

volume 10

Coleção Artes do Cinema e do Vídeo

Letraria®

CINEMA, CRIAÇÃO E REFLEXÃO:

10 ANOS DE CINECRIARE

Alexandre Rafael Garcia e Débora Opolski
ORGANIZAÇÃO

CINEMA, CRIAÇÃO E REFLEXÃO:
10 ANOS DE CINECRIARE

Coleção Artes do Cinema e do Vídeo

Alexandre Rafael Garcia & Débora Opolski
(Organização)

CINEMA, CRIAÇÃO E REFLEXÃO:

10 ANOS DE CINECRIARE

Araraquara
Letraria
2024

FICHA CATALOGRÁFICA

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Cinema, criação e reflexão [livro eletrônico]: 10 anos de Cinecriare / Alexandre Rafael Garcia & Débora Opolski (organização). - Araraquara, SP: Letraria, 2024.

PDF.

Vários autores.

ISBN 978-65-5434-099-1

1. Cinecriare 2. Cinema - Apreciação 3. Cinema - História 4. Criação artística I. Garcia, Alexandre Rafael. II. Opolski, Débora.

24-237286

CDD- 791.4307

Índices para catálogo sistemático:

1. Cinema : Estudos 791.4307

Eliete Marques da Silva - Bibliotecária - CRB-8/9380

Créditos da imagem da capa para:

Renato Rodrigues dos Santos e
Ariany Pinheiro do Rosário dos Santos

SUMÁRIO

Cinema, criação e reflexão: 10 anos de Cinecriare	7
Alexandre Rafael Garcia Débora Opolski	
A rede e a experiência no processo de criação do filme <i>Até amanhã</i>	13
Rodrigo Akira Tomita Eduardo Tulio Baggio	
Processo e criação no cinema de Hong Sang-soo...	32
Alexandre Rafael Garcia	
À caça das borboletas: Éric Rohmer e processos de criação entre o acaso e o controle em <i>O Raio verde</i> (1986)	50
Giovanni Alencar Comodo	
“Sempre quis fazer um filme tranquilo, simples, modesto”: anotações sobre processos de criação em Kira Muratova	65
Iurii Kokin Beatriz Avila Vasconcelos	
<i>O Espelho de Ana</i> e o compartilhamento da intimidade como po-ética feminista	78
Luciana Barone Nathália Tereza do Carmo Taques	
O processo de criação do diretor de arte Rodrigo Martirena no filme <i>A Vida invisível</i> (2019)	95
Aricia Machado Fábio Noronha	
A escrita traduzida do movimento de um corpo que dança na tela: o processo de coreoedição em <i>Projeto Violência</i> (2020)	112
Daniele Sena Durães Cristiane Wosniak	

Sobre o processo de criação de Foley em filmes narrativos de ficção	128
Débora Regina Opolski Juliano Carpen Schultz	
Três dogmas disruptivos para um cineasta em mutação	143
Evaldo Mocarzel	
Muito Prazer, David Neves	158
Gabriel Philippini Ferreira Borges da Silva Pedro Plaza Pinto	
Sobre os autores e as autoras	177

CINEMA, CRIAÇÃO E REFLEXÃO: 10 ANOS DE CINECRIARE

Apresentação,

por Alexandre Rafael Garcia & Débora Opolski

O grupo Cinecriare

Este livro é uma celebração! Um tributo aos dez primeiros anos do grupo de pesquisa *Cinecriare – Cinema: criação e reflexão*, da Unespar.

Fundado em 2014, sob a liderança do professor Eduardo Tulio Baggio, o Cinecriare surgiu como um espaço voltado à troca e ao aprofundamento de conhecimentos sobre cinema. A consolidação do grupo foi resultado das experiências e dos interesses dos docentes do Bacharelado em Cinema e Audiovisual da Faculdade de Artes do Paraná (FAP), parte da Universidade Estadual do Paraná (Unespar), sediada em Curitiba. Com o propósito de expandir as discussões acadêmicas e científicas sobre cinema e audiovisual, o grupo enfrentou o desafio de iniciar suas atividades em uma época em que a universidade ainda não oferecia cursos de mestrado na área.

A prática do Cinecriare fomentou o desejo de criar um programa de pós-graduação *stricto sensu* em cinema e artes do vídeo na Unespar. Após anos de reflexão, planejamento e ajustes, em 2019, o Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) abriu sua primeira turma de mestrado, tornando-se o primeiro mestrado público e gratuito voltado ao cinema no Sul do Brasil. Uma característica notável do programa é estar vinculado à área de Artes na Capes, ao contrário da maioria dos programas de cinema e audiovisual no Brasil, tradicionalmente vinculados à área de Comunicação.

Com o amadurecimento da ideia da pós-graduação, o grupo de pesquisa desempenhou um papel crucial na criação de vínculos entre os pesquisadores, servindo como um espaço de compreensão mútua sobre as áreas de atuação e interesses coletivos. Atualmente, o Cinecriare está vinculado ao PPG-CINEAV e é liderado pela Professora Dra. Cristiane Wosniak e pelo Professor Dr. Eduardo Tulio Baggio.

O grupo se organiza em torno de uma única linha de pesquisa: “Análise crítica dos processos de criação no cinema e nas artes do vídeo”. Nossas investigações focam nos processos criativos dentro desses campos, fortalecendo gradualmente o campo conceitual e metodológico das pesquisas brasileiras interessadas nos vieses artísticos que permeiam o Cinema e as Artes do Vídeo.

Os textos do livro

A presente coletânea representa uma amostra concisa do trabalho que temos desenvolvido nos últimos anos, evidenciando o envolvimento coletivo nas atividades artísticas e acadêmicas do grupo Cinecriare. A maioria das pesquisadoras e pesquisadores que fazem parte do grupo trabalha ou já trabalhou na criação artística, o que reforça a característica marcante de interação entre pesquisa e prática criativa no grupo.

Além disso, a maioria dos textos que compõem o livro é resultado de pesquisas conjuntas: orientadores e orientandos (discentes e egressos) produzindo artisticamente e cientificamente no campo do cinema e das artes do vídeo. A partir de agora, optamos por falar dos capítulos do livro com base nas conexões entre eles. Embora tenham os processos de criação como mote principal, eles se agrupam por similaridades entre os objetos e as abordagens metodológicas escolhidas. Essas similaridades surgem pelas afinidades nas áreas de formação e nas trajetórias de cada pesquisadora e pesquisador. Afinal, mais importantes do que as estruturas e as instituições são as pessoas. Como escreveu Paulo Freire, em 1989, “a escola é, sobretudo, gente”. Portanto, somos nós, as pessoas, que constituímos a rede de criação do grupo Cinecriare.

Começamos, justamente, com o texto *A rede e a experiência no processo de criação do filme Até amanhã*, escrito pelo professor Eduardo Tulio Baggio e pelo pesquisador Rodrigo Tomita, que foi orientado pelo próprio Eduardo durante o mestrado no PPG-CINEAV, de 2022 a 2024. O trabalho reforça a constituição do campo de pesquisa que utiliza uma abordagem metodológica que permeia muitas das pesquisas do nosso grupo, que é a análise do próprio processo criativo: no caso, Rodrigo Tomita como cineasta e pesquisador do seu próprio processo de criação. Eduardo e Rodrigo justificam suas abordagens e valorizam os aspectos da experiência na pesquisa e na realização artística, além da importância das redes de criação. O texto também explora o interesse sobre um tipo de cinema específico, realizado por pequenos grupos e totalmente dedicados a situações prosaicas mediadas por conversas, que é denominado como “filmes de conversação”.

Tal conceito foi pesquisado e defendido por Alexandre Rafael Garcia, professor do PPG-CINEAV e do Bacharelado em Cinema e Audiovisual da Unespar, em sua tese de doutorado no Programa de Pós-Graduação em História da UFPR, entre 2018 e 2022. Para este livro, no texto *Processo e criação no cinema de Hong Sang-soo*, Alexandre apresenta um detalhamento dos singulares métodos criativos e de produção do cineasta sul-coreano, que é hoje o mais intenso realizador de filmes de conversação. Alexandre

menciona no texto que é possível perceber várias intersecções entre os filmes de Hong Sang-soo e os de Éric Rohmer.

É justamente sobre o cinema deste cineasta francês que se debruça Giovanni Alencar Comodo, em *À caça das borboletas: Éric Rohmer e processos de criação entre o acaso e o controle em O Raio verde (1986)*. Em seu texto, Giovanni examina o projeto rohmeriano sempre com muita atenção para perceber que o que parece acidental e espontâneo na verdade é fruto de um longo planejamento e de um sistema rigorosamente elaborado, aberto às contribuições da natureza e das intervenções sociais. A partir do contato direto com reflexões do cineasta e de cineastas que trabalharam com Rohmer, como a montadora Maria-Luísia García e a atriz Marie Rivière, podemos enxergar com clareza n’*O raio verde* a cristalização de um radical processo criativo colaborativo. O texto de Giovanni é um desdobramento da sua pesquisa de mestrado no PPG-CINEAV, sob orientação da professora Beatriz Avila Vasconcelos, entre 2021 e 2023.

A mesma Beatriz é orientadora hoje do mestrando Iurii Kokin. Em conjunto, a dupla traz o texto “*Sempre quis fazer um filme tranquilo, simples, modesto*”: *anotações sobre processos de criação em Kira Muratova*, apresentando reflexões sobre filmes da cineasta nascida em 1934, na pequena cidade Soroca, localizada atualmente na fronteira entre Ucrânia e Moldávia. O texto parte de uma entrevista de Kira Muratova concedida a Jane-Nox Voina e Vladimir Voina, em 1997, traduzida diretamente do russo por Iurii Kokin. O texto é um exemplo das apostas da Teoria de Cineastas, grande referência para o Cinecriare, que é lidar com entrevistas de artistas – não para repetir o discurso, mas justamente para fazer análises, comparações e inferências no cotejamento com os filmes. É nesta fricção entre os discursos, fílmicos e verbais, que grande parte das discussões no Cinecriare se concentra. Neste livro ainda temos mais dois textos fortemente pautados em entrevistas.

Primeiro destacamos *O Espelho de AnA e o compartilhamento da intimidade como po-ética feminista*, de Luciana Barone e Nathália Tereza do Carmo Taques, respectivamente professora orientadora e estudante mestranda no PPG-CINEAV. A partir da análise fílmica, da reflexão teórica e de entrevista com a diretora Jessica Candal, as autoras se mostram atentas às questões emergentes, amparadas pela estética feminista e estudo dos vestígios do processo criativo encontrados no filme, delineando o lugar do íntimo e do privado na elaboração de uma *po-ética* feminista. Luciana e Nathália utilizam a palavra *po-ética* porque entendem que existe uma ética em cada poética. No filme, a diretora Jessica Candal utiliza uma combinação de registros pessoais antigos, depoimentos e cenas de seu cotidiano para problematizar o papel socialmente atribuído à mulher ao longo de diferentes gerações. A participação de cada mulher no documentário é situada

dentro dos temas selecionados para debate, proporcionando uma análise intergeracional dessas questões, relacionando a ética e a poética.

Continuando com a utilização de entrevistas para promover reflexões, seguimos com Aricia Machado e Fábio Noronha, que partem da concepção da Teoria de Cineastas ao assumir como cineastas todas as pessoas envolvidas na produção de um filme que tenham atividades criativas, e apresentam *O processo de criação do diretor de arte Rodrigo Martirena no filme A Vida invisível (2019)*. O texto se concentra em um elemento audiovisual específico, a direção de arte, e através de análise de dados, da entrevista original e do estudo de documentos realizados durante a produção, identifica as escolhas e as implicações destas escolhas no estilo visual do filme, nos trazendo importante reflexões tanto no campo da teoria e da criação quanto em aspectos de relações profissionais na área do cinema contemporâneo. Mantendo a tradição, Fábio foi orientador de Aricia durante o mestrado, entre 2020 e 2022.

O texto *A escrita traduzida do movimento de um corpo que dança na tela: o processo de coreoedição em Projeto Violência (2020)* nos aproxima do campo da videodança, “que é uma expressão que escreve movimento de corpos no tempo e no espaço no audiovisual”, como definem as autoras Cristiane Wosniak e Daniele Sena Durães. Mais conhecida simplesmente como Cris, nossa atual líder do Cinecriare foi também orientadora de Daniele durante o período do mestrado, entre 2021 e 2023. O texto apresentado aqui é uma atualização de raciocínios empreendidos na escrita da dissertação e foca na expressividade da videodança, enquanto linguagem específica das artes do vídeo e espaço de manifestação corporal e performática. O texto é mais um exemplo de exercício de autoanálise criativa sob o viés da produção acadêmica e científica, considerando que o objeto artístico em questão é de autoria da própria Dani Durães.

Seguindo o grupo de reflexões sobre produções de própria autoria, agora conectando com trabalhos que possuem interesse em algum elemento audiovisual específico, chegamos ao texto *Sobre o processo de criação de Foley em filmes narrativos de ficção*, de Débora Opolski e Juliano Schultz. Misturando descrições e informações técnicas com análise estética e conceitual, Débora e Juliano se dedicam ao elemento audiovisual do som para apresentar reflexões sobre o processo de criação da trilha sonora cinematográfica. Partindo do relato de produção do filme paranaense de longa-metragem *Ursa*, de 2021, no qual Juliano foi artista de Foley, o texto levanta pontos que comprovam a potência de criação de sentido do elemento sonoro de Foley no audiovisual narrativo, seguindo com a colaboração desenvolvida durante o mestrado, no qual Débora foi orientadora de Juliano entre 2021 e 2023.

Na sequência, vamos ao texto de Evaldo Mocarzel, *Três dogmas disruptivos para um cineasta em mutação*, que se conecta ao anterior porque também é uma análise do processo criativo de uma obra de autoria própria. O pesquisador-cineasta relata o processo de criação de um filme sobre as quebradeiras de coco babaçu da região do Bico do Papagaio, no extremo norte do estado do Tocantins, na divisa com o Maranhão e o Pará. A partir do relato reflexivo sobre o processo de *Quebradeiras*, de 2009, sob um viés retrospectivo conectado com as percepções atuais, Mocarzel investiga de que forma as regras que impôs para o próprio processo criativo foram reveladoras para que ele descobrisse novas formas de expressividade para a linguagem do documentário e da sua própria expressão enquanto artista. Entre 2005 e 2017, Mocarzel foi professor de toda uma geração da graduação em Cinema da FAP/Unespar, tendo estudantes como Nathália Tereza, Aricia Machado e Alexandre Rafael Garcia, e mantém sua constante mutação sempre fiel aos questionamentos artísticos em fricção com as reflexões teóricas, que são a própria base do pensamento do Cinecriare. É nesta contínua rede de produções, pensamentos, tensionamentos e colaborações que criamos nossas obras – artísticas e científicas.

Finalmente chegamos em *Muito Prazer, David Neves*. O texto escrito pela dupla Gabriel Philippini Ferreira Borges da Silva e Pedro Plaza Pinto apresenta um dos maiores críticos-cineastas brasileiros a partir da perspectiva da *busca pela espontaneidade*, que o cineasta tentou identificar em textos e nos mostrou em filmes. Ao misturar profundamente informações técnicas, depoimentos de artistas e análise fílmica em uma investigação histórica e estética, passando pelo *cinema direto* e pelo Cinema Novo, Gabriel e Pedro confirmam o entrelaçamento de pesquisas promovido pelo Cinecriare: Pedro Plaza estudou David Neves em seu doutoramento na USP, de 2004 a 2008, e orientou a pesquisa de Gabriel no PPG-CINEAV, entre 2022 e 2024, mas com abordagens diferentes. O texto apresentado aqui é um desenvolvimento da dissertação de Gabriel, que foi totalmente influenciada pelo trabalho anterior de Pedro. Ambos seguem os passos de David Neves, que seguiu Paulo Emílio Salles Gomes, e investem em uma escrita de cinema que é simultaneamente rigorosa e espirituosa, crítica e propositiva.

Assim encerramos nossa apresentação, que é apenas um fragmento da celebração dos dez anos do Cinecriare. Sabemos que poderíamos ter organizado o livro de diversas maneiras, pois os textos – e as pessoas – se conectam em infinitas possibilidades. No entanto, reconhecemos que o material que temos em mãos é o resultado de uma série de contingências e subjetividades que se encontram nessa vasta rede de criação e reflexão que é o Cinecriare. Com imenso orgulho e satisfação, acreditamos que este livro é uma

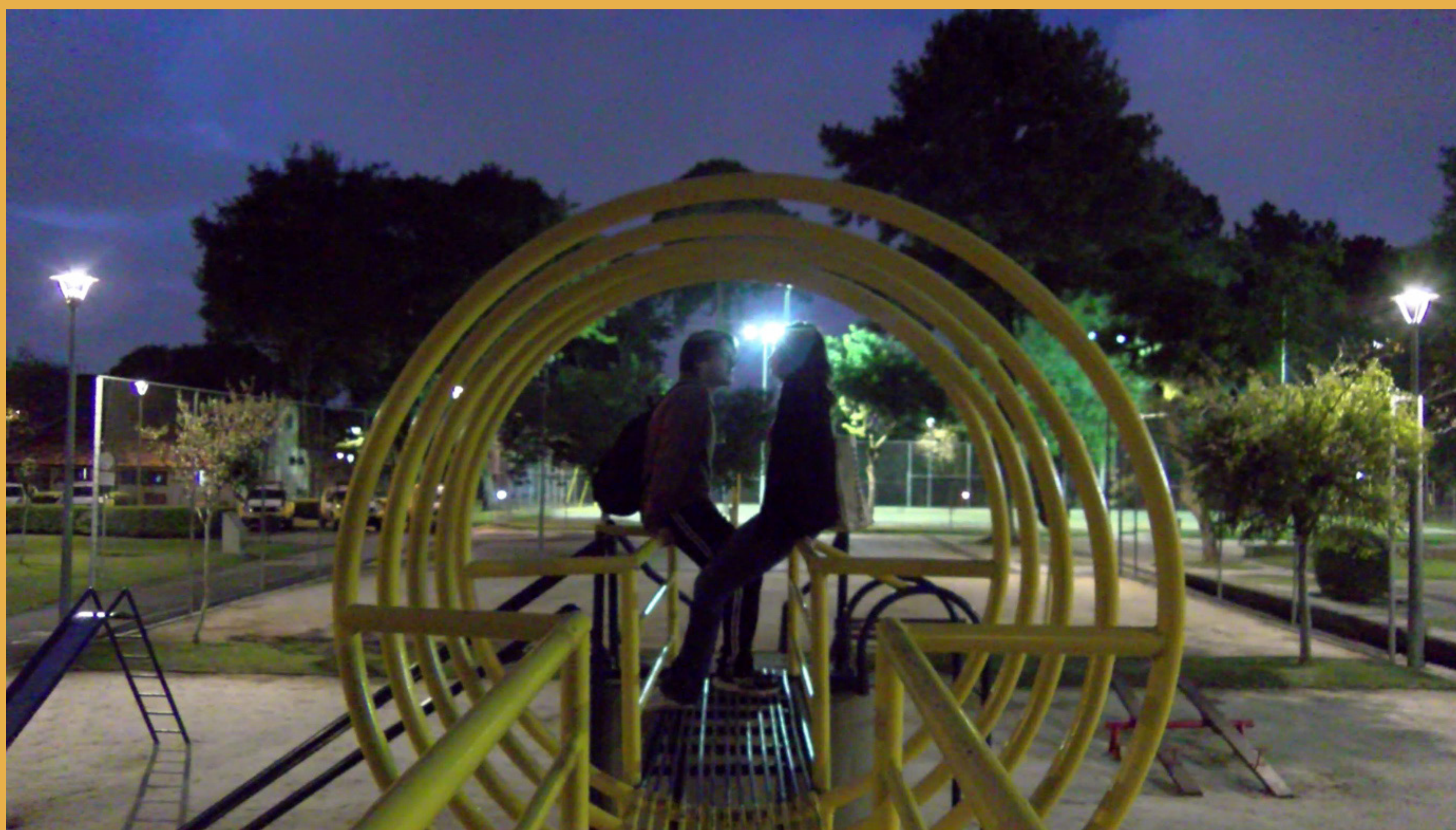
das demonstrações da força que o grupo de pesquisa tem conseguido manter e mostrar ao longo destes dez primeiros anos.

Agradecemos imensamente à Coordenação do Cinecriare, Professora Cristiane Wosniak e Professor Eduardo Baggio, por nos confiar a organização desta coletânea comemorativa, e todas e todos os colegas que participaram com seus textos e ideias, contribuindo para a construção deste grupo e deste livro.

