curadora do FICBIC – Festival de Cinema da Bienal Internacional de Curitiba; Líder do GP CIC, CNPq e do GT Imagem e Imaginários Midiáticos, Compós; Vice-Head do WG Visual Culture, IAMCR.

E-mail: denizearaujo@hotmail.com

Eduardo Tulio Baggio

Docente no curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Paraná (Unespar). Graduado em Comunicação Social – Jornalismo (UFPR), especialista em Comunicação Audiovisual (PUC-PR), mestre em Comunicação e Linguagens (UTP) e doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP com a tese: *Da teoria à experiência de realização do documentário fílmico*. Líder do grupo de pesquisa Cinema: Criação e Reflexão (UNESPAR/CNPQ), membro coordenador do Grupo de Trabalho *Teoria dos Cineastas*, da AIM-Associação dos Investigadores da Imagem em Movimento e coordenador do ST-Seminário Temático *Teoria dos Cineastas*, da SOCINE. Atua também como cineasta com ênfase em documentarismo.

E-mail: baggioeduardo@gmail.com

Fábio Camarneiro

Doutor em Meios e Processos Audiovisuais, pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - ECA/USP (2016) e mestre em Comunicação Impressa e Audiovisual pela mesma instituição (2009). É

Bacharel em Comunicação Social (Jornalismo) pela Faculdade Cásper Líbero (1998). Atualmente, é Professor Adjunto no curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Espírito Santo - UFES. Seus campos de pesquisa incluem: cinema brasileiro; análise fílmica; história, teoria e crítica cinematográficas; as relações entre cinema e sociedade e entre cinema e outras artes.

E-mail: camarneiro@gmail.com

Janaina dos Santos Gamba

Possui formação em Fotografia pela Universidade de Caxias do Sul (UCS) - 2009 e especialização em Cinema pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS) - 2011. Mestre e Doutoranda em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Tem experiência na área de comunicação, com ênfase em teorias do cinema e fotografia, atuando principalmente nos seguintes temas: teorias do cinema; narratologia; cinema de horror; expressionismo alemão. Atualmente é coordenadora de revisão da revista “Sessões do Imaginário” do PPGCOM (Famecos) da PUCRS.

E-mail: janaina.dos@terra.com.br

Jéssica Frazão

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal do Paraná (PPGCOM/ UFPR), com pesquisa voltada para a representação da realidade no cinema documentário de Werner Herzog e graduada em Produção Audiovisual pela Universidade do Vale do Itajaí (UNIVALI). É membro do Grupo de Pesquisa NEFICS – Núcleo de Estudos em Ficção Seriada (UFPR/CNPq) e do Elviras - Coletivo de Mulheres Críticas de Cinema. Dirigiu o documentário Lakay (2016), que trata da questão da imigração dos haitianos para a região do Vale do Itajaí, em Santa Catarina (Brasil), incluindo-o na mostra de cinema do VII Fórum Social Mundial das Migrações (São Paulo, 2016) e recebendo alguns prêmios de festivais de cinema estudantis, a incluir o primeiro lugar de escolha do público no *2nd Annual Oxford Brookes Documentary Prize* (Oxford/Inglaterra, 2017).

E-mail: jessifrazao@hotmail.com

José María Galindo Pérez

Doctor en Comunicación Audiovisual, con la tesis titulada: *El proceso creativo en cine. Una aproximación metodológica a la praxis fílmica*. Máster en Estudios sobre Cine Español, licenciado en Comunicación Audiovisual y en Periodismo. Miembro de la Asociación Española de Historiadores del Cine. Autor de diversas publicaciones en revistas especializadas ('Archivos de la Fílmoteca', 'Zer') y en volúmenes colectivos, y responsable de numerosas comunicaciones y ponencias en congresos internacionales, desarrollando algunas de sus líneas de investigación: el concepto de canon cinematográfico, el proceso creativo en cine, la historia y teoría del cine español. En el plano profesional, cuenta con amplia experiencia en el campo de la información y la crítica cinematográfica, y en la coordinación de proyectos educativos y culturales.