A REDE E A EXPERIÊNCIA NO PROCESSO DE CRIAÇÃO DO FILME *ATÉ AMANHÃ*

Rodrigo Akira Tomita¹

Eduardo Tulio Baggio²



Fonte: fotograma do filme *Até amanhã* (Rodrigo Tomita, inédito)

1 Mestre em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar). Roteirista, diretor e montador cinematográfico. *E-mail*: digo.tomita@gmail.com

2 Pós-doutorando pelo PPGCOM da Universidade Federal do Ceará (UFC) e doutor em Comunicação e Semiótica (PPGCOS) pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Docente adjunto no Bacharelado em Cinema e Audiovisual e no Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV), ambos da Unespar. *E-mail*: eduardo.baggio@unespar.edu.br

O Cercado e os Pontos de Vista

Este capítulo tem por objetivo uma investigação sobre o processo de criação do filme de longa-metragem *Até Amanhã* (Dir.: Rodrigo Tomita, inédito). Tal investigação busca a concepção e as ações de uma rede de criação (Salles, 2006), especialmente voltada para a espacialidade determinada por lugares da cidade de Curitiba e por outros filmes, também realizados em Curitiba, que serão tomados enquanto parte do processo de criação do filme abordado e que serão considerados a partir de uma dimensão conceitual específica, a da experiência. Segundo John Dewey (2010, p. 60), quem se dedica a escrever sobre as Artes e a experiência nas Artes deve buscar “restabelecer a continuidade entre, de um lado, as formas refinadas e intensificadas de experiência que são as obras de arte e, de outro, os eventos, atos e sofrimentos do cotidiano universalmente reconhecidos como constitutivos da experiência”. Nosso intuito é debater aspectos do percurso processual da criação artística a partir da dimensão da experiência, ou seja, nos dedicamos à rede de criação envolta no processo de realização de *Até Amanhã* em seu caráter experiencial.

Antes de nos direcionarmos ao arcabouço conceitual que norteia nossas reflexões, bem como antes de nos voltarmos especificamente para a abordagem do processo de criação de *Até Amanhã*, é importante nos situarmos enquanto pesquisadores diante desse objeto de pesquisa. Rodrigo Tomita é o roteirista e diretor do filme em questão e autor da dissertação de mestrado *Até Amanhã: os espaços no processo de criação de um longa-metragem*, defendida em maio de 2024 no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) e da qual excertos foram retirados para compor partes deste capítulo. Eduardo Baggio é docente no PPG-CINEAV da Unespar e foi orientador da pesquisa que resultou na referida dissertação.

Esses aspectos contextuais nos parecem fundamentais para clarificarmos nossos pontos de vista na escrita do trabalho que aqui apresentamos, visto que, se “pesquisar é cercar algo e investigá-lo” e se o “sujeito que cerca algo pode se colocar dentro ou fora do cercado” (Bolognesi, 2014, p. 147), então, temos pontos de vista distintos na escrita deste texto. Rodrigo é artista-pesquisador, ou, como diz Mario Fernando Bolognesi, é um “sujeito que cerca algo” e se coloca “dentro do cercado”. Já Eduardo é pesquisador em Artes e também é um “sujeito que cerca algo”, entretanto, se coloca “fora do cercado”. Cabe ressaltar que o próprio Bolognesi salienta a possibilidade da “migração, temporária ou definitiva, de um lugar para outro” e estabelece ponderações sobre esses pontos de vista:

Estar dentro, no entanto, não significa investigar exclusivamente os caminhos da criação artística do sujeito que cercou um objeto. A experiência extrapola os limites daquilo que é pessoal e intransferível. Quando o sujeito se coloca do lado de fora, ele assume, conscientemente, um papel distanciado, que se aproxima da atitude “clássica” do pesquisador, equivalente ao trabalho investigativo do historiador, por exemplo (Bolognesi, 2014, p. 147).

Assim, estamos assumindo uma dualidade, dois pontos de vista, um de dentro e outro de fora – ainda que com proximidade – do processo criativo do filme *Até Amanhã*.

A rede e a experiência

Cecília Almeida Salles, ao considerar a criação artística, defende uma perspectiva processual que tomamos como base para esta investigação. Sob essa concepção, o inacabamento é inerente à obra de arte, não no sentido de uma inconcretude ou impossibilidade de materializar a obra por fatores externos – como a morte da autora ou autor durante a feitura da obra –, mas sim como característica de dinamicidade, fluidez e mutabilidade intrínseca à criação artística. Ou seja, para Salles, há uma insatisfação perpétua do artista com sua obra que impulsiona sua criação e a coloca neste estado dinâmico: a obra de arte é sempre uma versão dentre as diversas outras possíveis que a/o artista poderia ter criado caso tivesse tomado diferentes decisões ao longo do seu trabalho ou mesmo dado continuidade a seu processo de criação para além do momento em que decidiu colocá-la a público. Não se trata de uma desvalorização da obra entregue ao público, mas da dessacralização desta enquanto algo final e/ou em sua única forma possível (Salles, 2006, p. 14).

Considerar criação artística desta maneira implica também, ainda segundo a autora, compreender que os processos criativos se dão em um campo relacional de complexidade, e não isoladamente com seus componentes atuando de forma autônoma, independente e descontextualizada.

A criação como processo relacional mostra que os elementos aparentemente dispersos estão interligados; já a ação transformadora envolve o modo como um elemento inferido é atado a outro. Os elementos selecionados já existiam, a inovação está no modo como são colocados juntos, ou seja, na maneira como são transformados (Salles, 2006, p. 29).

As diversas interações da/o artista com diferentes elementos estabelecem um pensamento em rede, de onde surgem novas possibilidades criativas. Deste modo, uma criação artística é fruto de relações entre a/o artista e o meio que a/o circunda, o que inclui, entre outros elementos, o entorno individual, as relações interpessoais da/o artista e também o cenário sociocultural em que está inserido. Portanto, quem pesquisa sob essa perspectiva, investiga e considera, por exemplo, quais as relações com outras/os artistas e outras obras de arte no processo de criação de uma nova obra; os documentos de processo sobre outras obras desenvolvidas anteriormente; as trocas de cartas ou *e-mails* entre colegas do meio circundante; etc. Desta forma, é possível inferir e interpretar, acerca das tessituras dessa rede de criação da/o artista. No decorrer deste capítulo, iremos abordar as relações entre alguns elementos que exerceram influência na criação do longa-metragem *Até Amanhã*, especialmente o papel central que outros filmes presentes no meio que circundava as/os artistas da equipe de realização, bem como os lugares e as espacialidades enquanto elementos de destaque na rede de criação do filme *Até Amanhã*. O que analisaremos adiante é como o processo de criação deste longa-metragem foi constituído por meio de emaranhados com vínculos a filmes e a lugares, seja atuando de modo indireto ou direto.

Desta forma, a rede de criação é nosso cerne, o objeto a ser abordado. Para tanto, tomaremos como meio para essa abordagem a dimensão da experiência. A nossa tomada da experiência enquanto conceito capaz de guiar a abordagem da rede de criação tem quatro razões: 1) O caráter processual da experiência, como colocado por John Dewey (1976, p. 26) quando afirmou que “o princípio de continuidade de experiência significa que toda e qualquer experiência toma algo das experiências passadas e modifica de algum modo as experiências subseqüentes”; 2) O caráter extraordinário e transformador da experiência, como apontado por Jorge Larrosa ao considerar que “A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece” (Larrosa, 2021, p. 18). Ou seja, a experiência é avessa ao comum e por isso potencialmente transformadora. Nesse sentido, o autor separa a experiência da informação – que não é algo que nos passa –, separa também da opinião, pois “quando a informação e a opinião se sacralizam, quando ocupam todo o espaço do acontecer, então o sujeito individual não é outra coisa que o suporte informado da opinião individual, [...]” (*Ibid.*, p. 21). E, ainda, Larrosa distancia a experiência da pressa, do “estímulo fugaz e instantâneo”, pois “Ao sujeito do estímulo, da vivência pontual, tudo o atravessa, tudo o excita, tudo o agita, tudo o choca, mas nada lhe acontece. Por isso, a velocidade e o que ela provoca, a falta de silêncio e de memória, são também

inimigas mortais da experiência” (*Ibid.*, p. 22); 3) O caráter de valorização da experiência artística para que essa não seja perdida enquanto memória e possa realçar da vida em sociedade, conforme destaca a pesquisadora Kathleen Coessens, quando diz que “Percurso vivenciais e experimentais só podem ser salvos do esquecimento pelo empenho do artista na exploração e expressão dos diferentes caminhos e traços de sua prática – pelo artista como pesquisador” (Coessens, 2014, p. 5); e 4) O caráter de experiência estética no potencial encontro com as obras de arte e, previamente, em seu fazer. Isso se dá, segundo John Dewey, conforme compreendemos que a experiência estética, “na medida em que é experiência, consiste na acentuação da vitalidade” (Dewey, 2010, p. 83). Dewey destaca também o aspecto relacional ao invés do isolamento, pois a experiência “Em vez de significar um encerrar-se em sentimentos e sensações privados, significa uma troca ativa e alerta com o mundo; em seu auge, significa uma interpenetração completa entre o eu e o mundo dos objetos e acontecimentos” (*Ibid.*, p. 83). E, desta forma, Dewey propõe uma aproximação intensificada entre experiência, justamente por ser extraordinária, e a arte, visto que “Por ser a realização de um organismo em suas lutas e conquistas em um mundo de coisas, a experiência é a arte em estado germinal. Mesmo em suas formas rudimentares, contém a promessa da percepção prazerosa que é a experiência estética” (*Ibid.*, p. 84). É sobre o estado germinal de uma obra de arte fílmica que estamos tratando e, em sua rede de criação, nos interessa considerar sobre a “promessa da percepção prazerosa” que se dá desde o fazer artístico, fase processual que abordamos neste texto.

Os filmes: a experiência tece a rede

Até Amanhã é um longa-metragem ficcional cujo processo de roteirização se iniciou no ano de 2020 em um contexto acadêmico, a partir da disciplina de Roteiro III e compondo parte do trabalho de conclusão de curso (TCC) de Rodrigo Tomita, no bacharelado em Cinema e Audiovisual da Unespar. Entregue no final de 2021, o TCC foi constituído pela escrita do roteiro deste filme cujos três primeiros tratamentos e o memorial artístico-reflexivo relativo ao processo de criação do roteiro se deram durante o auge da pandemia de covid-19. Ou seja, dadas essas condições, os atos de roteirização se restringiram a um ambiente doméstico em que a interação com pessoas e outros lugares ora era inviável, ora era possível somente por intermédio das telas dos dispositivos tecnológicos. O enredo do filme dialoga com os romances de formação e se dá em torno de Tiago e Letícia, que formam o casal protagonista, e seus amigos Marcos, Simone e Paula. Este grupo de universitários do último período do curso de Arquitetura se reúne para comemorar o

aniversário de Marcos e se dão conta de que essa é, potencialmente, a última reunião antes de se graduarem e definirem um rumo para suas vidas. Em meio às conversas e à celebração, a incerteza sobre o futuro perturba a continuidade do relacionamento dos protagonistas.

A partir desse roteiro, foi desenvolvido o processo de criação do filme, feito como parte da pesquisa de mestrado do mesmo acadêmico, Rodrigo Tomita, entretanto em outro estágio de formação, durante o Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo, no PPG-CINEAV da Unespar, e em um contexto de flexibilização das medidas de distanciamento social após o avanço gradativo da vacinação contra a covid-19. É sobre este último processo que nos debruçamos neste texto, considerando a rede de criação envolvida e a abordagem da dimensão da experiência enquanto meio de investigação.

Vamos começar as considerações específicas sobre o processo de criação do filme observando os nós desta rede a partir dos diálogos estabelecidos com outras obras de arte cinematográficas. Afinal, um aspecto apontado por Salles (2006) é o de que as interações com outras obras de arte servem também como referências para reflexões e debates, atuando como norteadores para as próprias buscas de artistas.

Uma dessas interações que podemos observar é com os “filmes de conversação”. Em sua pesquisa de doutorado, Alexandre Rafael Garcia traça uma historiografia de um estilo fílmico, que ele intitula como “filmes de conversação”. Resumidamente, o conceito abarca filmes ficcionais de baixo orçamento, realizados com uma equipe reduzida, cujas narrativas tratam de acontecimentos banais e a conversação entre os personagens se apresenta como ação majoritária do filme, compreendendo assim grande parte da filmografia de Éric Rohmer, do *mumblecore*, de Hong Sang-soo, a *Trilogia Before* de Richard Linklater³, entre outros filmes de cineastas de diferentes épocas e localidades, como *Até amanhã*. De Jean Rouch a Hong Sang-soo (passando por Rohmer e Linklater), Garcia nos mostra que os cineastas optam por escolhas formais diversas para alcançarem estéticas distintas a partir da conversação.

No sentido do caráter processual da experiência, vamos analisar algumas relações que *Até Amanhã* estabelece com alguns expoentes desse estilo, em especial, o curta-metragem curitibano *O último dia* (2010), dirigido por Christopher Faust, com quem Rodrigo Tomita trabalhou posteriormente como montador de outro de seus filmes: *Dias atrás* (2023) – uma continuação de *O último dia*. Compartilhando algumas similaridades temáticas acerca do fim de uma juventude em Curitiba, ambos os filmes dirigidos por

³ A trilogia é formada pelos filmes *Antes do Amanhecer* (1995), *Antes do pôr-do-sol* (2004) e *Antes da meia-noite* (2013), todos dirigidos por Richard Linklater e protagonizados pelos atores Ethan Hawke e Julie Delpy.

Faust suscitam discussões sobre as possibilidades criativas em *Até Amanhã*. Desta forma, o cercar o objeto passa a se ampliar – ainda que em segundo plano –, visto que o objeto de análise, o processo de criação do longa-metragem *Até amanhã*, quando tomado pelo viés das redes de criação e observado via experiência processual, expande suas fronteiras, ou atravessa as cercas iniciais, e encontra outras paragens, como o curta-metragem *O último dia*. Isso ocorre porque, neste tipo de pesquisa em Artes, “a experiência torna-se elemento diferenciador, comparativamente à investigação em outros campos do saber. Essa experiência não ocorre sob o prisma do distanciamento e da ruptura epistêmica entre o sujeito cognoscente e o objeto cognoscível” (Bolognesi, 2014, p. 150). Portanto, à medida que o desenho da rede de criação vai sendo percebido e apresentado, salienta-se a experiência em seu processo.

Seguindo essa premissa, podemos observar o memorial artístico-reflexivo desenvolvido por Rodrigo Tomita para o trabalho de conclusão de curso de graduação, no ano de 2020. Naquele momento, o curta *O último dia* já aparecia como uma das principais referências fílmicas para o desenvolvimento do roteiro do longa *Até amanhã*. No trecho a seguir, podemos observar algumas das características que então chamavam a atenção de Tomita no filme dirigido por Faust:

O último dia foi, desde o começo da elaboração, a principal referência de *Até amanhã* principalmente por suas semelhanças temáticas, mas também pela forma como a representação juvenil se dá. A juventude é ponto central do curta, tratando do fim desta fase e dos anseios dos personagens com o futuro. A representação desta etapa da vida é realizada de forma direta ao mesmo tempo que se opta por uma abordagem singela, permitindo uma identificação com os dramas dos personagens através de situações cotidianas (Tomita, 2021, p. 56).

Assim, outro aspecto da experiência surge como fundamental, o caráter extraordinário e transformador da experiência, notadamente da experiência estética, que gera a união entre as emoções e os objetos da materialidade artística, ou seja: “Com a realização, o material da reflexão é incorporado pelos objetos como o significado deles”. Essa união, ou incorporação, é particularmente importante para a/o artista, que se importa “de modo peculiar com a fase da experiência em que a união é alcançada, ele não evita os momentos de resistência e tensão. Ao contrário, cultiva-os, não por eles mesmos, mas por suas potencialidades, introduzindo na consciência viva uma experiência unificada e total” (Dewey, 2010, p. 77). É apenas com esse tipo de encontro, do tipo “que nos passa”, “que nos toca” que surge esse tipo de união de emoções e materialidade, forjando a

experiência extraordinária e transformadora, portanto, longeva e profunda a ponto de que uma obra de arte, no caso o curta *O último dia*, torne-se uma referência destacada, um nó destacado na rede de criação que foi sendo tecida durante a feitura do longa *Até amanhã*.

Outra característica eloquente e marcante, no sentido do extraordinário, na realização de *O último dia* se tornaria referencial para o processo de criação de *Até amanhã*: a simplicidade, a singeleza e o modo de produção eram destacados, como mostra o trecho a seguir:

O filme se passa em uma tarde no Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba, onde os personagens bebem e conversam entre si expondo também seus dramas relacionados à chegada da vida adulta. Essas ações são filmadas em uma única locação com a estética da câmera na mão, utilizando apenas a luz natural para iluminar as cenas, além de contar, em sua realização, com apenas cinco pessoas na equipe técnica mais os quatro atores que compõem o elenco. Outro aspecto relacionado a essa simplicidade e que me chama a atenção na obra é o sentimento de intimidade com os personagens, resultado dessas escolhas formais e desse modelo de produção íntimo, [...] (Tomita, 2021, p. 55).

Ademais, Garcia (2022, p. 294-295) pontua também que os filmes de conversação

[...] são uma forma de drama alternativa aos cânones literários, teatrais e cinematográficos, pois buscam diferentes maneiras de serem viabilizadas e produzidas, às margens das grandes indústrias e das narrativas baseadas em acontecimentos extraordinários. Muitas vezes partem de uma criação coletiva entre equipe, baseada na cumplicidade, caracterizando verdadeiras famílias de artistas [...]

A possibilidade de realizar uma criação coletiva entre a equipe parecia ser condizente com uma das vontades pessoais que o diretor Rodrigo Tomita possuía: realizar um longa-metragem com os amigos do coletivo Coco Filmes. Essa vontade da realização artística em grupo dialoga e extrapola uma noção que é muito importante para considerarmos sobre processos de criação em Artes. Mesmo quando tratamos de obras de arte que aparentam serem advindas de processos individuais e assim são assinadas, é fundamental compreender que se tratam, também, de processos em grupo. Tal constatação pode ser argumentada como quando Cecilia Salles, referenciando Vincent Colapietro, diz que “o sujeito não é uma esfera privada, mas um agente comunicativo. É distinguível, porém não separável de outros, pois sua identidade é constituída pelas relações com outros” (Salles, 2017, p. 38). Mas neste caso há ainda uma outra camada em jogo, relacionada

à característica própria do cinema de ser uma arte na qual a realização é, na maioria das vezes, fruto de grupos de cineastas, tomando aqui a noção de cineastas oriunda da Teoria de Cineastas (Baggio; Graça; Penafria, 2015).

O coletivo Coco Filmes nasceu em 2018, a partir do encontro entre alguns colegas de turma do curso de bacharelado em Cinema e Audiovisual da Unespar e da vontade de realizar um curta-metragem intitulado *Amigos, amigos* (Dir.: André F. Diniz, 2018)⁴, no qual Rodrigo Tomita desempenhou a função de diretor de fotografia. Desde então, este passou a ser um grupo no qual as pessoas criam e compartilham ideias e projetos, rotacionando funções em cada trabalho e gerando intensa troca de ideias e referências. Como explica Cezar Migliorin em seu texto *O que é um coletivo?* (2012), os coletivos se caracterizam como um campo privilegiado de encontros e trocas, convergindo indivíduos e práticas diversas que se contaminam e se transformam. Assim, das relações de amizade e de trabalho, o próprio coletivo tornou-se um ambiente efervescente de intensa troca de ideias. Migliorin (2012, p. 313) ainda afirma que

O coletivo é um ponto na rede e, também, ele próprio uma rede. Na construção de redes, acentradas, entre múltiplos atores em um espaço ilimitado, os coletivos aparecem como centros de concentração de ideias, pessoas, criação, forças de onde novas conexões podem sair para compor outras redes.⁵

Ainda de acordo com o autor, a formação de um coletivo se define menos pela homogeneidade das ideias de um certo número de pessoas do que por “um bloco de interesses, afetos, diálogos, experiências aos quais certo número de pessoas adere, reafirmando e transformando esse mesmo bloco” (Migliorin, 2012, p. 308). Em outras palavras, o coletivo se define mais pela dinamicidade, pelas transformações e pelas trocas de ideias do que pela rigidez e inércia das mesmas. É como também lembra Salles (2006, p. 25): “não se pode deixar de levar em conta, por exemplo, as interações entre indivíduos como um dos motores do desenvolvimento do pensamento [...]”. Portanto, as interações advindas do coletivo e os próprios processos de criação dos projetos afluíam discussões e ideias que, por vezes, influenciaram as demais obras em outros momentos. Logo, as interações dentro do coletivo direcionavam certos interesses, entre os quais, os filmes de conversação. É possível observar esse interesse na realização do curta

4 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LQG33dDkRcl>. Acesso em 6 jun. 2023.

5 Apesar de o vocabulário ser o mesmo e de não ser possível afirmar de forma categórica se o uso que o autor faz do termo “rede” é o mesmo que Salles conceitualiza, ainda assim, o uso do termo no texto de Migliorin é compatível com as ideias da autora de *Redes de Criação*.

Desocupados (Dir.: Brendha Rocha e Gabriel Borges, 2019)⁶, no qual, novamente, Rodrigo Tomita atuou na direção de fotografia. A realização ocorreu no contexto da disciplina de Direção Audiovisual II, do curso de bacharelado em Cinema e Audiovisual da Unespar, e, desta forma, o coletivo realizou uma das suas primeiras experiências práticas com um filme de conversação que aborda as questões de uma juventude universitária – o que se relaciona diretamente com *Até Amanhã*, configurando-se assim como uma espécie de experimento, no sentido de tentativa, ou rascunho para a realização do longa-metragem.

A atuação do coletivo Coco Filmes conforme mencionada, como outras atuações em outros coletivos artísticos, se não afirma, necessariamente, pelo menos indica um interesse pela experiência em seu caráter extraordinário e transformador. Pois a proposta de atuação de integrantes do coletivo em diferentes funções na realização de cada filme, alternando as pessoas que assumem papéis centrais como de roteiristas, diretoras de fotografia, montadoras, diretoras, produtoras, diretoras de arte, etc., sugere uma busca pela experimentação, novamente no sentido de tentativa. Jorge Larrosa (2021, p. 26) diz que a “palavra experiência vem do latim *experiri*, provar (experimentar). A experiência é em primeiro lugar um encontro ou uma relação com algo que se experimenta, que se prova”. Essa postura é avessa ao que poderia ser esperado da busca pela profissionalização em sua acepção objetiva e cartesiana, da especialização em determinada atividade. Trata-se, ao contrário, de colocar-se em risco, de buscar ação junto ao que não é ordinário, em consonância, com a concepção de experiência, visto que, “tanto nas línguas germânicas como nas latinas, a palavra experiência contém inseparavelmente a dimensão de travessia e perigo” (*Ibid.*, p. 27). Para rematar essa ideia, voltando ao sentido de experiência como o que nos acontece, então, a experiência é “aquilo que nos passa, ou que nos toca, ou que nos acontece, e ao nos passar nos forma e nos transforma. Somente o sujeito da experiência está, portanto, aberto à sua própria transformação” (*Ibid.*, p. 28). Portanto, além da já mencionada perspectiva processual da experiência, a entrega para a formação e para a transformação em atividade coletiva, mais distanciada da pressa, da busca incessante por especialização, aponta para o caráter da valorização da experiência no processo que leva até a realização do longa-metragem *Até amanhã*.

Assim, sendo a busca por modos de produção alternativos um interesse do coletivo Coco Filmes, entrar em contato com um filme como *O último dia*, que trata de acontecimentos prosaicos e que foi realizado num contexto universitário, filmado em Curitiba, com baixíssimo custo e com uma equipe pouco numerosa e íntima, serviu como um catalisador: esse é um filme que instiga a filmar porque apresenta esse ato como

⁶ Disponível em: www.youtube.com/watch?v=MTLJnS5iLw0&. Acesso em: 6 jun. 2023.

algo possível e palpável na sua aparente simplicidade, divergindo também de um tipo de cinema e de um modo de produção tradicional. Desta forma, além de uma referência estética, *O último dia* representava também uma referência de um modo de produção mais íntimo e simples, uma vez que *Até amanhã* compartilhava similaridades tanto nos seus anseios afetivos de filmar com pessoas próximas quanto nas suas condições orçamentárias e logísticas. Ou seja, havia a busca pela experiência enquanto processual, via a “continuidade de experiência”, conforme John Dewey (1976), mas, também, a busca pela experiência enquanto passionalidade.

Definir o sujeito da experiência como sujeito passional não significa pensá-lo como incapaz de conhecimento, de compromisso ou ação. A experiência funda também uma ordem epistemológica e uma ordem ética. O sujeito passional tem também sua própria força, e essa força se expressa produtivamente em forma de saber e em forma de práxis. O que ocorre é que se trata de um saber distinto do saber científico e do saber da informação, e de uma práxis distinta daquela da técnica e do trabalho (Larrosa, 2021, p. 30).

Logo, além de formadoras de parâmetros para as buscas de Rodrigo Tomita, obras como *Desocupados*, *O último dia* e outros filmes de conversação abriam possibilidades, estimulavam a realização de obras similares, estimulavam o agir em “continuidade de experiência”. É claro que se compararmos as condições orçamentárias e logísticas entre a *Trilogia Before*, dirigida por Richard Linklater, e *O raio verde* (dir.: Éric Rohmer, 1986) ou aos filmes dirigidos por Hong Sang-soo, por exemplo, haverá uma grande diferença em relação aos recursos utilizados para a realização dos três filmes estadunidenses. Contudo, também é claro que o modo de produção dos filmes de conversação opta por caminhos alternativos em relação ao modo de produção tradicional cinematográfico, pautado em uma lógica industrial. Por vezes, filmes realizados à margem dessa tradição são acusados de possuírem um perfil amador, mas como explica Cezar Migliorin em *Por um cinema pós-industrial* (2011), trata-se apenas de uma alternativa, que incorpora as características da contemporaneidade e faz surgir novas estéticas no cinema. Não se trata de valorar um modo de produção em detrimento do outro: como lembra o autor, “estamos, nos dois casos, no interior do capitalismo” (Migliorin, 2011, n.p.). Porém, é importante manter em vista os modos de produção não-tradicionais para que tais obras não sejam excluídas do debate estético e político. Ou, em outras palavras, evidenciar um modo de produção não-tradicional, especialmente em uma linguagem artística como a do cinema, que é marcadamente dependente de muitos recursos, é também, de certa maneira, uma valoração da experiência artística em si, conforme aponta Kathleen Coessens (2014).

De todo modo, muitas das implicações artísticas condicionadas pelo modelo de produção presente no filme *O último dia* se mantiveram também em *Até amanhã*: a textura ruidosa da câmera digital; o uso majoritário de iluminação natural na fotografia; o interesse pela conversação; o naturalismo das atuações e a improvisação estão presentes em ambos os filmes. Contudo, retomando Garcia (2022, p. 162), “diferentes cineastas dos filmes de conversação adotam outros estilos de escrita dos roteiros, assim como outros estilos de *mise en scène*”. Deste modo, ao longo do processo, buscando outras estratégias formais para filmar os lugares e essa outra juventude, algumas discussões com os membros da equipe de *Até Amanhã* levaram a uma diferenciação em relação ao filme dirigido por Christopher Faust, como o uso do plano-sequência; dos movimentos de câmera; dos *zooms* e de uma encenação mais demarcada.

Os lugares: a experiência ocupa espaço

Em uma abordagem correlata, é interessante destacar que as espacialidades possuem uma relação intensa com os filmes de conversação. Ainda que não seja um critério definidor do termo, Garcia (2022, p. 294–295) observa que frequentemente esses filmes

[...] exploram intensamente os espaços geográficos e arquitetônicos em uma sinergia entre mundo pré-existente e gesto ficcional, destacando a experiência fenomenológica. O que sustenta o interesse em um filme de conversação é a *mise en scène* organizada sobre a prática social mais comum, a conversa, que se torna um verdadeiro evento estético.

Ressaltando o trecho onde é colocado que há uma sinergia entre mundo pré-existente e gesto ficcional, destacando a experiência fenomenológica, o que a afirmação de Garcia nos mostra é que há uma inclinação dos filmes a um certo realismo cinematográfico. Essa relação é evidenciada ainda mais se também levarmos em conta que, ainda segundo o autor, a matriz dos filmes de conversação é o longa *A punição* (1962), dirigido por Jean Rouch, conhecido pelos filmes etnográficos e considerado um dos expoentes do *Cinéma Vérité*. E, como sabemos, a questão do elemento espacial é substancial no realismo cinematográfico, como nos mostra Ismail Xavier, ao debater as ideias de Siegfried Kracauer, que dava preferência para um cinema realista que demonstrasse “a afinidade com os espaços abertos e não compostos, a afinidade com o não encenado, com o fortuito, com o sem fim, com o indeterminado” (Xavier, 2005, p. 71). Não é à toa que Éric Rohmer – que coloca a *mise en scène* como elemento central na arte cinematográfica – seria o maior expoente do estilo de filmes de conversação, que tanto depende da *mise en scène* para se tornar um verdadeiro evento estético. Há, assim, uma influência dos

espaços tanto enquanto uma espécie de dispositivo, que busca registrar os resultados dessa sinergia, quanto uma substância primária da *mise en scène*, que em seu cerne é a organização dos elementos no espaço e no tempo.

Em um exemplo contundente, Garcia nos mostra que os lugares são um dos pontos de partida para os filmes de Hong Sang-soo. O cineasta define as locações a partir de critérios arquitetônicos, com um espaço cênico interessante, mas também leva em conta os aspectos logísticos, que ofereçam baixo ou nenhum custo para a produção e que possam tornar os deslocamentos da equipe de filmagem viáveis (Garcia, 2022, p. 184). Nas palavras do próprio cineasta sul-coreano:

Eu geralmente começo a preparação um mês antes do primeiro dia de filmagem. A primeira coisa a fazer é encontrar ou uma locação ou os atores. Para a locação, eu apenas penso sobre lugares dos quais ouvi falar ou onde estive, e alguns lugares simplesmente se encaixam. Eu vou até lá e procuro por locais na vizinhança. Se eu gostar, então pesquiso mais a fundo e vou para algum restaurante por ali, um café, parquinho... (Sang-soo *apud* Garcia, 2022, p. 183).

Ou seja, a partir das escolhas de locações (e dos personagens), surgem as narrativas e os roteiros dos filmes começam a ser redigidos. Assim, dentro desse modelo de produção estabelecido, os lugares possuem aspectos logísticos que trazem implicações artísticas determinantes para os filmes de Hong Sang-soo. Mas, além das questões logísticas, pode haver outros critérios para escolher filmar um lugar em vez de outro. Em *O último dia*, de acordo com o diretor Christopher Faust, em uma conversa no *podcast* CineFAP Convida, a escolha da locação teve um critério afetivo com o lugar:

CHRISTOPHER FAUST: A ideia geral do filme era isso: a galera bebendo numa praça. A escolha do MON foi no sentido de ser um lugar bastante significativo, que eu ia bastante passar umas tardes com amigos e tal. E é um lugar bastante frequentado pelas pessoas da cidade [...] (Cinefap Convida, 2020, transcrição)⁷.

De certo modo, a vivência em Curitiba também foi importante para o processo de criação em *Até Amanhã*. Por isso, a experiência possui tanto o sentido comunitário, especialmente em seu caráter processual e na transmissão da valoração da experiência artística – não necessariamente a transmissão da experiência em si, visto que esta é essencialmente individual, mas a transmissão de seus valores –, como também possui um intenso sentido individual, visto que “o saber da experiência é um saber particular,

⁷ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ISW31_OJzVQ&t=1284s. Acesso em: 29 out. 2024.

subjetivo, relativo, contingente, pessoal. Se a experiência não é o que acontece, mas o que nos acontece, duas pessoas, ainda que enfrentem o mesmo acontecimento, não fazem a mesma experiência” (Larrosa, 2021, p. 32). É por isso que, ainda que um acontecimento permeie vivências distintas, já que “a experiência é para cada qual sua, singular e de alguma maneira impossível de ser repetida. O saber da experiência é um saber que não pode separar-se do indivíduo concreto em quem encarna” (*Ibid.*, p. 32). É daí que vem a dificuldade de abordar a experiência artística do ponto de vista da pesquisa acadêmica, dado que não é possível que essa experiência seja transmitida, seja tornada geral e possa servir de mapa ou guia para outras experiências. Entretanto, é possível destacar e sistematizar valores da experiência artística em processos de criação, bem como procurar evidenciar caminhos metodológicos para que esta possa ser abordada em outras pesquisas de mesmo perfil.

Sendo assim, o relato e o debate da experiência artística no processo de realização de *Até amanhã* ganham relevo e por isso o realce para as relações com outros filmes e os lugares envolvidos para que o caráter processual da experiência, bem como o caráter extraordinário dela e a valoração da mesma, fiquem evidenciados enquanto percurso e possam, por fim, apontar o potencial de experiência estética relacionada ao filme em si e também com o processo de criação do mesmo.

Durante o processo de montagem de *Dias atrás* (a continuação de *O último dia*, da qual Rodrigo Tomita participou como montador), em meados de 2022, há um diálogo entre os dois personagens do filme que, contudo, acabou por ser deixado de lado no corte final. A fala do personagem Toni trouxe reflexões acerca de um vínculo que foi criado entre Rodrigo e a cidade, o que influenciou tanto a realização do filme *Até amanhã*, quanto o desenvolvimento da escrita da dissertação acerca do processo de criação deste:

TONI: É louco porque a gente vai andando pela cidade de Paris e não tem história para a gente. É uma coisa nova. A gente vai olhando e não tem história. A gente olha para os lugares e não significa nada. Então, tem um lance do tempo, de você olhar para os lugares e ficar pensando: ‘eu tenho que criar história aqui, eu tenho que fazer alguma coisa aqui para eu poder olhar para esse lugar depois e sentir o que a gente sente por Curitiba’ (transcrição de diálogo de *Dias Atrás*, na versão do corte 2C).

Em outras palavras, criamos relações com os lugares a partir de nossa própria vivência (Toni utiliza o termo história), mas essas relações também se constroem à medida que nos são apresentadas histórias (no sentido de narrativas ficcionais) que se passam nesses

lugares específicos da cidade. Yi-Fu Tuan, importante figura dos estudos da geografia humanística, no início de seu livro *Espaço e lugar – a perspectiva da experiência*, conta uma anedota de quando os físicos Niels Bohr e Werner Heisenberg visitaram o castelo de Kronborg na Dinamarca. Segundo ele,

Bohr disse a Heisenberg: Não é interessante como este castelo muda tão logo a gente imagina que Hamlet viveu aqui? Como cientistas, acreditamos que um castelo consiste só em pedras, e admiramos a forma como o arquiteto as ordenou. As pedras, o teto verde com a pátina, os entalhes de madeira na igreja constituem o castelo todo. Nada disto deveria mudar pelo fato de que Hamlet morou aqui e, no entanto, muda completamente. De repente os muros e os baluartes falam uma linguagem bem diferente. O próprio pátio se transforma em um mundo, um canto escuro nos lembra a escuridão da alma humana, e escutamos Hamlet: *Ser ou não ser*. No entanto, tudo o que realmente sabemos sobre Hamlet é que seu nome aparece em uma crônica do século XIII (Tuan, 1983, p. 4).

Se uma obra de arte, ainda que ficcional, pode alterar nosso olhar sobre os lugares – como ocorreu com ambos os físicos – e se estivermos de acordo com Maria Helena B.V. da Costa (2008, p. 70), que afirma que o cinema com seus recursos expressivos possibilita novos olhares e perspectivas sobre a cidade, considerando-o “como produtor de novas experiências e práticas do espaço urbano”, não seria exagero considerar também que os filmes podem, de fato, construir vínculos aos lugares representados em tela, dando-lhes significado. Através da obra de arte, a reflexão e a memória podem afetar nossa experiência direta com os espaços. Como Aumont (2012, p. 83) disse:

A arte representativa imita a natureza, e essa imitação nos dá prazer: em contrapartida, e quase dialeticamente, ela influi na “natureza”, ou pelo menos em nossa maneira de vê-la. Tem-se observado que o sentimento em relação à paisagem nunca mais é o mesmo depois que se pintaram paisagens; também, movimentos pictóricos como a arte pop ou o hiper-realismo nos fazem “ver” o mundo cotidiano, e seus objetos, de modo diferente [...].

Se o cinema e as outras artes nos ensinam a ver o mundo de outra maneira, nossa sensibilidade diante das coisas se altera e, conseqüentemente, nosso modo de experienciar diretamente os lugares também. Em um documento de referências e conceitos apresentado à equipe técnica-criativa de *Até amanhã*, fica evidente a participação dos filmes na relação com os lugares no seguinte trecho:

De alguma forma, tem algo de especial na forma como alguns filmes tratam os lugares, ao ponto de alguns desses espaços ganharem um certo peso, um significado a mais. Pensando

nisso, acho que a minha relação com Curitiba se construiu muito a partir do cinema – tanto pelos filmes que descobrimos e que nos mostraram alguns lugares dessa cidade quanto pelos processos de criação dos filmes que realizamos enquanto universitários. Reconhecer os bairros, filmar as ruas que a gente frequenta... *A partir desses lugares, devanear e criar.* A Rua Portugal se torna a rua do Encontro; a Praça Brigadeiro Eppinghaus se torna a praça do Amigos, Amigos ou da 4ª temporada do MetrôTV... Alguns filmes me ajudaram a compor uma certa imagem de Curitiba (Tomita, 2023, n.p.).

Logo, há uma construção de uma relação afetiva de Rodrigo Tomita com os lugares de Curitiba na qual o cinema está intensamente presente. Segundo Salles, há uma necessidade de o artista inserir-se em um ambiente de efervescência cultural, onde há uma movimentação, troca e embate de ideias, para alimentar sua criação artística e evitar um isolamento e um monólogo paralisador. Por isso, é comum constatar na história da arte a influência dos espaços sobre os processos de criação em diversos artistas: a busca por novos ambientes ou uma viagem para uma outra cidade – a autora cita a viagem de Paul Klee para a Tunísia como exemplo – relaciona-se justamente a essa busca por um ambiente de efervescência cultural, que é ao mesmo tempo geradora e consequência de interações que revigoram a criação artística. Deste modo, um deslocamento geográfico propicia novos olhares e interações, que por sua vez abrem novas possibilidades para a criação.

O processo de criação em *Até amanhã* propõe, assim, que o fazer fílmico seja um ato de restabelecer, visitar ou criar novos vínculos entre o cinema e os lugares. Filmar os lugares pode ser um movimento recíproco, onde o ato de filmar pode atribuir significado aos lugares, ao mesmo tempo que os significados dos lugares podem suscitar cineastas a filmá-los. Dessa forma, os filmes atuam como pontes, criam conexões com outras possíveis redes de criação. Voltando ao debate sobre o quarto dos conceitos de experiência que traçamos no início deste texto, temos que a experiência estética, “na medida em que é experiência, consiste na acentuação da vitalidade” (Dewey, 2010, p. 83). Tal vitalidade está no processo de criação de *Até amanhã* tanto em suas relações com outros filmes quanto nas associações com certos lugares da cidade de Curitiba. Assim, enfatiza-se um percurso relacional na realização do filme, em sua criação, que, retomando, “significa uma troca ativa e alerta com o mundo; em seu auge, significa uma interpenetração completa entre o eu e o mundo dos objetos e acontecimentos” (*Ibid.*, p. 83). Portanto, destacamos a dimensão da experiência e, particularmente da experiência estética, não somente na relação espectral com o filme, mas, antes, em seu fazer.

Nesse sentido, é interessante notar que ocorre uma mudança de locação entre os primeiros tratamentos do roteiro de *Até amanhã*: em um primeiro momento, a cena seria no Museu Oscar Niemeyer, onde se passa *O último dia*; em outro tratamento, a ação ocorreria em um jardinete localizado nas ruas em torno deste mesmo museu; na versão filmada, opta-se pela praça de *Amigos, amigos*. Tal transformação gradativa marca uma duplicidade nas escolhas das locações de *Até amanhã*: por um lado, há uma força advinda das relações estabelecidas com determinados filmes, seja a relação da equipe de realização ou espectralidade de tais obras; por outro, há um desejo pessoal e afetivo derivado da vivência em lugares específicos da cidade. Por uma via, o Museu Oscar Niemeyer, de um dos filmes mais influentes para a realização do longa-metragem, *O último dia*, por outra, a Praça Brigadeiro Eppinghaus, do primeiro filme do coletivo Coco Filmes e símbolo das relações de amizade construídas com os membros do grupo. Ou seja, novamente recuperando o debate sobre o caráter de experiência estética na criação do filme, cabe lembrarmos da formulação de John Dewey sobre a experiência ser “a arte em estado germinal”, na qual, mesmo quando em suas fases iniciais de criação, “contém a promessa da percepção prazerosa que é a experiência estética” (*Ibid.*, p. 84). Encerramos nossa argumentação voltando ao estado germinal da criação do filme *Até amanhã*, em sua rede de criação e com a “promessa da percepção prazerosa”, enquanto conceituação da experiência estética que está presente desde o fazer artístico.

Considerações finais

Neste capítulo, procuramos realçar e dialogar com quatro caracteres da experiência, especialmente pensados para o campo das Artes e, notadamente, para o fazer cinematográfico: o caráter processual da experiência; o caráter extraordinário e transformador da experiência; o caráter de valoração da experiência artística; e o caráter de experiência estética propriamente dita. Fizemos isso tendo como objeto de análise o processo de criação do filme *Até Amanhã* e as relações intensificadas desse processo com outros processos de criação de filmes e com a condição espacial de certos lugares da cidade de Curitiba que tomaram papel central na criação.

Esperamos que com esse texto possamos não só apresentar e debater aspectos do processo de criação de *Até amanhã*, mas também valorizar conceitos e métodos que trouxemos para o debate, a partir de outras/os autoras/res e que, colocados da maneira que foi feita neste estudo, possam ser utilizados em outras pesquisas e análises.

Referências

A PUNIÇÃO. Direção: Jean Rouch. França: 1962.

AMIGOS, amigos. Direção: André F. Diniz. Brasil: 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LQG33dDkRcl>. Acesso em: 19 jun. 2023.

ATÉ amanhã. Direção: Rodrigo Tomita. Brasil: inédito.

AUMONT, Jacques. **A Imagem.** Tradução Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. 16. ed. Campinas: Papirus, 2012.

BAGGIO, Eduardo Tulio; GRAÇA, André Rui; PENAFRIA, Manuela. Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema. **Revista Científica/FAP**, Curitiba: FAP, v. 12, jan./jul. 2015.

BOLOGNESI, Mario Fernando. Experiência e história na pesquisa em artes. **ARJ**, Brasil, v. 1/1, p. 145–157, jan./jun. 2014.

CINEFAP CONVIDA: O Último Dia (2010) e Tudo Bem (2012), dir. Christopher Faust. Entrevistado: Christopher Faust. Curitiba: CineFAP, mai. 2020. Podcast. Disponível em: https://youtu.be/ISW31_OJzVQ?t=1286. Acesso em: 5 dez. 2022.