E-mail: josemg87@gmail.com

Juan Caravaca Mompeán

Cineasta e Historiador nacido en Murcia, España, en 1987. Ha combinado sus estudios de Comunicación Audiovisual en la Universidad Complutense con los de Geografía e Historia en la UNED-Universidad Nacional de Educación à Distância. Continuó su carrera académica en la Universidad Rey Juan Carlos donde ha obtenido el Máster en Estudios sobre Cine Español y el Doctorado en dicha disciplina. Sus principales líneas de investigación son el documental, el cine español y la construcción historiográfica del cine. Ha realizado cinco cortometrajes: *Mudanza* (2007), *Lápiz quemado* (2009), *María* (2010), *La violación más suave* (2012) y *En espiral* (2015), antes de finalizar su primer largometraje: *La derrota* (2017).

E-mail: juancaravacamompean@gmail.com

Julio Bezerra

Pós-doutorando da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Fez estágio pós-doutoral na Columbia University e é professor na Escola de Cinema Darcy Ribeiro. Autor de *Documentário e Jornalismo: Propostas para uma cartografia plural* (Garamond, 2014). É

crítico de cinema, tendo colaborado para diversas publicações (Cinética, Bravo, Revista de Cinema, Revista Programa etc.). Foi curador de diversas mostras (Abel Ferrara, Samuel Fuller, Jean Renoir etc.) e dirigiu os curtas *E agora?* (2014) e *Pontos corridos* (2017).

E-mail: julio-carlos-bezerra@hotmail.com

Lais Ferreira Oliveira

Mestre em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF), com ênfase em Estudos do Cinema e do Audiovisual. Bacharel em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), 2016. É membro do Laboratório de Pesquisa e Experimentação em Imagem e Som (KUMÃ), que se debruça sobre as relações entre cinema, estética e política, no IACS da UFF. É jornalista e poeta, editora da Revista *Moventes* (www.revistamoventes.com), com notas sobre as imagens e os sons.

E-mail: lais.ferreira@gmail.com

Manuela Penafria

Professora nos cursos de 1º e 2º Ciclos em Cinema, na Universidade da Beira Interior (UBI). Das suas publicações destaca o livro: *O paradigma do documentário – António Campos, cineasta* (2009) resultante da sua tese de doutoramento e o artigo: “A web e o documentário, uma dupla inseparável?” (2014). Participou em painéis de avaliação de doutoramentos e pós-doutoramentos, da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) e em júris do Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA). Membro do conselho editorial de revistas portuguesas e brasileiras, assim como membro da comissão científica em vários eventos. Membro do Conselho Consultivo da AIM-Associação dos Investigadores da Imagem em Movimento, onde é co-coordenadora do Grupo de Trabalho *Teoria dos cineastas*. Co-editora da Revista *DOC On-line* e investigadora do Labcom.IFP.

E-mail: manuela.penafria@gmail.com

Maria Alzuguir Gutierrez

Doutora em cinema e mestre em letras pela Universidade de São Paulo. Vinculada à mesma universidade como bolsista de pós-doutorado da FAPESP. Atualmente, desenvolve, no Ibero-Amerikanisches Institut de Berlim, pesquisa a respeito da incorporação das ideias de Brecht no cinema da América Latina. Publicou artigos e resenhas em revistas especializadas de diversos países, organizou e ministrou cursos no Memorial da América Latina e em universidades como UFSCar, UNESP e USP.

E-mail: mariaalgutierrez@gmail.com

Maria do Rosário Lupi Bello

Professora Auxiliar na Universidade Aberta, em Lisboa, onde lecciona nas áreas dos Estudos Fílmicos, da Teoria da Literatura e dos Estudos Interartes, tendo feito o doutoramento em 2002, de que resultou o livro *Narrativa Literária e Narrativa Fílmica. O caso de “Amor de Perdição”* (1ª ed. 2005, 2ª ed. 2008). Como professora convidada leccionou “Narratologia Fílmica” na Universidade de Coimbra e, na USP e na UNESP (Brasil), “Literatura e Cinema” e “Dramaturgia e Cinema”. Tem desenvolvido a sua investigação e publicado regularmente nas áreas da Teoria da Narrativa e dos Estudos Fílmicos.