COESSENS, Kathleen. A arte da pesquisa em artes. **ARJ**, Brasil, v. 1/2, p. 1–20, jul./dez. 2014.

COSTA, Maria Helena B. V. Cinema e Arquitetura: percepção e experiência do espaço. **Revista Cidades**, v. 5, n. 7, p. 63–78, 2008.

DESOCUPADOS. Direção: Brendha Rocha e Gabriel Borges. Brasil: 2019. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=MTLJnS5iLw0&. Acesso em: 19 jun. 2023.

DEWEY, John. **Experiência e educação.** São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

DEWEY, John. **Arte como Experiência.** São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DIAS atrás. Direção: Christopher Faust. Brasil: 2023.

GARCIA, Alexandre Rafael. **Filmes de conversação:** conceito, história e análise de um estilo cinematográfico. 2022. 316 f. Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2022.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *In*: LARROSA, Jorge. **Tremores**: escritos sobre experiência. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

MIGLIORIN, Cezar. Por um cinema pós-industrial. **Cinética**, 2011. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>. Acesso em: 23 jul. 2024.

MIGLIORIN, Cezar. O que é um coletivo? **Teia**: dez anos. Belo Horizonte: Centro de Pesquisa e Produção Audiovisual, p. 307-313, 2012.

O RAIO Verde. Direção: Éric Rohmer. França: 1986.

O ÚLTIMO Dia. Direção: Christopher Faust. Brasil: 2010. Disponível em: <https://paranaflix.com.br/filme/kPqxbwq8xqvM>. Acesso em: 5 dez. 2022.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação**: construção da obra de arte. São Paulo: Horizonte, 2006.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 5. ed. São Paulo: Intermeios, 2011.

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

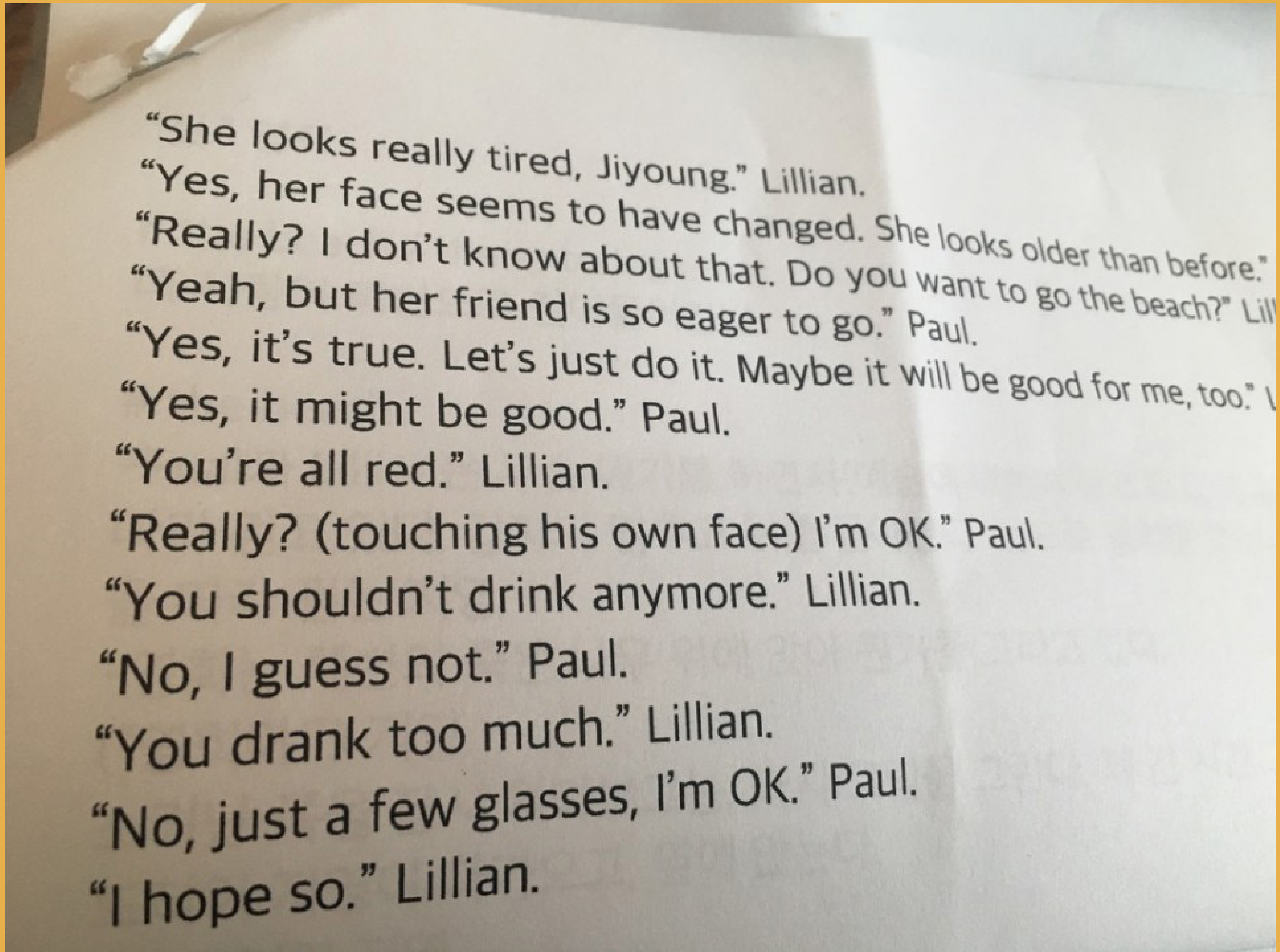
TOMITA, Rodrigo A. M. **Até Amanhã**: juventudes no cinema paranaense contemporâneo e roteiro de longa-metragem. 2021. 139 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Cinema e Audiovisual) – Faculdade de Artes do Paraná, Universidade Estadual do Paraná, Curitiba, 2021.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar** – a perspectiva da experiência. São Paulo: DIFEL, 1983.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

PROCESSO E CRIAÇÃO NO CINEMA DE HONG SANG-SOO...⁸

Alexandre Rafael Garcia⁹



Fragmento do roteiro de *Na praia à noite sozinha* (2017)

Fonte: Mark Peranson, *Intention and Circumstance: With Hong Sang-soo in Hamburg*

⁸ Este texto é uma versão adaptada da tese de doutorado *Filmes de conversação: conceito, história e análise de um estilo cinematográfico*, orientada por Pedro Plaza Pinto e defendida no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (UFPR) em maio de 2022. A pesquisa foi realizada com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (Capes) (2020–2022).

⁹ Doutor em História (UFPR). Professor na Unespar (Universidade Estadual do Paraná), *Campus* de Curitiba II / Faculdade de Artes do Paraná, em Curitiba (Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo; Bacharelado em Cinema e Audiovisual). *E-mail*: alexandre.garcia@unespar.edu.br

O cineasta Hong Sang-soo nasceu em 1960, na Coreia do Sul, e até a metade de 2024 lançou 32 filmes ficcionais de longa-metragem. Do primeiro, em 1996, ao quinto, em 2004, a média era um a cada dois anos. Foi a partir do sexto que a frequência aumentou para pelo menos um filme por ano. Em 2010, 2013, 2018, 2021 e 2022, foram dois no mesmo ano e em 2017 e 2023 foram três. Tamanho volume de produção só foi possível porque Hong conseguiu atrair interesse artístico na Europa e nos Estados Unidos, garantindo repercussão em importantes festivais e, principalmente, porque ele consolidou um peculiar método de produção, veloz e barato – conjugando, assim, uma vontade de realizar muitos filmes, com um modo de produzir e uma estética muito específicos.

A partir do conceito de “filmes de conversação” (Garcia, 2022) e ao observarmos o artista sul-coreano em plena atividade, percebemos várias intersecções entre seus filmes e os de Éric Rohmer. O francês em toda sua carreira lançou 23 longas-metragens ao longo de 45 anos, entre 1962 e 2007. Em termos quantitativos, Hong aprendeu com Rohmer e o superou. Em termos de estilo, Hong dialoga diretamente com o francês, às vezes em total sintonia, outras vezes em dissonância. Não é difícil apontar o sul-coreano como o mais fiel discípulo rohmeriano, pela intensidade do seu trabalho e pelos diálogos travados (estéticos, narrativos e temáticos). Hong é o diretor que melhor se aproveitou do modelo do diretor francês, tanto para viabilizar suas obras economicamente como para analisar e filosofar a respeito do próprio estilo.

As aproximações entre Hong e Rohmer em textos críticos são recorrentes, mas também é importante evidenciarmos as diferenças na poética dos dois artistas. Em 2021, foi realizada no Brasil uma retrospectiva (até então) integral da filmografia do cineasta, com 24 textos para os 24 longas, escritos por 24 pessoas diferentes (Brasileiro; Medeiros; Veiga, 2021). Destes, oito possuem menções a Rohmer. As aproximações enfatizam os temas dos encontros e desencontros, as vicissitudes do amor, o formato de contos morais, a serialização, o prosaísmo, a questão da alteridade e, claro, a onipresença das conversas nos filmes. Angela Prysthon faz uma espécie de resumo da genealogia honguiana, citando Renoir, Ozu, Bresson, Cassavetes e Antonioni (faltando citar Buñuel, também relacionado muitas vezes) e ressalta a

[...] tão frequentemente mencionada proximidade com Éric Rohmer e suas comédias, provérbios e contos sazonais de desventuras amorosas. Não há muitas dúvidas com relação a tais influências, especialmente a Rohmeriana, entre várias outras menos citadas e menos centrais. Elas fornecem uma pátina cinéfila que liga sua dicção distintamente coreana e individual a uma tradição cosmopolita e a uma linhagem que valoriza e extrai do cotidiano e do comum beleza e rigor estético (Prysthon, 2021, p. 80).

Em 2010, o pesquisador italiano Marco Grosoli publicou o artigo “Moral Tales from Korea. Hong Sang-soo and Eric Rohmer”, fazendo uma aproximação explícita entre os dois cineastas:

Seu minimalismo íntimo, sua produção de baixo orçamento, seu comedido uso da edição, sua extrema atenção ao espaço e à *mise en scène* e, acima de tudo, à prática de repetir os mesmos padrões de filme para filme para fazer pequenas variações, fazem dele alguém próximo a Éric Rohmer (Grosoli, 2010, p. 95)¹⁰.

O próprio Hong confirmou a ligação em 2004, mas levou a analogia para um lado conceitual e abstrato (pós-impressionista, podemos dizer):

Quando assisto aos filmes de Rohmer, eles contêm o que eu gosto em Cézanne. Cézanne fica na frente de algo concreto – uma montanha, árvores ou uma jarra – e ele usa essa matéria-prima para avançar em direção à abstração. [...] Para mim, Rohmer parece conectar o concreto e a aspiração à abstração de uma maneira similar (Hong, 2018b, p. 6).

Rohmer seguia um modelo mais tradicional de narrativa, mostrando apenas as ações de personagens no tempo presente – sem *flashbacks*, *flashforwards* ou quaisquer confusões temporais. Como diz Peter Szondi (2011, p. 27), “sendo o drama sempre primário, seu tempo também é sempre o presente. [...] A passagem do tempo é uma sequência absoluta de presentes. [...] Cada momento tem de conter em si o germe do futuro, ser *prenhe de futuro*”. O cineasta francês parte desse modelo, herdado das tradições teatral e literária, mas o explora de tal maneira que torna a duração dos acontecimentos um centro nevrálgico: a experiência de fruição do tempo diegético se confunde com o nosso de espectadores, em compasso ou descompasso; as narrativas são sempre linearmente organizadas e a temporalidade é a todo momento reiterada, por meio de cartelas que marcam datas presenciadas e pela extensão das cenas. Já os filmes de Hong são provocações aos filmes de conversação, ao estilo cristalizado por Rohmer. O crítico Ruy Gardnier (2019, p. 11-12) afirmou que “o presente [nos filmes] de Hong Sang-soo se desdobra: ele se virtualiza ludicamente em distintos presentes possíveis [...] São vários presentes simultâneos acontecendo: apenas uma imagem diante do olho, mas inúmeras que se formam no cérebro”. Isso porque nestes filmes o tempo é confuso: há um eterno presente e uma eterna banalidade que nos desconcertam, pela frontalidade com que o diretor filma, pela recusa de articular causas e efeitos e pela duração dilatada que observamos em cada gesto e cenário, funcionando como um arquitetura temporal misteriosa.

¹⁰ Todas as citações em língua estrangeira transcritas no decorrer deste texto são de tradução própria.

O método honguiano

A máquina de Hong trabalha em um ritmo cinematográfico e em uma lógica narrativa totalmente particular. Mas, para entendermos tais singularidades, é preciso definir o método de trabalho do cineasta. A maioria das informações práticas que trazemos foram tiradas de uma entrevista do diretor no New York Film Festival, em 2017, que está disponível no YouTube (Hong, 2017) e foi transcrita e traduzida para o catálogo da retrospectiva brasileira de 2021 (Hong, 2021), se tornando um documento fundamental sobre o peculiar e intimista processo de produção consolidado nos últimos anos, quando a média de filmes aumentou. A dissertação de mestrado de Vitor Medeiros (2018), *Amores interessantes: processo, forma e afeto no cinema de Hong Sang-soo*, é a primeira pesquisa de destaque sobre o cineasta em nosso país e uma fonte rica de informações e análises, também partindo da entrevista sobre os modos de produção do diretor para distinguir sua poética.

Hong Sang-soo lançou o primeiro longa-metragem aos 35 anos, em 1996, e fundou a produtora Jeonwonsa Film Co. em 2005. Três anos depois, foi contratado como professor pela Universidade Konkuk, em Seul. O vínculo garante um rendimento estável e possibilita contato com outros profissionais e estudantes de cinema, além de servir de escritório para sua empresa. Os orçamentos de seus filmes, que giram em torno das dezenas de milhares de dólares, são baixíssimos, se considerarmos o mundo profissional de cinema. Suas equipes são mínimas: até 2010, ele assinava “apenas” as funções de roteirista e diretor, e a equipe tinha também um diretor de fotografia, um assistente de fotografia e um técnico de som, resultando no máximo em cinco ou seis pessoas no *set*, além do elenco. A partir do seu décimo segundo longa-metragem, em 2011, começou a assinar também a produção. Em 2021, com o 25º longa da carreira, assumiu a direção de fotografia (além de montagem e composição de trilha sonora, que são funções da pós-produção) e assim já lançou até 2024 oito filmes, consolidando as equipes mais reduzidas do cinema ficcional contemporâneo, no qual uma só pessoa é oficialmente e simultaneamente produtor, roteirista, diretor, diretor de fotografia, montador e compositor, em uma filmografia robusta e em franca expansão.

Mark Peranson, editor da revista *Cinema Scope* e programador do Locarno Film Festival, em um texto de 2018 detalhou como se tornou assistente de direção e ator no filme *Na praia à noite sozinha*, do ano anterior. Isso aconteceu porque Peranson era conhecido de Hong e familiarizado com a cidade de Hamburgo, onde o diretor pretendia filmar. Esses fatos também evidenciam a boa circulação que Hong mantém entre importantes festivais de cinema, o que garante a ele visibilidade artística e comercial.

A equipe técnica e os atores geralmente se repetem nos filmes de Hong, porque há laços de cumplicidade (profissional, mas também afetiva), com o grupo trabalhando, como uma espécie de companhia teatral (tradição compartilhada com Rossellini, Rohmer e Domingos Oliveira, que formaram verdadeiras trupes). Nas palavras do próprio diretor, sobre a importância de se trabalhar *em família*: “fazer filmes é uma das coisas mais importantes na minha vida. Quando faço filmes, quero estar feliz e cercado por pessoas boas. Eles não precisam ser tão talentosos ou famosos, é importante para mim apenas que eles não sejam idiotas” (Hong, 2018a, p. 28). As atrizes e os atores são profissionais e trabalham em outras grandes produções, de cinema e televisão, mas aceitam atuar nos filmes de Hong recebendo pequenos cachês e em condições mínimas por afinidades e desafios artísticos, além de serem produções rápidas: as gravações duram entre duas ou três semanas e cada atriz e ator vai às locações só uma parte desse tempo. Como ele explica,

[...] eu pago bem pouco aos atores e atrizes. Minha justificativa para isso é que eu não faço filmes para ganhar dinheiro. O tempo de produção é geralmente mais curto do que três semanas. E nessas quase três semanas, eles precisam ir até as locações, no máximo sete vezes, talvez. Às vezes, até menos, três ou quatro vezes. Por isso, aceitam cachês menores. E é assim que eu consigo fazer filmes com o orçamento muito, muito baixo. Eu sempre quis fazer muitos filmes, desde o princípio. Logo tentei desenvolver uma maneira de conseguir fazer filmes com o mínimo de base, de infraestrutura. [...] E tenho a sorte de meus filmes se pagarem, toda vez. Portanto, no final das contas, eu posso fazer filmes quando quiser, hoje em dia (Hong, 2021, p. 23).

Mas é importante não confundir laços afetivos e cumplicidade com informalidade: Hong prefere trabalhar com atrizes e atores protagonistas com experiência, porque o seu tipo de encenação envolve movimentações e diálogos muito precisos (e longos). No início da carreira, ele trabalhou com protagonistas amadores, mas depois abandonou a prática, em prol de uma maior adequação ao seu projeto, na crença de que elencos profissionais podem contribuir de maneira mais harmoniosa:

Trabalhei com amadores antes, em *The Power of Kangwon Province* (1998). Eu percebi que ao mesmo tempo em que eles eram autênticos, mostrando quem de fato eram, suas espessuras eram muito finas. É fraco. Acontece que minha abordagem, que parece natural, é na verdade artificial. É necessário ser muito preciso e amadores não conseguem se adaptar a isso. É por isso que trabalho com profissionais: eles podem ser muito precisos e fazer o que eu quero que eles façam (Hong, 2018b, p. 27).

As gravações dos longas-metragens duram no máximo três semanas, sendo que Hong não trabalha com um roteiro tradicional, muito menos com roteiro decupado – nem com análise técnica, plano de filmagem e ordem do dia, documentos corriqueiros do cinema de ficção profissional. O conceito típico de etapas de produção se tornou algo diferente em seu cinema. Se normalmente simplificamos que filmes têm pré-produção, produção e pós-produção, subdividindo estas etapas em outras menores, Hong torna essas fronteiras difusas e radicaliza em um processo que é simultaneamente desenvolvimento, roteirização, preparação, gravação e montagem. Em suas palavras, “Por nada no mundo eu gostaria de voltar às grandes produções do início da minha carreira: com este método leve, eu tenho apenas que me concentrar sobre as coisas que me interessam e posso trabalhar com as pessoas que eu amo” (Hong *apud* Medeiros, 2018, p. 134). Isso foi dito em 2012 e, nos últimos anos, seus métodos só se tornaram mais peculiares e minimalistas, focados na exploração de espaços, personagens e situação específicas: “Hoje em dia eu começo meus filmes com quase nada, quer dizer, com basicamente duas coisas: lugares e atores” (Hong, 2018b, p. 26). O sistema é fruto de uma constante lapidação, que cortou tudo que é secundário aos olhos do cineasta – mas que parece essencial para a maior parte das produções cinematográficas (as constantes reescritas de roteiros formatados em um paradigma totalmente industrial).

Para meus primeiros três ou quatro filmes eu fiz como todo mundo. Então eu comecei a evitar o roteiro e tinha cerca de 20 páginas resumindo a coisa toda. Mas então mesmo isso, que eu costumava chamar de “tratamento”, tornou-se mais e mais comprimido com o passar dos anos. Essa compressão se tornou algo mais radical quando eu filmei *Ok!s Movie* (2010). Eu tinha apenas algumas anotações. O “tratamento” havia desaparecido (Hong, 2021, p. 26).

De certa forma, o trabalho impõe um constrangimento à equipe, que não tem necessariamente um roteiro a cumprir, mas datas para começar e finalizar o trabalho. Quando perguntado se escreve melhor sob pressão, Hong responde que sim e que gosta disso (Hong, 2021, p. 26). Ele conta que normalmente seus filmes têm sido feitos em menos de dois meses, da primeira ideia ao corte final:

Eu geralmente começo a preparação um mês antes do primeiro dia de filmagem. A primeira coisa a fazer é encontrar ou uma locação ou os atores. Para a locação, eu apenas penso sobre lugares dos quais ouvi falar ou onde estive, e alguns lugares simplesmente se encaixam. Eu vou até lá e procuro por locais na vizinhança. Se eu gostar, então pesquiso mais a fundo e vou para algum restaurante por ali, um café, parquinho... (Hong, 2021, p. 26).

Quando o diretor detalha seu processo, à primeira vista pode parecer preguiçoso e espontâneo, mas em uma análise mais profunda revela um rigoroso método, um sistema que é fruto de repetição e depuração.

[...] cerca de uma semana antes das filmagens, eu meio que me concentro, tento me concentrar. Logo, qualquer coisa que eu leia nesses dias, que eu veja e ouça, eu meio que as testo. Eu faço experimentos com esta frase, com aquele comentário, com aquela viela, com todas as fotos que vejo. [...] De vez em quando, eu tenho ideias e as anoto. Mas não são detalhadas, nada assim, apenas fragmentos. E eu não me forço a ter uma para o filme. Eu apenas deixo que aqueles fragmentos estejam ali [...], em algum lugar. Assim, um dia antes do primeiro dia de filmagens eu simplesmente me decido, eu só me decido (Hong, 2021, p. 26).

O discurso possui armadilhas, porque pode ser inocentemente compreendido como algo desprezioso. Várias vezes Hong menciona que toma decisões espontâneas ou intuitivas, mas é importante ressaltarmos que a intuição faz parte do processo de amadurecimento de um estilo, além de possuir consequências que em muitos filmes poderiam ser vistas como aspectos negativos. Por isso, é fácil falarmos de um método e de uma estética honguiana, considerando as particularidades desse cinema.

O diretor define seu elenco fazendo convites a atrizes e atores específicos, que normalmente já trabalharam com ele, mas eventualmente surge algum nome novo. Ele pede que as pessoas estejam disponíveis pelo próximo mês para alguns dias de filmagem, sem especificar horários. As locações são escolhidas pelo diretor levando em conta aspectos arquitetônicos, financeiros e geográficos: elas devem servir como espaços cênicos interessantes, ser cedidas de forma gratuita ou a baixo custo e serem próximas umas das outras, para facilitar os deslocamentos – e conseqüentemente economizar em termos financeiros. Os filmes nascem daqueles lugares e do elenco específicos; a narrativa surge apenas depois que o cineasta tem essas definições. Hong se torna o diretor de produção, além de ser o seu próprio assistente de direção (profissional que organiza toda a filmagem) e diretor de arte, assim como Éric Rohmer fazia na maioria dos seus filmes de ambientação contemporânea. Três ou quatro dias antes das gravações começarem, Hong toma “decisões importantes” de produção, como as definições das locações (avisar os proprietários) e a necessidade de coisas incomuns (como a presença de um cachorro, por exemplo). Os figurinos são escolhidos junto com o elenco a partir das roupas de cada um. A realidade não é apenas filtrada pelo diretor, que tem a produção de um filme como objetivo, mas, acima de tudo, é concebida por ele. Essa criação resulta de uma colaboração com as locações, a equipe de filmagem e o elenco:

[...] eu normalmente trabalho com atores com quem já trabalhei antes. De vez em quando, com alguém novo. Eu pergunto a eles: vou filmar nesse período, você pode estar disponível, totalmente livre? Se a resposta for sim, [...] umas duas ou três vezes me encontro com eles, nós bebemos e podemos jantar juntos. Nós conversamos, falamos sobre todo o tipo de coisa. Como eles estão, o que andam fazendo... e é isso. Porque eu não sei o que vou filmar, nós raramente falamos sobre filmes (Hong, 2021, p. 24).

Importante repetir: “nós conversamos”. É a partir das conversas, das sensações das conversas, com pessoas em lugares específicos, de todas essas experiências, que Hong cria os seus filmes – porque, afinal, esses filmes são sobre pessoas conversando em lugares específicos.

Diferentemente das produções de Rohmer, o elenco de Hong vai gravar sem ter o roteiro completo. As cenas e os diálogos são escritos conforme o filme é produzido, sem saber quando será encerrado, fazendo valer o método de imbricação produtiva-narrativa. Mantendo a tradição do processo, as gravações não passam de três semanas; algumas duram menos dias, outras mais. Durante as filmagens, ele começa a escrever entre quatro e seis horas da manhã e compõe três ou quatro cenas até às nove ou dez horas, quando a equipe vai ao *set* de gravação. O elenco recebe impresso o roteiro da cena, que consiste basicamente das linhas de diálogo escritas em um processador de texto no computador, como pode ser visto no fragmento de roteiro algumas páginas atrás. A formatação foge mais uma vez do padrão de produção cinematográfica, do roteiro no formato *master scenes*, que possui estrutura, diagramação e marcas bem específicas, sendo normalmente escrito em *softwares* próprios.

O elenco tem até uma hora para decorar suas falas e elas não são poucas. O processo se complica, porque as cenas quase sempre são filmadas em longos planos-sequências e erros não podem ser corrigidos na edição, como normalmente se procede em filmagens de filmes mais tradicionais, com muitos cortes. A memorização tem que acontecer, porque o diretor demanda que as falas sejam respeitadas, sem estimular o improviso: “Eles seguem todas as falas, basicamente 99% delas, mas em cada tomada eles têm a liberdade de como interpretar suas falas” (Hong, 2021, p. 30).

Hong assume a conversa como elemento disparador em seu cinema, como cerne de toda a ação narrativa e dramática. É, sem dúvida, o artista que explora mais intensamente o conceito de filme de conversação no século XXI, tanto pelo número como pelo tipo de obras produzidas. As conversas são primeiro escritas no papel, mas o elenco deve dar vida a elas e criar uma performance de conversação em frente à câmera.

Mesmo sem atrizes e atores terem decorado 100% das falas, o diretor propõe a gravação de uma primeira tomada, que se torna um ensaio-gravado que vale também para a coreografia da câmera – que não acompanha a cena impassível, apesar de estar sempre no tripé. Os filmes são repletos de reenquadramentos, por meio de *zoom* ou movimentos sob o próprio eixo, como panorâmicas, com o diretor de fotografia sendo fundamental no processo, já que Hong dá certa liberdade para as variações de enquadramento.

[...] eu entrego o texto aos atores para começarem a memorizar para a primeira cena. Eu dou a eles no máximo uma hora, frequentemente quarenta e poucos minutos. E, então, quando eles decoraram aqueles 80%, eu os reúno e os deixo encenar, observo, escuto o que eles dizem, como interpretam a cena. Geralmente, eles se saem incrivelmente bem. Estranhamente. Logo, apenas quando eles não entendem corretamente minhas intenções, só então eu digo: talvez não seja esse o jeito, coisas assim. Mas eu mantenho a direção ao mínimo. E, assim, quando eles decoraram, digamos, 90%, eles sempre dizem “eu preciso de mais tempo”, mas eu sinto que eles já têm uns 90% decorados, então vou para a primeira tomada. Dessa forma, a primeira tomada pode ser usada como tomada. Eu também a utilizo como um tipo de ensaio sério, com os movimentos da câmera. Nós acompanhamos juntos, os atores... (Hong, 2021, p. 25).

Como a equipe é habituada ao processo, a dinâmica flui. O diretor ressalta que sua função enquanto criador é escolher locações e elenco, escrever as conversas e coreografar a *mise en scène* – câmera, corpos e espaço, que se relacionam na específica harmonia. Nada mais do que isso. Enquanto encenador, Hong rejeita os psicologismos, as justificativas e as histórias prévias de personagens. Decorar o texto é a própria preparação do elenco. A caracterização de personagem se deu na fase anterior, ao aceitar participar do projeto, escolher os figurinos específicos e atuar no local determinado contracenando com o elenco presente. É uma criação que nasce enquanto fenômeno, enquanto performance; quase um *ready made*, poderíamos dizer, que ganha forma e vida quando são aproximadas todas as peças do conjunto. Outra forma de encarar é como um cinema de armadilha (ou de dispositivo, pensando em um termo mais requintado), no qual o diretor cria um aparato e usa de combustível a força do elenco. Falando a esse respeito em 2017, ele comentou:

Eu acho que dou duas coisas a eles [elenco], que são: um diálogo com o qual eles podem trabalhar confortavelmente, é isso que eu espero, e a outra coisa que forneço a eles é nada. Não lhes dou explicação alguma sobre personagens ou história pregressa, nada disso. Eles chegam ao *set* de filmagem sabendo de quase nada. Assim eles não têm o que preparar.

Não existe jeito de que eles tragam coisas de suas memórias... fazer algo mais inteligível, ou seja lá o que eles tenham calculado. Eles não podem usar nada disso. Quando eles chegam, já há um texto impresso esperando por eles. Eles ficam tão ocupados decorando as falas. Eles não têm tempo (Hong, 2021, p. 30).

Em 2004, ainda na consolidação do seu método, Hong já tinha a certeza sobre a importância do texto escrito para o seu trabalho e a singularidade de sua proposta: “No *set*, eu uso todos os dias para escrever os diálogos de algumas cenas: algumas explicações, algumas ações, mas principalmente diálogos. Talvez seja a maneira como eu trato os detalhes o que diferencie meu trabalho do de outros cineastas” (Hong, 2018b, p. 7).

Apesar de vários filmes do diretor embaralharem tempos narrativos, com repetições e confusões temporais, o diretor explica que escreve em ordem cronológica, porque sua produção acontece no ritmo de um dia atrás do outro, cena depois de cena. “É algo absolutamente necessário para mim. Eu não tenho linhas gerais, eu escrevo baseado apenas naquilo que filmei no dia anterior ou nos outros dias; então eu preciso gravar tudo em ordem cronológica” (Hong, 2021a, p. 29).

Geralmente são gravadas entre sete e dez tomadas. Às vezes mais, às vezes menos, dependendo da desenvoltura do elenco para lidar com as longas falas. Hong explica que a edição é um processo bem rápido, que consiste apenas em juntar os planos escolhidos, considerando que eles já foram selecionados e articulados durante os dias de gravação. Como são basicamente planos sequências, o trabalho é reduzido em relação a filmes mais ortodoxos, e isso é feito em um dia. Então o cineasta opta por se afastar do material por algum tempo, cerca de uma semana, para depois conferir e fechar o corte. “Eu acho que levo um dia, geralmente. Mas, para me certificar, eu começo tomando distância, dando um tempo. Passo uma semana sem mexer em nada, depois volto, vejo e, então, termino” (Hong, 2021a, p. 29). Descartadas as repetições de tomadas, ele relata que utiliza cerca de 95% do material gravado, o que resulta em um aproveitamento extraordinário no cinema ficcional, tão acostumado às sobras e ao desperdício: Hong é um artista econômica e ecologicamente sustentável. Assim, encerra-se o processo de montagem e o filme vai para a finalização de som, que também não é nada complexo, se comparado a filmes mais tradicionais, porque a trilha é composta do som direto que tem como base as conversas, e eventualmente alguma música erudita extradiegética.

O estilo honguiano

Todos os filmes de Hong Sang-soo estão de acordo com as características elencadas como filmes de conversação: são ficcionais, com conversas preponderantes, de narrativas prosaicas e o modo de produção é baseado na cumplicidade entre a equipe. Sua originalidade enquanto artista vem do peculiar método de produção e da maneira de lidar com a *mise en scène* (as questões estão interligadas, não podemos esquecer): planos longuíssimos, evitando ao máximo o corte, recorrendo ao *zoom* e ao reenquadramento, com personagens que aos poucos vão se expondo emocionalmente e chegam a grandes alterações de humor, indo da calma ao grito e ao choro, enquanto a câmera lentamente cria diferentes composições visuais. Diegeticamente, é o efeito alcoólico da cerveja e do *soju* que afeta as personagens em todos os filmes, mas é a estilização de acontecimentos tão banais, efeito da orquestração do cineasta, que torna os filmes de Hong tão distintos.

Jacques Aumont, falando sobre as diferenças e semelhanças entre os filmes de Hong e de Rohmer, expõe um aspecto fundamental, que diz respeito à performance das conversas.

Enquanto Rohmer se comprometeu, ao menos nos Contos morais e nas Comédias e provérbios, a uma forma muito escrita de falar, os diálogos de Hong são um puro conversar com vocabulário ornamentado, propositalmente ofensivo, com uma sintaxe solta em um fluxo incontrolável, às vezes muito rápido, às vezes hesitante. Em outras palavras, se há algum Rohmer ali, ele decidiu deixar totalmente de lado (Aumont, 2007, p. 107).

Enquanto as personagens de Rohmer são sóbrias em todos os sentidos, pronunciando frases longas e complexas em um francês academicamente perfeito, as do sul-coreano quase sempre estão embriagadas, alternando gagueira, sussurros e gritos, em um estilo totalmente afetado pelo álcool. O que mantém a rigidez e a clareza das cenas é a câmera, sóbria e direta, enquanto a trilha sonora é modulada pelas vozes que se alternam em um ritmo descompassado. O cenário de personagens conversando ao redor de uma mesa, com várias garrafas de cerveja e *soju* repousando vazias, é síntese da encenação honguiana.

Nos últimos anos, a confusão dos tempos narrativos em seus filmes vem se acentuando, adicionando mais um elemento de interesse. Hong cada vez mais confunde os tempos das narrativas: passado, presente e futuro se misturam. No fim, nem sabemos mais se algo de fato aconteceu, como anuncia o título do seu 17º filme: *Certo agora, errado antes*, de 2015, que é quase um enunciado didático sobre a intenção artística de promover

um jogo de repetições e variações. Em suas obras mais recentes, a partir de 2010, ficou comum presenciarmos acontecimentos iguais, mas com pequenas variações – nos fatos, nas conversas, nas ações das personagens, na *mise en scène*. Por meio da repetição e de um jogo métrico, são as dúvidas que Hong nos faz experimentar, sem ter o compromisso nem a intenção de responder. *Certo agora, errado antes* é literalmente dois filmes em um, a partir de uma mesma história: com duas horas de duração, nos primeiros 55 minutos acompanhamos uma história, enquanto nos outros 65 é a mesma história, mas com pequenas variações de acontecimentos, de enquadramentos, de montagem e de atuação. Ao assistirmos, um ar de *déjà vu* se faz presente, mas aos poucos vamos percebendo que não é apenas o ar que respiramos, mas sim a proposta inusitada do cineasta. Como dito por Robert Bresson (2005, p. 107), em suas “Notas sobre o cinematógrafo”, “Sem nada mudar, que tudo seja diferente”. Não é de se surpreender que este tenha se tornado o livro de cabeceira de Hong.

O diretor parte de uma abordagem realista da narrativa e da encenação, progressivamente nos conduzindo ao questionamento formal. Ele diz em entrevista, “não acho que eu possa ser definido como formalista ou realista” (Hong, 2018b, p. 6), mas sempre devemos estar atentos às suas afirmações: ele é um formalista, na gênese e no fim das contas. Apesar de todos os seus filmes serem pautados em situações prosaicas e de a encenação ser baseada no plano sequência, o que inicialmente nos remete à tradição do realismo da “montagem proibida” de André Bazin (2014), seu modo de produção parte de um sistema que é ao mesmo tempo rígido e extraordinário e se articula diretamente com o tratamento estético incomum apresentado na forma fílmica. Analisando a filmografia, não é difícil fazermos uma associação à ideia de uma matriz estrutural que percorre todo seu trabalho. Como dito por Joachim Lepastier (2018, p. 17), “O cinema de Hong Sang-soo é um dos mais estruturados na atualidade”. Vitor Medeiros aproxima os filmes de Hong ao conceito de cinema estrutural, tamanha evidência dos aspectos de sustentação:

Tal como no cinema estrutural, os filmes de Hong operam na constante tensão entre os eventos controlados e o descontrole, os “rígidos parâmetros formais estabelecidos para cada filme [...] permitem que acontecimentos fortuitos se imponham como focos privilegiados de atenção” (MARGULIES, p. 120). Essa tensão é garantida pela articulação entre o processo de realização, a forma de filmar com predileção por planos longos, e os acontecimentos encenados: os atores têm pouco tempo para decorar o texto, são cenas extensas, sem cortes e, muitas vezes, eles devem fazê-lo sob efeito de álcool (Medeiros, 2018, p. 55-56).

O resultado da experiência de assistir um filme de Hong Sang-soo talvez fique claro nas palavras do próprio diretor, que neste caso podem ser assumidas mais literalmente, porque estão na ordem da intenção: “eu acho que um filme é bom se me proporciona novos sentimentos e modifica minha maneira de pensar. É por isso que a forma é tão importante para mim” (Hong, 2018b, p. 6). Ele continua, “meus filmes nunca são uma linha paralela à realidade. O que costumo fazer é seguir uma seta em direção à realidade, evitando-a no último segundo” (Hong, 2018a, p. 27).

Para compreendermos melhor a intenção, talvez seja necessário voltar à referência a Cézanne, por ele ser um dos mestres das artes visuais, que soube misturar os aspectos figurativos de maneira tão específica e misteriosa. De modo grosseiro, poderíamos dizer que Cézanne parece meio realista, meio formalista, meio cubista e, assim com Rohmer, fica em uma difícil definição. Mas esses projetos, assim como o de Hong, são radicais e diversos do classicismo de suas épocas: o que em primeira instância parece realista em Cézanne, Rohmer e Hong é essencialmente a torção de um certo realismo dominante. Assim como Cézanne, Hong mistura intensamente aspectos concretos de figuração à reflexão conceitual. Mais uma vez tentando explicar, Hong diz que, na construção artística que o interessa (de Cézanne e Rohmer), “a relação entre concreto e abstrato é selada: você precisa olhar para as obras em dois níveis” (Hong, 2018b, p. 6). Lepastier (2018, p. 19) tenta decifrar o enigma teórico, afirmando que esses dois níveis dos filmes de Hong não se fecham em si, “mas jogam com efeitos aleatórios e infinitos de reflexão, em ambos os sentidos do termo”.

Luiz Carlos de Oliveira Júnior analisou o cinema de Hong Sang-soo em momentos distintos: primeiro, em 2013, falando sobre *mise en scène*, lançou a hipótese de que o sul-coreano deveria ser compreendido como um *cinasta do dispositivo*, repousando o argumento

[...] na serialização e no jogo minimalista de repetições e variações que marcam suas narrativas, assim como na sistematização de suas estratégias formais, que beiram o intelectualismo de uma arte assumidamente conceitual e engendram o que, na ocasião, chamei de “efeitos de estrutura” (Oliveira Júnior, 2019, p. 27).

Já em 2019, o pesquisador adicionou outro aspecto à reflexão, destacando justamente o rigor e a perícia do encenador: “os planos-sequência de Hong não são armadilhas nem máquinas de captura aleatória do real articuladas a um quadro conceitual preliminar: são momentos de *mise en scène* na mais antiga acepção do termo, ou melhor, são teatro filmado” (Oliveira Júnior, 2019, p. 27).

A complexidade de Hong nos faz concordar com as duas proposições, assim como com as levantadas anteriormente, sob o risco de ficarmos justificando a importância do cineasta por meio de conceitos artísticos: cineasta estrutural, cineasta do dispositivo, cineasta de conversação, artesão, realista, formalista, maneirista... Como já percebemos antes, é importante nos atentarmos às cascas de banana que o sul-coreano nos arremessa com suas palavras e seus filmes. Se pedíssemos socorro ao crítico Jean-Luc Godard na época da *Cahiers du Cinéma*, ele poderia chamar Hong de *farceur*, assim como chamou Jean Rouch (Godard, 1959, p. 22). Em bom português brasileiro, poderíamos dizer que Hong é também um fanfarrão, porque com certeza ele se diverte (e se beneficia) com críticos e pesquisadores tentando definir seu cinema, que é tão exótico. Ao responder uma pergunta do porquê *O dia depois* (2017) ser gravado em preto e branco (assim como vários outros filmes seus), ele simplesmente respondeu: “O motivo não é importante. Eu sinto vontade, eu faço” (Hong, 2021, p. 30). Nós críticos e pesquisadores também nos divertimos, em uma espécie de prazer epistemológico, investigando motivos, causas, consequências e expressões. Ao ser questionado por que usar tantos *zooms* em seus filmes, o cineasta também recusou a resposta objetiva, mas apontou alguns caminhos de especulação.

Eu não posso te explicar por que uso *zooms*, realmente não posso. Eu comecei a usá-lo em meu sexto filme. Um dia eu apenas senti que gostaria de chegar mais perto dos atores sem cortar a tomada. Ao fazê-lo, descobri que eu poderia criar um ritmo especial em continuidade. E é tão fácil. Eu apenas continuei fazendo desde então. Eu não queria transformá-lo em uma marca registrada (Hong, 2018a, p. 28).

Enquanto Rohmer buscava um cinema transparente, no qual o espectador não sentisse a câmera, Hong pontua a nossa presença como espectadores a todo momento, nos colocando como observadores das situações retratadas, mas também como construtores de uma narrativa que não nos é apresentada de maneira ordenada e clara: fatos são omitidos, o tempo é confundido, as intenções são obscuras. A câmera não está a serviço do olhar das personagens e não é organizadora dos fatos, mas sim uma intrusa naquelas situações. Esse aspecto de intromissão é reforçado a todo momento, enquanto Rohmer preferia que a presença da câmera passasse despercebida.

O francês usava com parcimônia o artifício de campo/contracampo já como um gesto de modernidade (afinal, a base do cinema ficcional narrativo está ligada ao conceito do *raccord* – e negar esse aspecto é um gesto de confrontação). Já Hong filma essencialmente em planos únicos. Seus filmes insistem em nos mostrar que a realidade dos fatos narrativos não é absoluta: a cicatriz da tomada é reiterada por

meio de *zooms* que nos tiram da tradição e conforto do plano e contraplano. É rotineiro acompanharmos planos que a princípio parecem ser motivados pelo olhar subjetivo de alguma personagem, pelas características de suas composições visuais, mas que frustram nossas expectativas. A decupagem de Hong é baseada no esquema de longos planos que no decorrer se afastam ou se aproximam, por meio de *zooms*. Um caso comum é o do plano fechado que, sem corte, se torna um plano aberto: a câmera reenquadra a situação e altera a composição visual. Esses planos nos evidenciam o esforço de Hong em não realizar contraplano deliberadamente e chamam atenção para seu formalismo, já que o procedimento comum em praticamente qualquer outro filme seria mostrar um plano como olhar subjetivo, cortar e mostrar quem é a personagem que observa. A decupagem e a montagem clássica buscam uma *invisibilidade*, enquanto a de Hong é deliberadamente visível e exclamativa. Aumont (2018, p. 36) pontua que o cinema de Hong é um cinema do plano a serviço de cada emoção:

Um plano permanece; um novo é produzido somente quando o primeiro se esgotou. Mas “esgotado” de acordo com qual critério? Emocional, acima de tudo. [...] A função mais importante do plano não é avançar a narrativa, mas produzir uma emoção [...]. Quando cortar? Quando a emoção tiver sido produzida.