E-mail: mrlupibello@gmail.com; rosario@uab.pt

Marina Takami

Pesquisadora e artista visual. Doutora em Artes, especialidade em cinema e audiovisual, pela Université Paris VIII com a tese intitulada *De la Sonate à Kreutzer (1956) au Trio en mi bémol (1987). La musique comme modèle idéal dans l’oeuvre d’Éric Rohmer*. Possui mestrado em Estética e História da Arte pela Universidade de São Paulo – USP e graduação em Artes Plásticas pela Universidade Estadual Paulista – Unesp. Atua nas áreas de cinema, vídeo e fotografia. É autora, entre outros, de *Musique pour un: Sagner, Bartók, Rohmer* (Trafic, 2014) e *Sous le signe de la sonate à Kreutzer: cinéphilie, amateurisme, légitimation* (no prelo). Como artista apresentou no Museu da Imagem e do

Som de São Paulo a vídeo instalação *Trishacrete*, co-realizada com a performer Grasielle Sousa (Temporada de projetos 2016 - *Paço das Artes*). Seu atual projeto de criação, em conjunto com a videasta Juliana Villela de Andrade, integra o dispositivo *Création en cours* (2017-2018) - parceria entre *Ateliers Médicis* e o Ministério da Educação francês.

E-mail: marinatakami@yahoo.com.br

Roberto Tietzmann

É integrante dos programas de pós-graduação em Comunicação e Letras - Escrita Criativa da PUCRS (Porto Alegre - Brasil). Coordena do Grupo de Pesquisa ViDiCa – Cultura Digital Audiovisual, que investiga manifestações audiovisuais que tenham as marcas da digitalidade em si no contemporâneo. Colabora com os laboratórios de pesquisa DaVint, dedicado à visualização de dados e suas interações humano-computador, e com o Ubilab, dedicado à mobilidade e convergência midiática na mesma universidade. É professor desde 1999 e a partir de 2004 leciona as disciplinas de montagem cinematográfica no curso de graduação de cinema e audiovisual da PUCRS. Seus interesses de pesquisa abordam imagem, tecnologia e narrativas audiovisuais.

E-mail: rtietz@gmail.com

Tito Cardoso e Cunha

Professor Emérito da Universidade da Beira Interior. Foi professor na Universidade de Coimbra, Universidade Nova de Lisboa, Universidade da Beira Interior e Visiting Scholar na U.C./Berkeley. Retórica, Argumentação e Estudos Fílmicos são as suas principais área de investigação. «Argumentação na crítica de cinema» foi o tema da sua lição de Agregação, 2008. Entre outras publicações, é autor dos seguintes livros: *Universal singular. Filosofia e biografia na obra de J.P. Sartre* (1998); *Antropologia e Filosofia. Ensaio em torno de Lévi-Strauss* (2002); *Razão Provisória. Ensaio sobre a mediação retórica dos saberes* (2004); *Argumentação e crítica* (2004); *Silêncio e comunicação. Ensaio sobre uma retórica do não-dito* (2005).

E-mail: titompc@gmail.com

TEORIAS DOS CINEASTAS *VERSUS* TEORIA DO AUTOR

Tito Cardoso e Cunha

Resumo: O artigo discute as aproximações e distâncias entre a Teoria dos Cineastas e a Teoria do Autor.

Palavras-chave: Teoria dos cineastas; Teoria do Autor.

Abstract: The article discusses the affinities and the dissimilarities between the Filmmaker's Theory and the Auteur Theory.

Keywords: Filmmaker's theory; Auteur Theory.

OBSERVAÇÕES SOBRE A "TEORIA DOS CINEASTAS" – NOTA DOS EDITORES

Manuela Penafria, Eduardo Tulio Baggio, André Rui Graça
& Denize Correa Araujo

Resumo: O texto discute a abordagem denominada "Teoria dos Cineastas" quanto a possíveis impedimentos para o seu desenvolvimento, assim como a sua delimitação e alcance enquanto teoria.

Palavras-chave: Teoria dos Cineastas; teoria.

Abstract: The text discusses the approach denominated "Filmmaker's Theory" concerning the eventual impediments for its development and also its delimitation and reach as film theory.