Como Hong filma mais e mais cenas em plano-sequência, a decupagem se dá “internamente”, dentro de cada plano, por meio do *zoom*, que serve para direcionar nossa atenção a detalhes específicos e intensificar emoções, sob a consequência de ser um artifício bastante chamativo e, da maneira como é usado, reflexivo. Cada cena tem uma lógica interna, na qual várias outras lógicas e emoções também residem. Hong disse que começou a usar *zoom* em *Conto de cinema*, de 2005, e Oliveira Júnior teve a atenção de perceber a singularidade da chegada deste procedimento:

[...] a primeira aparição [do *zoom*] na obra de Hong se dá numa cena no início de *Conto de cinema* (2005), em frente a uma loja de óculos, com a palavra “optical” escrita na porta de vidro atrás das personagens – cenário emblemático para o primeiro experimento de Hong com esse movimento óptico (Oliveira Júnior, 2019, p. 30).

Talvez como um vidente, Hong previu que no futuro o *zoom* se tornaria uma de suas marcas registradas e fez do seu primeiro uso uma cena bastante significativa. Nada melhor do que um *zoom in* para destacar um acontecimento extraordinário que será tão comentado no futuro. Phillipe Dubois (2004, p. 190-191) conceitua e contextualiza um pouco do surgimento das lentes *zoom*, ressaltando a especificidade que a tornou algo incomum no cinema clássico:

Em 1950, um certo Dr. Frank G. Back criava um conjunto de lentes que proporciona o movimento em *zoom*, para a televisão e para o esporte. Desde seu surgimento, o *zoom* será incorporado por todas as câmeras de televisão. O *travelling* era o que havia de próprio ao cinema, o movimento de seu desejo. O *zoom* é o movimento “sujo” da televisão, um “falso” movimento. O signo de sua fobia da retenção e de sua cegueira por hipertrofia da visibilidade. Segundo Serge Daney, “o *zoom* é um simulacro do olhar. Mas quem fala em olhar fala em alguém que olha.”

A partir das ponderações de Dubois e de Daney, podemos afirmar que a prática honguiana de enfatizar acontecimentos por meio do *zoom* é essencialmente um gesto reflexivo. É como o índice da presença da câmera (a cicatriz da tomada), que capta aqueles momentos sem dissimular a ficção, e da nossa postura enquanto espectadores, sentindo o artificialismo em cada segundo de aproximação ou afastamento ótico. *Conto de cinema* é emblemático nesse sentido: o título já anuncia o aspecto reflexivo e a história mostra nada menos que um filme dentro do filme. Quando o *zoom* começou a atuar na filmografia de Hong, a narrativa se tornou um abismo e a certeza sobre o que vimos deixou de ser tão garantida.

Os filmes do cineasta sul-coreano evidenciam um gesto criador e reflexivo sobre o conceito de filmes de conversação: se Rohmer consolidou um modelo, Hong se aproveitou dessa herança para estabelecer sua carreira. Quando parecia que havia estacionado em um paradigma, na primeira década do século XXI, seus filmes começaram a dar voltas em si mesmos, confundindo as ideias de narração e representação. As conversas não são mais apenas conversas que ocorrem em momentos específicos, mas são conversas a partir e sobre outras conversas. Se Peter Szondi (2011, p. 90) disse que as qualidades positivas das peças de conversação no século XIX vinham à tona quando a conversa se olhava no espelho, passando do plano puramente formal para o temático, Ruy Gardnier (2019, p. 12) afirmou que “O espelhamento é a grande figura narrativa de Hong Sang-soo”, traçando um claro paralelo entre as reflexões. Os filmes do século XXI de Hong partem de um estilo consolidado em décadas anteriores por Rohmer, para repeti-lo, depurá-lo e torcê-lo: é um espelho, mas que reflete imagens distorcidas.

Referências

AUMONT, Jacques. Idiocies. A Poetics of the Real. **Hong Sang-soo Infinite Worlds Possible**. Tradução Sis Matthé. Bruxelas, p. 30-37, 2018. Disponível em: https://issuu.com/courtisanefestival/docs/hong_sang-soo_-_infinite_worlds_pos. Acesso em: 30 abr. 2022.

BAZIN, André. **O que é o cinema?** Tradução Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

BRASILEIRO, Samuel; MEDEIROS, Vitor; VEIGA, Isabel (org.). **Encontros à deriva:** retrospectiva Hong Sang-soo. Rio de Janeiro: CCBB, 2021.

BRESSON, Robert. **Notas sobre o cinematógrafo.** Tradução Evaldo Mocarzel. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard.** Tradução Mateus Araújo. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

GARDNIER, Ruy. O presente e os mundos possíveis de Hong Sang-soo. *In:* BRASILEIRO, Samuel; MEDEIROS, Vitor; VEIGA, Isabel (org.). **Mostra Hong Sang-soo:** a repetição da vida. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2019.

GARDNIER, Ruy. O presente e os mundos possíveis de Hong Sang-soo. *In:* BRASILEIRO, Samuel; MEDEIROS, Vitor; VEIGA, Isabel (org.). **Mostra Hong Sang-soo:** a repetição da vida. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2019.

GODARD, Jean-Luc. L'Afrique vous parle de la fin et des moyens. **Cahiers du cinéma**, n. 94, abr. 1959.

GROSOLI, Marco. Moral Tales from Korea. Hong Sang-soo and Eric Rohmer. **Film and Media Studies**, Cluj-Napoca, v. 3, p. 95-108, 2010.

HONG, Sang-soo. Director's dialogue with Dennis Lim. **Film at Lincoln Center (YouTube)**, out. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DjAOlKrdpls>. Acesso em: 29 abr. 2022.

HONG, Sang-soo. Entrevista por Dennis Lim. *In:* BRASILEIRO, Samuel; MEDEIROS, Vitor; VEIGA, Isabel (org.). **Encontros à deriva:** retrospectiva Hong Sang-soo. Tradução Pedro Tinen. Rio de Janeiro: CCBB, 2021.

HONG, Sang-soo. Entrevista por Francisco Ferreira e Julien Gester. **Hong Sang-soo infinite worlds possible**, Bruxelas, p. 25-29, 2018a [2015]. Disponível em: https://issuu.com/courtisanefestival/docs/hong_sang-soo_-_infinite_worlds_pos. Acesso em: 30 abr. 2022.

HONG, Sang-soo. For me, a film is good if it modifies my way of thinking. Entrevista para Emmanuel Burdeau, Jean-Philippe Tessé, Antoine Thirion. **Hong Sang-soo Infinite Worlds Possible**, Bruxelas, p. 4-7, 2018b [2004]. Disponível em: https://issuu.com/courtisanefestival/docs/hong_sang-soo_-_infinite_worlds_pos. Acesso em: 30 abr. 2022.

LEPASTIER, Joachim. Drinking/No Drinking. **Hong Sang-soo Infinite Worlds Possible**, Bruxelas, 2018. Disponível em: https://issuu.com/courtisanefestival/docs/hong_sang-soo_-_infinite_worlds_pos. Acesso em: 30 abr. 2022.

MEDEIROS, Vitor Gurgel de. **Amores interessantes: processo, forma e afeto no cinema de Hong Sang-soo**. 2018. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.

OLIVEIRA JÚNIOR, Luiz Carlos. Alguém disse “dispositivo”? *In*: BRASILEIRO, Samuel; MEDEIROS, Vitor; VEIGA, Isabel (org.). **Mostra Hong Sang-soo: a repetição da vida**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2019.

PERANSON, Mark. Intention and Circumstance: With Hong Sangsoo in Hamburg. **TIFF**, Toronto, 2018. Disponível em: <https://www.tiff.net/the-review/intention-and-circumstance-with-hong-sangsoo-in-hamburg>. Acesso em: 8 jun. 2019.

PRYSTHON, Angela. Constelações da banalidade. *In*: BRASILEIRO, Samuel; MEDEIROS, Vitor; VEIGA, Isabel (org.). **Encontros à deriva: retrospectiva Hong Sang-soo**. Rio de Janeiro: CCBB, 2021.

ROHMER, Éric. O antigo e o novo. Entrevista por Jean-Claude Biette, Jacques Bontemps e Jean-Louis Comolli. **Cahiers du cinéma**, Tradução Felipe Medeiros, n. 172, nov. 1965. Disponível em: <http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO3/rohmer.htm>. Acesso em: 28 abr. 2022.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. Tradução Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

À caça das borboletas: Éric Rohmer e processos de criação entre o acaso e o controle em *O Raio verde* (1986)

Giovanni Alencar Comodo¹¹



Fonte: Filme *O Raio verde* (Éric Rohmer, 1986)

¹¹ Mestre em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV), Universidade Estadual do Paraná – campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná, Curitiba. Docente colaborador na Universidade Estadual do Paraná – campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná, Curitiba-PR (Bacharelado em Cinema e Audiovisual). E-mail: giovanni.comodo@unespar.edu.

O presente capítulo concentra-se na investigação do processo criativo do cineasta francês Éric Rohmer (1920-2010) em um de seus trabalhos mais conhecidos: *O Raio verde* (*Le Rayon Vert*, 1986).¹² Trata-se de um desdobramento da minha pesquisa de mestrado realizada no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná (PPG-CINEAV/UNESPAR) sob a orientação da Prof. Dra. Beatriz Avila Vasconcelos, recentemente publicada como livro pela Editora Letraria¹³. Rohmer, já plenamente estabelecido como um grande nome do cinema francês após uma respeitada carreira como crítico de cinema, autor de textos como *O Celuloide e o Mármore* e *O Gosto da beleza*, já então um cineasta popular e conhecido por seu controle minucioso em diferentes aspectos de seus filmes – desde a escrita do roteiro, entregue muitos meses antes aos atores que passam por meses de ensaios e dinâmicas, até seu papel concentrador em funções da produção, direção de arte, figurino e em participação estreita com os departamentos de som e edição –, propõe-se em *O Raio verde* a realizar uma obra “amadora” e à mercê do acaso, que se torna integrante do método de trabalho e de sua *mise en scène*: sem roteiro, sem atores profissionais, calcado na improvisação e com uma pequena equipe de três pessoas em seus primeiros trabalhos profissionais¹⁴, em película 16 mm e som direto, capturando o que pode das locações no momento em que chega ali, sujeito às condições atmosféricas e do entorno que invadem e influenciam o quadro e a faixa de som.

Boa parte das inquietações da pesquisa surgem desta dúvida: como um cineasta associado ao rigor e à exatidão em seus filmes entrega-se ao acaso? Quão rigoroso é de fato Rohmer com sua *mise en scène*? O que suas influências e textos revelam deste processo? Se conhecido pelo seu autodeclarado planejamento nos mínimos detalhes, Rohmer parte para *O Raio verde* em uma experiência radical ao encontro com o mundo e o que a natureza têm a oferecer.

Trata-se aqui de pesquisa realizada conforme as abordagens da Teoria de Cineastas, de compreender o pensamento (teórico e fílmico do cineasta), fazendo um *embate direto* com os filmes e os dizeres de Rohmer em textos e entrevistas, para melhor compreender

12 Partes das análises contidas neste artigo foram exploradas anteriormente no capítulo 3 da dissertação. A dissertação, intitulada *Éric Rohmer e O Raio Verde (1986): encenação e criação entre o acaso e o controle*, foi defendida em 2023 e encontra-se disponível no site do PPG-CINEAV: https://ppgcineav.unespar.edu.br/dissertacoes_defendidas_new/2023/ppg-cineav_dissertacao_giovanni-comodo.pdf. Acesso em: 30 set. 2024.

13 A dissertação foi selecionada para publicação pelo Edital n° 038/2023– PPG-CINEAV. A sua publicação na Coleção Artes do Cinema e do Vídeo da Editora Letraria foi possibilitada com financiamento da verba PROAP, concedida pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). O livro encontra-se disponível gratuitamente no site da editora: <https://www.lettraria.net/eric-rohmer-e-o-raio-verde-1986/>. Acesso em: 30 set. 2024.

14 A equipe de *O Raio Verde* durante as filmagens era composta por Rohmer, Marie Rivière (a protagonista), Françoise Etchegaray (produção), Sophie Mantigneux (câmera) e Claudine Nougaret (som). Etchegaray cuidava da logística da produção nas locações e nem sempre estava junto no momento em que a câmera era disparada.

o seu trabalho e o seu processo criativo – bem como, em última instância, o próprio cinema. Como resume Manuela Penafria, é preciso colocar-se ao lado do cineasta, estar junto de quem faz cinema para melhor entender o cinema (Baggio; Carvalho; Leites, 2020), utilizando-se para tanto fontes diretas de pesquisa como “filmes, entrevistas, livros, textos etc., tendo como meta identificar indícios de atos de teoria (ou mesmo pensamentos formalmente construídos por cineastas) com vistas à elaboração teórica por parte de pesquisadores e pesquisadoras” (Baggio; Carvalho; Leites, 2020, p. 1). Durante minha pesquisa, utilizei-me de diversas entrevistas do diretor e de seus textos pregressos da crítica de cinema, bem como de depoimentos de seus colaboradores próximos, desde reportagens da época a apresentações recentes, inclusive com uma entrevista inédita concedida a mim por Marie Rivière, protagonista do filme e creditada como coautora de um roteiro que nunca existiu propriamente¹⁵.

O Raio verde conta a história de Delphine, vivida por Marie Rivière, uma jovem que tem um trabalho burocrático como secretária em um escritório em Paris. Às vésperas das férias de verão, descobre que a amiga com quem viajaria fez novos planos e se percebe sozinha e sem destino para a temporada de julho. Solteira, suas amigas já têm namorados e viagens planejadas – permanecer na capital em seu pequeno apartamento abafado por um mês parece-lhe fora de cogitação. Assim, acompanhamos as conversas, os encontros, percursos e percalços de Delphine por diferentes pontos da França, à procura de um lugar e uma companhia para seus anseios. É convidada a ir para Irlanda com a sua família e sobrinhos pequenos, recusa; tenta ficar na casa de família de uma amiga em uma cidade costeira, desiste; parte para a montanha, muda de ideia logo que chega, volta para Paris; tenta explorar as praias urbanas, arrepende-se; reencontra sem querer uma antiga amiga que lhe empresta um apartamento vazio em Biarritz e vai para lá.

No balneário de Biarritz, lotado no auge do verão, Delphine deambula e explora as praias, incomodada com tanta gente. Contudo, atenta a sinais e um tanto mística sobre destinos, ela escuta uma conversa alheia sobre o fenômeno atmosférico do raio verde, no qual em raros dias de horizonte límpido a última luz do poente é um raio esverdeado – o que inspirou Julio Verne a criar a lenda de que este raio seria capaz de revelar todos os segredos dos corações das pessoas presentes ali. Delphine pouco depois faz uma nova amiga e conhece rapazes, mas ela os recusa e decide voltar para Paris de uma vez por todas. Na estação, entretanto, finalmente conhece alguém que lhe parece especial, Jacques, e, com o avanço das conversas, desiste de Paris e decidem ver juntos o pôr-do-sol. Ela se lembra das histórias e dos sinais e aguardam o poente, no que ele a convida

15 A entrevista encontra-se disponível como anexo no livro e na dissertação publicados.

para passar o final das férias consigo. Delphine aguarda o último raio de sol, que surge brilhante e esverdeado e grita “sim!”, no que se conclui o filme em júbilo depois de tantas inquietações e negativas.

A respeito da concepção de *O Raio verde*, em entrevista no rádio ao crítico Serge Daney na época de lançamento do filme, Rohmer detalha seu processo: pensa primeiro em um início, depois o final e, por último, o meio do filme. No caso da série *Comédias e Provérbios* – na qual este filme é o quinto de seis títulos – o procedimento fica claro: há uma frase ou pensamento que abre o filme e seu diretor sabe exatamente onde irá concluí-lo: aqui, os versos de Rimbaud “*Ah! Que le temps vienne / Où les coeurs s’éprennent.*” [“Ah! Que venha o instante/ Que as almas encante”, em tradução de Augusto de Campos (1993, p. 43-45)] que levam a pensar em uma chamada para um momento em que as pessoas se apaixonam, tal como na hora do pôr-do-sol especial em que Delphine e Jacques conseguem perceber toda a verdade de seus sentimentos, conforme a lenda inventada por Verne entreouvida antes nas andanças da jovem.

Por certo Rohmer pensou em uma estrutura para seu filme, entretanto, segundo ele mesmo – e aqui em uma novidade para um diretor sempre muito rigoroso sobre os diálogos de seus personagens – *O Raio verde* foi rodado inteiramente sem roteiro e “totalmente improvisado, sem nada escrito” (Rohmer *apud* Handyside, 2013, p. 85), sempre em processo de buscar uma naturalidade das pessoas diante das câmeras. Para tanto, a equipe somente de três jovens consigo foi crucial: uma equipe de filmagens discreta e de rápido deslocamento, o que auxiliou a obtenção de uma atmosfera relaxada para as pessoas ficarem à vontade – praticamente todos não atores, alguns convocados na rua minutos antes das filmagens (*Ibid.*, p. 85-87).

A opção pela filmagem em 16 mm causou estranheza por se tratar de uma película supostamente menos nobre que os 35 mm de regra do cinema comercial – era inclusive acessível aos não profissionais – provou-se a ideal em razão de ser mais barata, leve e discreta em seu equipamento e manuseio. Para além disso, Rohmer sempre havia sido um admirador da capacidade do 16 mm de capturar a beleza do mundo, até melhor do que o mais sofisticado 35 mm. No seu texto de 1949, *Reflexões sobre a cor*, assinado com seu nome de batismo, afirma que “agora, muitos filmes em 16 mm vêm nos restituir a beleza de certas paisagens com um poder de ilusão tal que a imagem perde, por assim dizer, o seu caráter autônomo e se nos aparenta como a exata cópia de uma realidade que permanece submissa ao julgamento estético” (Rohmer, 2020, p. 68-70). Ou seja, já fazia décadas que Rohmer observava no 16 mm uma possibilidade de captura da beleza do mundo de uma maneira mais fidedigna que os 35 mm. Em *O Raio verde*, Rohmer toma proveito desta reflexão ao máximo, abraçando todas as suas consequências.

Tal registro em 16 mm e com poucos recursos – denominado por Daney na entrevista mencionada anteriormente como “orgulhosamente modesto” – também acarreta imperfeições próprias da fragilidade das condições. Porém, Rohmer vê tais “defeitos” (como barulhos invasores que impedem a compreensão de todos os diálogos) como fatores que “acentuam a impressão de realidade do filme. Eu considero isso perfeito” (*Ibid.*, p. 96-97) – uma posição que faz recordar a defesa do próprio Rohmer dos filmes tardios de Jean Renoir na década de 1950, uma das suas maiores influências declaradas, em seu elogio às supostas falhas e o caráter de aparência modesta de tais obras. Destaca-se que Rohmer escreveu várias vezes sobre o diretor, sempre observando em Renoir um frescor e desapego às regras vigentes do cinema, uma independência e um compromisso em capturar a beleza do mundo. Quando do lançamento de *O Almoço sobre a relva* (*Le Déjeuner sur l'herbe*, 1959), em seu texto *A Juventude de Jean Renoir*, em que explora reiteradamente os aspectos acima, Rohmer cravou que “não lhe basta [a Renoir] ser o maior cineasta da história do cinema sonoro, é, mais ainda, o mais inteligente teórico do cinematográfico” (Rohmer, 2017, p. 250), portanto, observando nele não apenas um cineasta, mas também um professor.

Sobre a “impressão de realidade” de *O Raio verde*, Jean-Claude Biette vai além: ao escrever sobre o filme, reconhece uma enorme força e mesmo frescor no processo criativo do filme aberto aos imprevistos do mundo e às possíveis falhas em registrá-lo totalmente. Em seu ensaio intitulado *A Borboleta de Griffith*, escreve:

Essa concepção de um cinema carregada pela dramaturgia – e com a qual o suporte deve se identificar até a sua aderência – foi a de cineastas como Maurice Tourneur, Cecil B. DeMille ou Cukor, que não deram função alguma ao accidental. O accidental distrai e diversifica (uma borboleta passando pelo campo confunde o drama, com Griffith ou Renoir ela o ilumina); ameaça a unidade entre ator e personagem ao entregar ao espectador o cansaço “excessivo” do ser humano que já não parece responder exatamente pelo personagem. O accidental é o ouro do pobre. Estas quatro ou mais sequências do Raio Verde são os momentos em que, suficientemente assegurada a tessitura do filme, o controle [maîtrise] renuncia temporariamente aos seus direitos, aos seus poderes, aos seus cálculos, para deixar entrar a luz do mundo com a sua linguagem inalterável (Biette, 1988, p. 148, tradução própria).¹⁶

16 No original: “Cette conception d’un cinema porté par la dramaturgie – et à quoi le support doit s’identifier jusqu’à l’adhérence – a été celle de cinéastes comme Maurice Tourneur, Cecil B. DeMille ou Cukor, qui n’accordaient aucune fonction à l’accidentel. L’accidentel est distrayant et diversif (un papillon qui passe dans le champ dérouté le drame, chez Griffith ou Renoir il l’illumine) ; il menace l’unité de l’acteur et du personnage en livrant au spectateur la fatigue « excédentaire » de l’être humain qui semble ne plus répondre exactement du personnage. L’accidentel est l’or du pauvre. Ces quatre ou cinq séquences du Rayon vert sont les moment où, la tenue du film étant suffisamment assurée, la maîtrise renonce provisoirement à ses droits, à ses pouvoirs, à ses calculs, pour laisser entrer la lumière du monde avec son langage inaltérable”.

Ao abraçar o acidental e o acaso na sua feitura, portanto, Rohmer também abraça o mundo natural em si, pois este é dotado de acidentes, trazendo uma forte carga de respeito à integridade do momento em que filma, das pessoas e dos eventos que se sucedem diante de sua câmera – o que evoca ensinamentos de André Bazin, seu colega de redação na revista *Cahiers du Cinéma* e defensor do caráter ontológico da imagem, autor de textos como *Ontologia da imagem fotográfica*, em elogio tanto à imagem como à duração que o cinema revela do mundo (Bazin, 2014, p. 27-34), e *Renoir francês*, no qual afirma que o diretor traz para a alegria dos espectadores “a túnica sem costuras da realidade” (Bazin, 2017b, p. 115-130) – não por acaso, Rohmer e Bazin compartilham a valorização das qualidades já mencionadas de Renoir. Em entrevista de 1983, Rohmer reafirma com todas as letras sua herança de Bazin: “É porque estive bastante oposto à toda a tendência dos anos sessenta, estruturalista, linguística. Para mim, no cinema, o importante é a ontologia – para retomar os termos de Bazin – e não a linguagem. Ontologicamente, o cinema diz alguma coisa que as outras artes não dizem” (Rohmer *apud* Narboni, 2020, p. 22-23).

A imperfeição e o acidental do registro, bem como os imprevistos, estes acasos, são fibras integrantes e indissociáveis da túnica da realidade, para usar a expressão baziniana. É por esta razão que Rohmer chega a elogiá-las como algo perfeito para seu filme em entrevistas: são manifestações do seu compromisso com o mundo e, portanto, da sua beleza natural.

Ao mesmo tempo, o acidental tampouco significa negligência na realização ou o emprego do aleatório ou do arbitrário em sua execução. Ao defender o trabalho de Roberto Rossellini em *Viagem à Itália* (*Viaggio in Italia*, 1954), em um dos seus textos mais célebres, *A Terra do Milagre* (1954), Rohmer defende que Rossellini trabalha longe da displicência, em uma combinação de controle (“a massa mais densa do novo só pode brotar da fissura mais estreita”) e união com o meio, o que muito se aproxima do que empreende o francês em *O Raio verde*: usar o mundo para reverberar e intensificar sua arte como o músico que sabe usar o eco do ambiente a favor de sua execução:

Eu sei o que as pessoas podem me responder: “Não impute ao supremo *savoir faire* o que talvez seja apenas resultado da negligência.” Bem, não! Você não consegue uma frase original misturando palavras em um chapéu, nem uma obra cinematográfica com esse aspecto de estranheza apenas andando na rua com uma câmera de 8mm no braço. É curioso como tudo que é desordem, escrita automática faz parecer. *A massa mais densa do novo só pode brotar da fissura mais estreita* e difícil de detectar. Com uma simples tragada de cigarro a heroína desencadeia, nas encostas do Vesúvio, uma nuvem de fumarolas:

assim, Rossellini, mestre feiticeiro, faz mais do que tornar seu material absolutamente dócil, ele *conta com a sua cumplicidade como um músico que, dando um concerto em uma gruta, brincaria com o eco* (Schérer [Rohmer], 1955, p. 40, tradução e grifo próprios).¹⁷

O Raio verde é repleto destes pequenos momentos do mundano que é capturado, sem ensaios ou acerto prévio, pela câmera do filme – e não à toa são estes os momentos escolhidos para permanecer na montagem final, como descrito por Biette sobre as borboletas de Griffith que iluminam o quadro, em verdadeira *cumplicidade com a matéria do mundo*, como descrito por ele sobre Rossellini no trecho anterior. Ao colocar sua equipe em contato direto com as ruas e praias francesas, sem licenças burocráticas da administração pública (a prática usual de fechar a rua e isolá-la para que transeuntes não “atrapalhem” as filmagens, recusada por Rohmer), registra pequenos gestos e acidentes inesperados. Observamos exemplos desde o início do filme, como as crianças que surgem brincando escalando e correndo no canto do quadro enquanto as amigas Manuella e Delphine conversam na praça no início do filme ou as diversas cenas nas areias de Biarritz, em que Rohmer larga Marie Rivière e sua equipe em meio à multidão de banhistas – o som é estourado pelo ruído do mar e gritos de diversão, a câmera se movimenta vacilante em cima da areia movediça pela marola, alguns olham para a lente, muitos passam entre a atriz e a câmera “interrompendo” nossa visão, outros nada percebem: sorriem em divertimento pelas ondas, outros ajeitam seus trajes de banho sem desconfiar da câmera, uma criança passa dançando entre a protagonista e a equipe.

Tais demonstrações não são uma surpresa em Rohmer, estão em consonância com o que defende para o cinema: desde seus trabalhos na crítica, argumenta que é dever do cineasta capturar a beleza e o movimento do mundo. Já em 1949, no já mencionado *Reflexões sobre a cor*, Rohmer pondera sobre o realismo da arte do cinema e defende um cuja força não está na montagem, mas no que revela do movimento do mundo:

O cinema maneja a própria massa da realidade, e a sua maior ambição é precisamente nada recusar do que pode se dever à riqueza e à precisão das mecânicas da qual ele dispõe.

O cinema é, de todas as artes, a mais realista – sim. Mas compreendamos bem o sentido que é preciso atribuir a essa palavra. Que o cineasta trabalha com as próprias coisas e

¹⁷No original: “Je sais ce qu’on peut me répondre : « N ’imputez pas au suprême savoir faire ce qui n’est dû peut-être qu’à la négligence. » Eh bien, non ! On n’obtient pas une phrase originale en mélangeant des mots dans un chapeau, ni une œuvre cinématographique qui ait cet aspect d’étrangeté en se promenant dans la rue avec une caméra de 8 mm à bout de bras. Il est curieux comme tout ce qui est désordre, écriture automatique se ressemble. La masse la plus dense de neuf ne peut jaillir que de la faille la plus étroite et la plus difficile à déceler. D’une simple bouffée de cigarette l’héroïne déclanche, sur les pentes du Vésuve, une nuée de fumerolles: ainsi Rossellini, maître sorcier, fait-il mieux que rendre sa matière absolument docile, il compte sur sa complicité comme un musicien qui donnant un concert dans une grotte jouerait avec l’écho.”

deixa a sua reprodução sem retoques. Não acreditamos mais na força miraculosa da montagem, e exigimos cada vez mais que a imagem roube do mundo a beleza com que ele se enfeita.

Onde está a arte – dirão –, se a natureza aparece tal como é? Mas, para o cinema, tudo está em devir. Pouco lhe importa um rosto, a não ser que ele se acalme ou se comprima de acordo com o ritmo escolhido. Pouco lhe importam as folhas, a não ser que ele faça do seu balançar a sua beleza. O movimento é a matéria com que ele trabalha, o único domínio em que lhe é preciso abstrair e reconstruir. Para ele, toda a beleza do mundo jamais será supérflua (Schérer [Rohmer], 2020, p. 69-70).

Rohmer propõe ali que a imagem do cinema “roube” do mundo a beleza. Descreve o trabalho de abstração e reconstrução necessários com o movimento na imagem – abdicar ou exercer seu controle. Logo em seguida, enumera exemplos que só seriam possíveis até ali na arte do cinema, não em aspectos grandiosos ou épicos, mas nas pequenas coisas: as folhas, os rostos das pessoas. É ali em que vê a maior potência para a arte do cinema encontrar a máxima beleza do mundo. Uma das cenas mais marcantes de *O Raio verde* combina exatamente as duas matérias descritas no texto de 1949: as folhas das árvores em forte balanço pelos ventos e o rosto de Marie Rivière, atravessado pelos cabelos e lágrimas, próximo ao mar em Cherbourg – cena emblemática a qual foi improvisada por Rivière: “ele [Rohmer] apenas pegou a câmera e começamos a andar. Mas, na verdade, não sabíamos qual era o caminho, havia uma cerca e não podíamos ir mais longe, mas ele não sabia disso e eu também não sabia, então tive que encontrar algo”, comentou na entrevista sobre este momento do filme, revelador sobre a criação compartilhada repleta de confiança entre diretor e atriz e a abertura ao acaso e o imprevisto pelo cineasta.

Em um dos seus textos mais conhecidos, *O Gosto da beleza* [*Le Goût de la beauté*], de 1961, ao analisar e valorizar quatro filmes lançados naquele momento¹⁸, Rohmer aprofunda diversos aspectos de *Reflexões sobre a cor* e escreve que a própria noção de *mise en scène* é abarcada por esta noção da beleza e do movimento do mundo, “evidentemente”:

Beleza – ou belezas – é um conceito que julgo, por ora, preferível ao de “*mise en scène*”, comumente predicado aqui mesmo, mas que não quero, no entanto, denunciar. A primeira noção compreende a segunda a qual, por sua vez, possui também uma acepção puramente

18 Importante destacar quais os quatro filmes tema do texto de Rohmer: *La proie pour l'ombre* (1961), de Alexandre Astruc, *Les Godelureaux* (1961), de Claude Chabrol, *A Pirâmide Humana* (*La Pyramide humaine*, 1961), de Jean Rouch e *Êxodo* (*Exodus*, 1960), de Otto Preminger.

técnica. Ora é evidente que podemos, só de um ponto de técnico, defender, no limite, obras de – digamos para não ferir ninguém – Clément ou Clouzot, Wyler ou Zinnemann. Porém, assim que pronunciamos o termo beleza, tais obras murcham como balões (Rohmer, 1961, p. 19).

Ao trazer a “evidência” de seu postulado em defesa da beleza no cinema, Rohmer trata-a como valor inegociável, quase dogmático, e coloca-a no centro das atividades do cineasta, inclusive em tom de provocação, comum na escrita crítica da época. Prossegue, comparando cinema e pintura:

O cinema, ao contrário [da pintura], usa técnicas que são instrumentos de reprodução ou, se se quiser, de conhecimento. Ele possui, de certo modo, a verdade em princípio e se propõe a beleza como fim supremo. Uma beleza, então, e isto é o importante, que não se deve ao cinema, mas à natureza. Uma beleza que tem a missão, não de inventar, mas de descobrir, de capturar como uma presa, quase de roubar as coisas. A dificuldade para o cinema não é, como se crê, de forjar um mundo seu com esses puros espelhos que são os utensílios de que dispõe, mas de simplesmente poder copiar essa beleza natural. Mas se é verdade que ele não a fabrica, também não se contenta de nos entregá-la como um pacote bem embrulhado: antes ele a suscita, ele a faz nascer segundo uma maiêutica que constitui o fundo mesmo de seu procedimento (Rohmer, 1961, p. 22).

Tal passagem mostra-se interessante não apenas pelo caráter baziniano de trazer a túnica sem costuras do mundo em seus filmes, mas também pela ideia de que a beleza precisa ser suscitada, *provocada* por uma série de reflexões e questionamentos do cineasta – é possível uma analogia com o embate do artista entre equilíbrios e desequilíbrios internos, resultado do questionamento constante de suas regras e visões pessoais com a arte, lembrando aqui o exposto no capítulo anterior. Não cabe ao artista apenas deixar sua câmera no mundo (tampouco a câmera é um utensílio “puro espelho”), passivamente, mas de agir com ela sobre o mundo de forma a “capturar como uma presa” a beleza, um ato ativo e de constante atenção. Desta maneira, faz sentido somar à ideia de borboleta de Griffith de Biette: o cineasta às vezes de um colecionador à caça de borboletas, pronto para capturá-las quando surgem – o inesperado, tão frágil e fugaz como este inseto.

Outro exemplo da abertura do diretor para o inesperado, o acidental e a colaboração com sua equipe em *O Raio verde* está nos relatos de sua editora, Maria-Luísia García – também conhecida como Lisa Hérédia, intérprete de Manuella, amiga de Delphine em Paris – aqui em sua primeira colaboração sozinha com o realizador, “completamente novata”, segundo a própria (Hérédia, 2010). Ao montar a cena da primeira troca de olhares

na estação de trem entre Delphine e Jacques, contudo, um problema: pela maneira filmada, não era possível compreender que os dois cruzaram olhares. Rohmer, do alto de sua experiência, havia se equivocado nos enquadramentos:

Na cena da estação de Saint-Jean-de-Luz, ao fim do filme, havia problemas de direção de olhares. Esperava-se que Marie Rivière e Vincent Gauthier se olhassem, mas na realidade, durante a visão dos planos, ele a via, mas ela não. Eu levei algum tempo para compreender que na realidade eles estavam face a face, o que não se via. Eu estava ante um grande senhor do cinema francês, que havia feito uma tese sobre o espaço em Murnau, e me tranquilizou um pouco ver que ele podia cometer erros. Nós finalmente encontramos uma solução: os olhares não se cruzavam, mas havia um dos dois que via o outro (Hérédia, 2010).

Ainda, em palestra recente, questionei García sobre seu processo de trabalho com o diretor, no que ela disse que, para além da exigência de rodar o filme em sua ordem de acontecimentos – o que facilitava o trabalho dos atores e da montagem, segundo García e em sintonia com Renoir, que também filmava desta maneira –, Rohmer tinha um respeito absoluto pela performance e integridade dos seus atores, recusando qualquer tipo de “trapaças” de montagem que poderiam alterar a cena ou o sentido da *performance*, pois “para Rohmer, a realidade é maior do que o cinema” (informação verbal)¹⁹.

Cabe aqui um exame um pouco mais detalhado desta cena na estação, aproveitando para relacioná-la com mais trechos de *O Gosto da beleza*. Delphine, cansada e frustrada de Biarritz, chega na estação de trem e senta-se sozinha diante de uma parede verde escuro, pega um livro para passar o tempo. A edição faz uma espécie de contraplano, mostrando o que Delphine vê: do fundo da estação, surge um rapaz de sua idade, Jacques (vivido por Vincent Gauthier) também à espera de seu trem; ele caminha, vê Delphine e senta-se perto dela. De certa forma, a plateia já sabe: ali o pretendente final, cabendo o suspense se será mais um desencontro desastroso ou não. Curiosamente, o surgimento e apresentação de Jacques, em uma caminhada até longa e discreta do fundo da perspectiva até o primeiro plano, em muito lembram a entrada em cena de Heathcliff após a conquista de sua fortuna na adaptação de *O Morro dos Ventos Uivantes* (*Wuthering Heights*, 1939) por William Wyler – alfinetado por Rohmer em *O Gosto da beleza*, mas desde aquela época um cineasta sinônimo do clássico no cinema.

Jacques e Delphine trocariam olhares, não fosse o equívoco do encenador no momento das filmagens. Como descrito por García, na edição foi possível montar de forma que

19 Conversa realizada com Lisa García (Lisa Hérédia) via Zoom no dia 30 de agosto de 2021 pelo canal Cine1121. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dFcJTQxPrxY>. Acesso em: 30 set. 2024.

Jacques a vê e Delphine percebe ser vista. Ela pergunta se ele está interessado no seu livro, *O Idiota*, de Dostoiévski. Já basta para um início de conversa e ele muda de assento para ficar ao seu lado. Há uma tomada longa mostrando a interação entre os dois, as mudanças de tom de voz, as trocas de olhares e pequenos gestos das mãos, especialmente de Rivière manipulando as páginas do livro. Isolados diante da parede verde escuro – depois de um filme repleto de luzes e eventos constantes – a cena parece mostrar uma suspensão do tempo, ideal para o estado de apaixonar-se. Cria-se ali uma sensação de intimidade entre os dois e com a plateia.

O acaso, contudo, não deixa de adentrar a cena. Primeiramente, pela presença da obra de Dostoiévski – na qual o protagonista é uma espécie de Quixote santo que entra em crise com o mundo corrompido em que vive, um contraponto ao niilismo de *Crime e castigo*. Não foi uma escolha deliberada de direção de arte pelo diretor: o livro pertencia à Marie Rivière, que o lia na época das filmagens. Questionado a respeito em entrevista à revista *Positif* na época do lançamento do filme, Rohmer disse que “era uma coincidência, um milagre” das filmagens e comenta sua felicidade que fosse este o livro que Delphine/Rivière lia – se fosse uma obra inadequada ao filme e seu gosto, afirma que provavelmente trocaria, exercendo o seu controle de realizador:

Pergunta: A heroína de *O Raio Verde* está lendo *O Idiota*. Foi uma escolha deliberada?

ER: Não, não foi uma escolha deliberada, foi uma coincidência, um milagre. Neste filme, só houve o acaso [*chance*]. Isso foi puro acaso [*chance*]. Aconteceu que ela estava lendo esse livro, não sei porque. Se ela estivesse lendo um livro que eu não gostava, talvez eu tivesse dito “encontre outro”. Mas assim que eu vi que ela estava lendo *O Idiota*, eu disse, “Oh, que maravilha, ela está lendo *O Idiota*” (Rohmer *apud* Handyside, 2013, p. 90).²⁰

Contudo, a escolha de Marie Rivière pelo livro não foi um “puro acaso” como faz crer o diretor. Em um debate após a exibição do filme em 2018²¹, Rivière afirmou que Rohmer havia pedido a ela a leitura da obra de Dostoiévski como preparação para o filme – o que ela nunca concluiu, por considerá-lo muito triste. Mesmo assim, ela continuou com o livro consigo e o levou para as filmagens. De fato, foi uma surpresa para Rohmer ela estar com o livro naquele momento, mas a obra havia sido indicada por ele meses antes.

20 No livro de Handyside (2013), p. 90:

Q: *The heroine of The Green Ray is reading The Idiot. Was that deliberate?*

ER: *No, it wasn't a deliberate choice, it was a coincidence, a miracle. In that film, there was nothing but chance. That was pure chance. It just so happened she was reading that book, I don't know why. If she had been reading a book that I didn't like, perhaps I would have said, "Find something else." But as soon as I saw she was reading The Idiot, I said, "Oh, that's wonderful, she's reading The Idiot."*

21 Debate realizado em março de 2018, Paris. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eh9suLkuabl>. Acesso em: 28 fev. 2023.

Um acaso que, de certa forma, não foi *planejado*, porém *não totalmente inesperado*, porque as condições para o seu surgimento (e reconhecimento) foram estabelecidas pelo cineasta com antecedência. Neste sentido, destaca-se a descrição da artista e pesquisadora Fayga Ostrower (2013, p. 25, grifo da autora):

Nunca se trata, então, de acontecimentos aleatórios, no sentido de não estarem relacionados com a pessoa que os percebeu. Antes, pelo contrário, devemos entender que, embora jamais os acasos possam ser planejados, programados ou controlados de maneira alguma, eles acontecem às pessoas porque de certo modo já *eram esperados*. Sim, os acasos são imprevistos, mas não são de todo inesperados – ainda que numa *expectativa inconsciente*.²²

Há, entretanto, um outro acaso que adentra fisicamente ali em cena, este muito além de qualquer controle da parte do cineasta. Pouco depois que Jacques se senta, uma mosca pousa em sua mão e caminha por ela, no canto inferior direito do quadro (imagem que ilustra este texto) – uma curiosa incitação acidental ao costume da pintura renascentista de um *trompe l'oeil* na margem do quadro e ao mesmo tempo um símbolo do *memento mori* também muito presente nas pinturas. O ator reage e balança a mão para afastá-la. Seu gesto reverbera nos gestos de mãos de Rivière, agitados, e ele, nervoso, pega a sua mochila para esconder ali suas mãos – também Rivière o espelha e leva por um momento suas mãos para trás. Por certo, somente o *take* com a invasão da mosca seria o único possível na montagem desta cena: borboleta de Griffith, mosca de Rohmer.

A tomada da conversa é interrompida pouco depois de descobrirem que estão com destinos diferentes – ela, Paris, ele, para Saint-Jean-de-Luz. Segue-se uma série de tomadas curtas, a câmera exerce um olhar de *flâneur* sobre o ambiente, mostrando as diferentes pessoas do lugar – novamente uma abordagem documental do meio, alguns olham para a lente, o som ambiente da estação ressurgiu com mais destaque. É um momento de dúvida para o casal e retorno à realidade. Contudo, Delphine arrisca e decide ir com Jacques, se ele aceitar. Corta para o casal já caminhando e conversando nas calçadas de Saint-Jean-de-Luz.