Keywords: Filmmaker's Theory; theory.

GEORGE LUCAS: PÓS-PRODUÇÃO COMO UM ESPAÇO DE TEORIA E PRÁTICA

André Fagundes Pase, Roberto Tietzmann & Janaina dos Santos Gamba

Resumo: O capítulo analisa as obras de George Lucas a partir do entendimento de Jacques Aumont (2012) e Graça et al. (2015) sobre a Teoria dos Cineastas. Lucas imprime sua marca ao dedicar esforços na pós-produção, estabelecendo este momento da realização cinematográfica como um espaço de criação. O diretor destaca bases arquetípicas e mitológicas facilmente entendidas pelas plateias, resultando na revalorização da fantasia em suas narrativas.

Palavras-chave: George Lucas; efeitos visuais; pós-produção; *Guerra nas Estrelas*.

Abstract: We analyze the films of George Lucas from the understanding of Jacques Aumont (2012) and Graça et al. (2015) on the Filmmaker's theory approach. Lucas imprints his mark by investing resources in post-production, establishing this stage of the filmmaking process as a creative space. The director highlights archetypal and mythological bases easily understood by the audiences, resulting in the revaluation of the fantasy in his narratives.

Keywords: George Lucas; visual effects; post-production; Star Wars.

CARL TH. DREYER: O CINEMA COMO REPORTAGEM E O REALISMO PSICOLÓGICO

Maria do Rosário Lupi Bello

Resumo: Carl Th. Dreyer (1889-1968) foi um realizador dinamarquês cuja obra evidencia características clássicas de depuramento formal, contenção e consistência. Embora filmasse predominantemente em espaços interiores e até frequentemente privados, Dreyer proclamava a importância de o cinema “voltar à rua”, como forma de reportagem, e de o realizador se assumir como o fotógrafo discreto que capta o real enquanto acontece. Este artigo

pretende tratar esta noção, bem como o conceito de “realismo psicológico” a ela associado, com as principais implicações estético-estilísticas encontráveis na obra de Dreyer, fornecendo alguns exemplos a partir do filme *Ordet/A Palavra* (1955).

Palavras-chave: Dreyer; cinema como reportagem; realismo psicológico.

Abstract: Carl Th. Dreyer (1889) was a Danish filmmaker whose work is characterized by classical aspects such as formal purity, restraint and consistency. Although filming mainly in inner or even private spaces, Dreyer declared that it was important for the film to find its way “back to the street”, as a form of news report, and that the filmmaker should act as a discreet film photographer in order to grab what is actually happening. This article aims to deal with this notion, as well as with the related concept of “psychological realism” and with its aesthetic and stylistic implications offering some examples taken from the film *Ordet/The Word* (1955).

Keywords: Dreyer; film as news report; psychological realism.

CONCEITOS PARA A RELAÇÃO IMAGEM SOM

Julio Bezerra

Resumo: A música é para Claire Denis uma espécie mais aberta de diálogo. O que se visa explorar neste artigo, por meio de entrevistas da cineasta e de alguns de seus mais constantes colaboradores, é a restituição de um certo olhar primordial que apesar de ser capaz de identificar os termos, mostra-se ao mesmo tempo incapaz de separá-los por completo. A nossa ideia é nos determos especialmente em *O intruso* (2004) e em uma associação com o *Free Jazz* de Ornette Coleman e Charlie Parker.

Palavras-chave: Claire Denis; música; *Free Jazz*.

Abstract: For Claire Denis music is much like an open kind of dialogue. What is sought to explore in this article, through interviews of the filmmaker, is the restitution of a certain primordial look that despite being able to

identify the terms, shows itself at the same time unable to separate them completely. My idea is to focus especially on *The Intruder* (2004) and on an association with the Free Jazz of Ornette Coleman.

Keywords: Claire Denis; music; *Free Jazz*.

A REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE NO CINEMA DOCUMENTÁRIO: VERDADE E IMAGINAÇÃO PELOS CINEASTAS DO NOVO CINEMA ALEMÃO

Jéssica Frazão

Resumo: O texto analisa a obra de três cineastas do Novo Cinema Alemão (Werner Herzog, Wim Wenders e Rainer Werner Fassbinder). Parte-se do viés da *Teoria dos Cineastas* para compreender como a problemática da representação é percebida pelos próprios diretores. Almeja-se ampliar o debate acerca do documentário enquanto “janela aberta sobre a realidade”, propondo uma interação com o campo teórico do cinema.

Palavras-chave: Novo Cinema Alemão; Teoria dos Cineastas; representação; realidade.

Abstract: The text analyzes the films of three New German Cinema filmmakers (Werner Herzog, Wim Wenders and Rainer Werner Fassbinder). It focuses on the Filmmaker’s Theory to comprehend how the net of problems posed by representation is perceived by the filmmakers themselves. It intends to amplify the debate about documentary as an ‘open window on reality’, proposing a theoretical scope that dialogues with the theoretical field of cinema.

Keywords: New German Cinema; Filmmaker’s Theory; representation; reality.

PINTURAS RUPESTRES COMO INVESTIGAÇÃO VALENCIANA DAS LINGUAGENS EM TRÂNSITO

Daniel Felipe Espinola Lima Fonseca

Resumo: O artigo analisa o vídeo *Pinturas Rupestres do Paraná* (1992), de Valêncio Xavier. Procura-se identificar a maneira como o realizador estabelece uma leitura própria sobre a relação entre códigos, tecnologias e natureza, o que desemboca numa teoria implícita acerca do trânsito entre linguagens na comunicação humana. Acredita-se que ela possa servir de base para um olhar global à sua obra multimeios.

Palavras-chave: Valêncio Xavier; vídeo; cinema; literatura brasileira; linguagens interagentes.

Abstract: This article analyzes the video *Pinturas Rupestres do Paraná* (1992), by Valêncio Xavier. It seeks to identify how the filmmaker understands the relationship between codes, technologies and nature, which in turn leads us to an implicit theory about the transit among languages in human communication. The research believes that the implicit theory may serve as a basis for a global look at his multimedia work.

Keywords: Valêncio Xavier; video; cinema; Brazilian literature; interactive languages.

O CINEMA DO CINEMA: JULIO BRESSANE, TRADUÇÃO E INVENÇÃO

Fabio Camarneiro

Resumo: Em seus textos, Julio Bressane aborda a impossibilidade em “traduzir” outras linguagens em cinema. Um autor-tradutor (cineasta-tradutor) deve dialogar com a tradição (Castro Rocha), um processo que, para Bressane, é indissociado da “invenção”. A partir de *Limite*, Bressane recupera uma genealogia da experimentação no cinema brasileiro: “imagens fora do lugar” que geram inusitados e reveladores deslocamentos.

Palavras-chave: cinema brasileiro, Julio Bressane, tradução, cinema experimental.

Abstract: In his texts, Julio Bressane tackles the impossibility of “translating” cinema into other languages. A self-translator (that is filmmaker-translator) should dialogue with tradition (Castro Rocha), a process which, to Bressane, cannot be separated from the “invention”. In the *Limite*, Bressane recovers a genealogy of experimentation in Brazilian cinema: “images out of place” that generate unusual and revealing displacements.

Keywords: Brazilian cinema, Julio Bressane, translation, experimental cinema.

L'ALLURE LIBRE DU DOCUMENT: A BUSCA DA MUSICALIDADE DO FILME E A ORGANIZAÇÃO DO PENSAMENTO TEÓRICO EM ÉRIC ROHMER

Marina Takami

Resumo: Este estudo revisita os artigos críticos de Éric Rohmer, sobretudo no que diz respeito ao cinema e às outras artes, a fim de compreender a construção de seu pensamento teórico. À luz de seu arquivo pessoal, bem como de seus filmes e depoimentos, defendo o postulado de que a música é o modelo ideal de criação artística do cineasta considerando a “musicalidade do filme” como eixo organizador de sua teoria.

Palavras-chave: musicalidade do filme, Éric Rohmer, crítica, outras artes, teoria, música

Abstract: This study revisits Éric Rohmer’s critical articles, especially those about cinema and other art forms in order to better understand the construction of his theoretical thinking. Considering his personal archive, as well as his films and testimonials, I assert that music is the ideal model of artistic creation for the filmmaker’s that considers “film musicality” as the organizing axis of his thinking.

Keywords: film musicality, Éric Rohmer, criticism, other art forms, theory, music.

LEITURAS DE BRECHT: *TERRA EM TRANSE* E *MEMÓRIAS DO SUBDESENVOLVIMENTO*

Maria Alzuguir Gutierrez

Resumo: *Terra em transe* (Glauber Rocha, Brasil, 1967) e *Memórias do subdesenvolvimento* (Tomás Gutiérrez Alea, Cuba, 1968) podem ser aproximados por vários motivos. Em primeiro lugar por representarem o intelectual em suas relações com o povo e com seu entorno político. Mas aqui vamos abordar outro ponto em comum entre estes filmes: a incorporação das ideias de Brecht.

Palavras-chave: Glauber Rocha, Gutiérrez Alea, Bertolt Brecht, análise fílmica, Teatro Épico.

Abstract: *Terra em transe* (Glauber Rocha, Brazil, 1967) and *Memórias do subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, Cuba, 1968) may be brought together for several reasons. Firstly, they represent the intellectuals in their relations with the people and with their political environment. Yet, here I will address another common point between them: the incorporation of Brecht's ideas.

Keywords: Glauber Rocha, Gutiérrez Alea, Bertolt Brecht, film analysis, Epic Theatre.

OS CONCEITOS DE RESISTÊNCIA E DISSIDÊNCIA NO CINEMA PORTUGUÊS

André Rui Graça

Resumo: O artigo debruça-se sobre a compreensão e desconstrução retórica de um discurso sobre o cinema português onde os conceitos de resistência e dissidência ocupam um lugar central - especialmente nos casos de João

Botelho, Pedro Costa e João Mário Grilo. O objectivo é aferir até que ponto estes conceitos, semelhantes mas não iguais, têm representado uma ética (ou se têm traduzido numa) e consubstanciam um aporte teórico.

Palavras-chave: cinema português; teoria dos cineastas; dissidência; cinema de autor; João Botelho; João Mário Grilo; Pedro Costa.

Abstract: The article focuses on the understanding and deconstruction of a discourse on Portuguese cinema where the concepts of resistance and dissidence are central – especially in the cases of João Botelho, Pedro Costa, and João Mário Grilo. The main goal is to assess to what extent these concepts, similar but not equal, have represented an ethic (or translated into one) and form a theoretical hook.

Keywords: Portuguese cinema; Filmmaker's theory; dissidence; auteur cinema; João Botelho; João Mário Grilo; Pedro Costa.

BETWEEN ANTHROPOLOGY AND THE SENSIBLE: THE ANIMISTIC CINEMA OF MICHELANGELO FRAMMARTINO

Chiara Dionisi

Resumo: A partir de conversas com Michelangelo Frammartino, o texto visa incentivar novas interseções entre a teoria do cinema e a prática. A estética do autor é analisada através do conceito de *novo animismo*, procurando um diálogo próximo com a antropologia crítica. Seguindo esta linha de discussão, esperamos lançar luz sobre a vitalidade cinematográfica e, consequentemente, sobre as implicações sensoriais e pré-lógicas do dispositivo.

Palavras-chave: animismo; antropologia; estudos sensoriais; ecologia; Frammartino.

Abstract: Starting from conversations with Michelangelo Frammartino, the essay aims at encouraging new intersections between film theory and practice. The aesthetics of the author is analyzed by adopting the concept of *new animism*, pursuing a close dialogue with its current state in critical

anthropology. Along this line we hope to shed more light on cinematic vitalism and consequently, on the sensual and prelogic implications of the “dispositif”.

Keywords: animism; anthropology; sensory studies; ecology; Frammartino.

A HISTÓRIA INCOMPLETA, O CINEMA QUE PREENCHE: A IMAGEM QUE FALTA E A TESSITURA DO EU

Laís Ferreira Oliveira

Resumo: Este trabalho investiga os operadores do arquivo, memória e história no trabalho de Rithy Pahn, a partir do filme *A imagem que falta/L'image manquante* (2013), de Rithy Pahn. Neste filme, Pahn subverte a própria materialidade do discurso e da memória, por meio da metonímia de bonecos de argila que se contrapõe a uma história oficial sustentada sob informações e imagens obscuras. Nosso objetivo é pensar como as escolhas narrativas e de montagem reconfiguram o lugar do relato na obra do cambojano, colocando-o como sujeito.

Palavras-chave: memória; história; documento; arquivo; Rithy Pahn.

Abstract: This paper focuses on the elements of archive, memory and history in Rithy Pahn's film *The missing image/L'image manquante* (2013). In this film, Pahn subverts the very materiality of discourse and memory, through the metonymy of clay dolls that stands in the way of an official history supported by obscure information and images. My aim is to think how the narrative and editing choices reconfigure the place of the narrative in the work of the Cambodian filmmaker, placing him as subject.

Keywords: memory; history; document; archive; Rithy Pahn.

PENSAR LA EXPERIENCIA *CINE*. CONTACTOS ENTRE LA CREACIÓN Y LA TEORÍA

Alfonso Palazón Meseguer, José María Galindo Pérez & Juan Caravaca Mompeán

Resumen: El proceso de creación cinematográfica, de forma genérica, supone desentrañar el camino desde la idea en papel hasta la proyección. Este proceso conduce las más de las veces a una serie de herencias. A un listado iterativo y coherentemente dividido de procedimientos que moldean un producto paradójicamente único. Este “más allá” de la película como manufactura acabada exige un acercamiento de clara vocación antropológica. Este trabajo aúna tres experiencias entrelazadas que buscan pensar el proceso de creación en el cine con una base empírica: la del observador, la del académico y la del cineasta.

Palabras clave: proceso creativo; cine; antropología; historia; cineasta.

Abstract: In a broad sense, the process of cinematographic creation could be simplified as the unraveling of the path from the idea in paper to the projection. Most of the time, in cinema, this process leads to a series of inheritances, i.e., to an iterative and coherently divided list of procedures that mold a paradoxically unique product. The “further beyond” dimension of the film as a finished manufacture demands a clear approach, often linked to an anthropological vocation. This work brings together the singularity of three intertwined experiences that provide the meaning and the empirical reflection of the process of creation in cinema: the experiences of the observer, the academic and the filmmaker.

Keywords: creative process; cinema; anthropology; history; filmmaker.



LABCOM.IFP
COMUNICAÇÃO, FILOSOFIA E HUMANIDADE
UNIDADE DE INVESTIGAÇÃO
UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR



OPCIC
comunicação
imagem e
contemporaneidade

GP CINECRIARE
CINEMA
criação e reflexão

Intermedia
grupo de investigação

O presente livro pretende concretizar o que os títulos dos anteriores volumes da série "Teoria dos Cineastas" apenas enunciaram: a originalidade dos cineastas (*Ver, ouvir e ler os cineastas*, vol. 1) e a possibilidade de diálogo com a teoria do cinema (*Propostas para a teoria do cinema*, vol. 2). No volume 3, *Revisitar a teoria do cinema*, a intenção é propor novos olhares sobre a teoria, à luz da reflexão original dos cineastas que, embora se coloquem afastados do discurso científico e académico, dialogam com esse discurso, uma vez que se cruzam com questões debatidas pela teoria do cinema. O livro apresenta várias contribuições originais que possibilitam uma revisitação da teoria do cinema sem deixar de lado uma discussão sobre os propósitos, problemáticas e alcance da própria abordagem "Teoria dos Cineastas". Os editores e os autores que assinam os textos pretendem manifestar a possibilidade de uma investigação que compreende o cinema como um campo artístico-cultural inovador e fértil, convidando sempre a novos olhares e reflexões.

Organização:



LABCOM.IFP
COMUNICAÇÃO, FILOSOFIA E HUMANIDADES
UNIDADE DE INVESTIGAÇÃO
UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR



**TEORIA
DOS CINEASTAS**

Em parceria com:



CPCIC
comunicação:
imagem e
contemporaneidade

GP CINECRIARE
CINEMA
criação e reflexão

Intermedia
Grupo de Investigação