Em resumo, trata-se de uma cena aparentemente simples: vemos somente um casal conversando pela primeira vez, somente uma parede sem pontos focais atrás. Contudo, o simples nunca é fácil ou sem reflexão. Ao escrever sobre *Êxodo*, de Otto Preminger, em *O Gosto da beleza*, Rohmer (1961, p. 25) afirma que:

²² As relações entre acaso e criação artística são tema do capítulo 2 da dissertação, no qual a obra e as lições de Ostrower e outros autores são exploradas mais detalhadamente.

Vocês se chocarão, primeiro, com a simplicidade do ponto de vista, a austeridade dos cenários, digamos mesmo, por vezes, a banalidade das atitudes. Porém, um exame mais atento irá fazê-los distinguir, sob essa *secura* aparente, mil pequenas invenções, sobretudo no que concerne o movimento das mãos, sempre característico, sempre eloquente, sempre sensível, sempre inteligente, sempre belo, sempre verdadeiro. Tais pequenas belezas são a grande arte: admitimo-las na pintura, por que não no cinema?

O parágrafo acima poderia ser uma defesa de *O Raio verde*, não fosse escrita vinte e cinco anos antes de sua feitura. Pois a simplicidade e a austeridade, em Preminger e em Rohmer, nos levam à atenção dos gestos, à verdade dos sentimentos. Poucos parágrafos antes, Rohmer escreve que:

Podemos nos contentar em ver Preminger – e é motivo suficiente para admirá-lo – como um dos mais puros representantes de um cinema clássico, goethiano por assim dizer, por essa espécie de *serenidade sem alvoroço de que é feito seu olhar*, esse desprezo pela melancolia, pelo bizarro, *esse culto dos grandes lugares-comuns, essa procura do essencial, do ato em sua plenitude, esse amor pela ordem, pela organização, esse gosto pelos seres excepcionais e contudo vulneráveis*, mais próximos dos “filhos do rei” caros a Gobineau que do modelo romântico. Pode-se indicar a que ponto a simplicidade real do estilo furta-se à análise, pois cada problema particular é resolvido em função de uma sensibilidade sempre alerta, e não de um sistema fortemente proclamado (*Ibid.*, grifo próprio, p. 24).

Ali o cineasta faz tanto uma declaração de admiração por Preminger como uma declaração de princípios: também o seu cinema se prova como um de “serenidade sem alvoroço” no olhar e nas tramas, do “culto dos lugares-comuns” em suas histórias urbanas e pequeno-burguesas sem grandes sobressaltos, na busca pelo essencial do gesto, na dedicação pela ordem e simplicidade e, finalmente, no gosto “por seres excepcionais e contudo vulneráveis” em personagens frágeis como Delphine e atrizes extraordinárias como Marie Rivière. O próprio Rohmer declara na entrevista já mencionada na *Positif* que precisa de pessoas inspiradoras e o quanto é dependente dos encontros que tem com elas (Rohmer *apud* Handyside, 2013, p. 91), uma afirmação que parece corroborar o aspecto colaborativo em seu processo de criação, subvertendo a sua imagem tradicional de diretor centralizador e infalível – muitas vezes proclamada por si mesmo: “realmente não cometemos erros nas filmagens, porque preparamos tudo cuidadosamente”, diz ele pouco antes na mesma conversa (*Ibid.*, p. 86), o que foi contradito por Hérédia e Rivière em seus depoimentos recentes. Ainda, o inesperado e o acaso sempre se fizeram

presentes nas filmagens de *O Raio verde*, sendo inclusive perseguidos pelo diretor, como um caçador de borboletas, atento, ágil e delicado.

O cinema de Éric Rohmer é um convite aberto para o contato com o mundo e o seu inesperado – ainda que não totalmente imprevisto. Neste artigo, através da análise de alguns momentos de *O Raio verde* e de textos da autoria de Rohmer, além de registros de suas entrevistas e de seus colaboradores, foi possível investigar aspectos coletivos e colaborativos na criação fílmica de Éric Rohmer, dentro de uma abordagem da Teoria de Cineastas e das reflexões proporcionadas pelo Grupo de Pesquisa Cinecriare. As forças do inesperado, do acaso e do entregar-se ao mundo – presentes inclusive na trama do filme – mostram-se como elementos criadores dos diversos encontros que perfazem toda a produção e sua criação.

Referências

BAGGIO, Eduardo; CARVALHO, Marcelo; LEITES, Bruno. Fazer a teoria do cinema a partir de cineastas – entrevista com Manuela Penafria. **Intexto**, Porto Alegre, n. 48, p. 6–21, 2020. DOI: 10.19132/1807-8583202048.6-21. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/97857>. Acesso em: 30 set. 2024.

BIETTE, Jean-Claude. Le papillon de Griffith. *In*: BIETTE, Jean-Claude. **Poétique des auteurs**. Paris: Cahiers du Cinéma, 1988. p. 146–149.

CAMPOS, Augusto de. **Rimbaud livre**. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 43–45.

COMODO, Giovanni. **Éric Rohmer e O Raio verde (1986)**: encenação e criação entre o acaso e o controle. Araraquara: Letraria, 2024. Disponível em: <https://www.lettraria.net/eric-rohmer-e-o-raio-verde-1986/>. Acesso em: 20 nov. 2024.

ÉRIC ROHMER: Le Rayon Vert. **Microfilms**. Entrevistado: Éric Rohmer. Entrevistador: Serge Daney. Paris, France Culture, 07 de setembro de 1986. Programa de rádio.

HANDYSIDE, Fiona (org.). **Eric Rohmer: Interviews**. Jackson: University Press of Mississippi, 2013.

HÉRÉDIA, Lisa. Éric Rohmer. **Cahiers du Cinéma**, Paris, n. 653, p. 36–37, fev. 2010. Disponível em: <http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO6-7/brisseaurohmer.htm>. Acesso em: 30 set. 2024.

INTEXTTO, C. E. Apresentação. **Intexto**, Porto Alegre, n. 48, p. 1-5, 2020. DOI: 10.19132/1807-8583202048.1-5. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/98593>. Acesso em: 30 set. 2024.

NARBONI, Jean. Le temps de la critique: entretien avec Éric Rohmer. *In*: ROHMER, Éric. **Le Goût de la beauté**. 3. ed. Paris: Cahiers du Cinéma, 2020. p. 9-34.

O RAIO verde. Direção de Éric Rohmer. Rio de Janeiro: Filmes do Estação, 2002. 1 DVD (99 min.).

OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

ROHMER, Éric. A juventude de Jean Renoir. *In*: AGUIAR, José de; BEZERRA, Júlio; PESSANHA, Marina; SAAVEDRA, Jaiê (org.). **A vida lá fora**: O cinema de Jean Renoir. Rio de Janeiro: CCBB, 2017. p. 207-217.

ROHMER, Éric. Le Goût de la beauté. **Cahiers du Cinéma**, Paris, n. 121, p. 18-25, jul. 1961.

ROHMER, Éric. **Le Goût de la beauté**. 3. ed. Paris: Cahiers du Cinéma, 2020.

SCHÉRER, Maurice [ROHMER, Éric]. La terre du miracle. **Cahiers du Cinéma**, Paris, n. 47, p. 38-41, maio 1955.

"SEMPRE QUIS FAZER UM FILME TRANQUILO, SIMPLES, MODESTO": ANOTAÇÕES SOBRE PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM KIRA MURATOVA

Iurii Kokin²³

Beatriz Avila Vasconcelos²⁴



Figura: *screenshot* do filme *Conhecendo o Grande e Vasto Mundo* (Kira Muratova, 1978)

²³ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar), Curitiba. Bolsista CAPES. Membro do Grupo de Pesquisa em Arte, Cultura e Subjetividades (GPACS/CNPq-Unespar). *E-mail*: iuriialexeev@gmail.com

²⁴ Doutora em Filologia Clássica (Universidade Humboldt de Berlim). Docente do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar). Co-líder do Grupo de Pesquisa em Arte, Cultura e Subjetividades (GPACS/CNPq-Unespar). *E-mail*: beatriz.vasconcelos@unespar.edu.br

Introdução

Kira Muratova (1934–2018), conhecida como *enfant terrible* do cinema pós-soviético (Taubman *apud* Américo 2021, p. 151), está entre os cineastas, como Aleksandr Sokurov, Andrei Tarkovski, Sergei Paradjanov e Alexei German, que desafiaram os modelos cinematográficos oficiais da época, aproximando-se, em vários momentos, de uma estética que flerta com a estética e a linguagem experimentais. Nascida na pequena cidade Soroca, localizada atualmente na fronteira entre Ucrânia e Moldávia, a realizadora Kira Muratova, que teve uma profícua carreira como cineasta e cuja vida atravessou diferentes períodos do regime soviético e pós-soviético, declarou em uma de suas entrevistas: “Nos tempos soviéticos, depois de *A Longa Despedida*, (1971), ficou claro que qualquer filme que eu fizesse seria censurado. E comecei a sonhar...” (Muratova, 2019, tradução própria).

De fato, a carreira de Muratova é uma constante luta contra o cerceamento da censura dos institutos regulatórios da produção cinematográfica na URSS. Dois meses antes de seu nascimento, o escritor russo Máximo Gorki fez, em Moscou, no dia 17 de agosto de 1934, o discurso de abertura do Primeiro Congresso de Escritores da União Soviética, durante o qual foi adotada a principal orientação artística do estado soviético – o realismo socialista. Este evento delineou uma conjuntura ideológica e estética na qual a cineasta, ao longo de sua trajetória artística, nunca se encaixou.

Considerada uma diretora do cinema soviético, Kira Muratova não era uma cineasta soviética no sentido estrito do termo, e por muito tempo ela esteve sob pressão das políticas e institutos oficiais, dentre os quais o de maior hierarquia era o *Goskino*, nome abreviado do Comitê Estatal para a Cinematografia [*Gosudarstvennyy komitet po kinematografii*] – o órgão estatal central da produção cinematográfica soviética, que esteve ativo de 1924 a 1991 e que estabelecia inclusive a censura institucional, a qual incidia não apenas sobre o conteúdo das produções, verificando se promoviam valores socialistas, mas também sobre sua dimensão estética. Os filmes de Muratova realmente não atendiam aos parâmetros estéticos e políticos do sistema soviético, calcados no realismo socialista, de apresentar uma nação em que todos os cidadãos prosperavam pelo trabalho, em que havia justiça e em que os dilemas do indivíduo foram vencidos em prol de uma causa coletiva maior. Como observa Eugénie Zvonkine (2012, p. 49–53), pesquisadora da obra de Muratova, as acusações que a censura soviética dirigia à obra da cineasta giravam em torno de termos como “melancólica”, “lenta”, “maneirista”, “pretensiosa”, “formalista”, de temas triviais, de realismo pequeno-burguês...

O reconhecimento institucional de suas realizações começou com a diminuição do controle estatal sobre o âmbito artístico e midiático, e, especialmente após a queda da União Soviética, a partir da década de 1990, houve um campo mais favorável para que a cineasta tivesse uma série de produções prolíficas. Neste novo contexto político, Kira Muratova conquistou certo prestígio dentro do nicho artístico, o que possibilitou colaborar com atores de relevância histórica, tanto da Ucrânia quanto da Rússia. Mesmo assim, ela nunca se limitou apenas a atores profissionais, incluindo em seus filmes simples amadores e admiradores do seu cinema. O seu reconhecimento internacional veio com o Urso de Prata do Festival de Berlim concedido ao seu filme *Síndrome Astênica* (1989), único filme censurado durante a Perestroika.

Ainda que vencedora de mais de quinze relevantes prêmios internacionais, a filmografia de Muratova ainda é pouco conhecida fora do território do antigo mundo soviético e são ainda escassas as pesquisas sobre o seu legado, tanto no mundo de modo geral, como especificamente no Brasil. Seu cinema certamente merece atenção tanto por sua linguagem inusitada, quanto por nos colocar diante da complexidade do humano, apresentando indivíduos em suas idiossincrasias, excêntricos (“tenho, por exemplo, uma preferência por excêntricos”, diz Muratova em entrevista a Artamonov, em 2016²⁵), mas também em sua busca universal por amor e felicidade, tudo isto em uma linguagem ousada, que subverte parâmetros estabelecidos, e abre o cinema para o experimento, para o absurdo, para o desconcerto e para o sensível, um cinema acima de tudo “feito à sua própria maneira”, franco²⁶, e que não fez concessões.

No Brasil, estudos sobre Kira Muratova são muito escassos, como nota Ekaterina Vólkova Américo, ela mesma autora de um relevante capítulo sobre Muratova na coletânea *Cinema Soviético de Mulheres*, organizado por Marina Cavalcanti Tedesco e Thaiz Carvalho Senna (2021). Diante de tudo isto, a tradução da entrevista supracitada de Muratova para o português, a dissertação de mestrado, ainda em curso, de Iurii Kokin, dedicada a aspectos estéticos e autorais da cineasta, bem como o estudo que se segue ganham relevância particular e contribuem para ampliar o acesso a esta importante cineasta no Brasil.

Nos parágrafos que se seguem, pensaremos em torno de declarações de Muratova acerca de seus processos criativos, bem como dos aspectos sociais e políticos que

25 Esta entrevista aqui é citada como Muratova (2019), pois partimos de sua tradução para o inglês por Daniil Lebedev e publicada em 2019 em *East European Film Bulletin*.

26 “They often say about me: that I’m a very brave and honest director. What the hell does bravery have to do with it? I just want to make films: in an interesting way, a difficult way, differently, in my own way or even in a simple way. Call it honesty if you like. But then I don’t get what dishonesty is” (Muratova, 2019, disponível em: <https://eefb.org/interviews/interview-with-kira-muratova/>).

impactaram sobre eles. Como já anteriormente mencionado, a principal fonte será a entrevista de Kira Muratova concedida a Jane-Nox Voina e Vladimir Voina e traduzida diretamente do russo por Iurii Kokin²⁷. Em contraponto, declarações da cineasta obtidas em outras fontes também serão aqui trazidas.

Abertura e aprofundamento – atitudes criativas em Kira Muratova

Em suas entrevistas, Muratova se mostra uma pessoa permeável à vida e aberta à sua diversidade, uma artista movida, segundo ela mesma, por um “impulso exploratório”. Isto irá refletir diretamente na diversidade de sua obra, a se tomar pela dificuldade de reunir a filmografia da cineasta em um feixe unificado de características. Em certo momento, ela declara:

Simplesmente tenho um impulso “exploratório” e ele me lança para um lado, depois para outro. Tenho o desejo de criar filmes diversos, como um viajante que é atraído para ver um novo país e depois nunca mais volta lá. O que você viu em um curto período é o que viu. E depois, ou você vive sempre lá para conhecer o país mais profundamente, ou não volta mais, porque não tem sentido: não há nada de novo para descobrir, será sempre a mesma coisa. E eu almejo... algo diferente (Muratova, 1997, tradução de Iurii Kokin).

Paradoxalmente, a firmeza de seus princípios ético-estéticos, de alguém que quer fazer filmes radicalmente “à sua maneira” (Muratova, 2019)²⁸, sem negociar com vozes alheias, não conduz a um hermetismo ou a uma rigidez criativa, que a fecharia para a fluidez da vida, pelo contrário, torna-a antes atenta e aberta para as oportunidades e novidades que a vida lhe traz, capaz de experimentar uma grande liberdade, infensa à “gravidade” das coisas demasiadamente sólidas:

Eu estou viva, tão viva como alguém pode estar. Há tão pouca coisa morta em mim. Na vida, sou oportunista... Eu odeio toda a minha vida. Adivinha o que eu odeio? A gravidade. A materialidade, a gravidade – esses são meus terríveis e miseráveis inimigos internos e externos. E o cinema sempre foi um reino de liberdade para mim. Eu sinto isto. É liberdade para respirar, para fazer qualquer coisa que eu queira, qualquer coisa que venha a minha mente, sem pensar em nada, sem “Desculpa, você se importaria?”, “Eu não quis dizer isto, eu quis dizer aquilo” (Muratova, 2019, tradução própria).

²⁷ A publicação integral da tradução da entrevista está sendo preparada para breve.

²⁸ “Eu apenas quero fazer filmes: de um modo interessante, de um modo difícil, diferente, do meu próprio modo ou mesmo de um modo simples; faço exatamente o que eu sei fazer” (Muratova 2019, tradução própria).

Esta abertura se manifesta de forma prática de diferentes maneiras. Um exemplo é a sua disponibilidade para acolher atos criativos de outros colaboradores. Em uma entrevista citada por Américo, Muratova (*apud* Américo, 2021, p. 151) declara: “[...] Gosto muito de trabalhar com as pessoas que também inventam algo. É um prazer quando em sua volta todos sugerem algo e isso é aproveitado. Os atores, o artista, o cinegrafista – seja quem for”.

Um outro exemplo desta abertura se revela em sua forma de lidar com o roteiro. Ao falar sobre a escrita de seus roteiros, Muratova revela a atividade da reescrita como determinante em seu processo criativo: “De modo geral, o roteiro é sujeito a transformações o tempo todo: tanto em meio às filmagens, quanto durante a montagem e sonorização...” (Muratova *apud* Américo 2021, p. 147). Esta atividade de reescrita do roteiro não se estabelece apenas como necessidade de melhorar questões técnicas da dramaturgia, mas pela própria comunicação, feita por Muratova, entre o processo da escrita e os movimentos da vida. Pausas necessárias devido à falta de dinheiro, o trabalho com os atores, a necessidade de aprofundar um pensamento – tudo conflui para a tarefa de “retrabalhar” a escrita do roteiro. Falando sobre o processo de feitura do roteiro de *Três Histórias* [*Tri istorii*, 1997], Muratova (1997, tradução de Iurii Kokin) vai apontando essa permeabilidade.

[...] a sequência das histórias se formou durante o processo de trabalho [...]. Entre as filmagens das duas primeiras histórias e a última, houve uma grande pausa devido à falta de dinheiro. A pausa durou um ano inteiro, mas continuei vivendo e pensando. E ao longo desse ano, a história na minha imaginação começou a ficar mais carregada, mais complicada. Comecei a reescrever o roteiro, retrabalhar, e até a personagem mudou [...]

Neste processo de reescrita do roteiro de *Três Histórias*, Muratova também revela a sua abertura para deixar seu processo criativo ser permeado pelo contato com outros artistas colaboradores, no caso, o ator Oleg Tabakov, que a cineasta convidou para fazer o papel da senhora idosa no filme, o que conseqüentemente foi reformulado em um senhor idoso.

O roteiro foi reescrito muitas vezes, ele deixou de me satisfazer, me cansou... Depois encontrei-me com Oleg Tabakov, que conheço há muitos anos e amo muito como ator. Não nos víamos há muito tempo... Ofereci a ele o papel da senhora idosa. E também propus que ele lembrasse momentos da vida que ele gostaria de interpretar. Quando tivemos dinheiro para continuar as filmagens, começamos a ensaiar. E eu continuei a escrever e reescrever a personagem dele, muitas vezes tentando realizar o que o ator deseja (Muratova, 1997, tradução de Iurii Kokin).

A preferência por Muratova de trabalhar em combinação com atores e não atores também revela esta sua permeabilidade para a vida, colocando-se diante dos não atores com uma postura curiosa, investigativa sobre as fronteiras entre atuação e não atuação, criando assim uma relação imprevisível e naturalmente mutável na atuação conjunta dos profissionais e não profissionais:

Eu sou impulsionada ao longo da vida por algum tipo de curiosidade. Por exemplo, ao filmar meus “não-atores”, sempre tentei entender o que é um ator. E o que é um “não-ator”. Afinal, em cada pessoa, durante sua interação com outras pessoas, há alguma atuação. Mas quanto? (Muratova, 1997, tradução de Iurii Kokin).

Se, de um lado, esta abertura para vida confere permeabilidade aos processos de criação da cineasta, de outro, vê-se a necessidade de aprofundar-se em uma ideia, uma emoção, em adicionar-lhe camadas que intensificam a ideia inicial, a ponto, muitas vezes, de modificá-la radicalmente e torná-la outra (coisa permitida, do mesmo modo, pela atitude de abertura).

Se os projetos fossem realizados mais rapidamente, muito mais rapidamente, então meus filmes seriam diferentes. Mas no processo de trabalho, eles “crescem”, se “acumulam”... Eu assisto a um filme de outra pessoa uma vez – e ele me satisfaz. Já o meu... Eu o faço por tanto tempo que consigo aprofundá-lo, fortalecê-lo, melhorá-lo mil vezes, “adicionar várias camadas”, para que ele seja mais interessante para mim (Muratova, 1997, tradução de Iurii Kokin).

O aprofundamento exige, na visão da própria Muratova, a capacidade de desviar-se (da ideia original, do roteiro, do objetivo inicialmente estabelecido...). Não se trata, como já dissemos, de se dispersar em muitas direções, mas de “procurar uma nova camada”, o que vai conduzir o seu filme para fora da rota, permitindo-o embrenhar-se em uma senda inusitada, na qual a cineasta tem como bússola apenas sua própria necessidade, sua busca pessoal:

Toda vez que começo a filmar, eu desvio para algum lugar, enjoo do que estou fazendo, começo a aprofundar o filme, a ir para alguma nova direção, procurar uma nova forma, uma nova camada. Tudo isso é necessário para mim. Mas esses desvios transformam o filme em algo não comercial, porque para a massa de espectadores esses desvios não são desejados. Mas o que posso fazer se eu gosto tanto, se preciso tanto? Afinal, antes de mais nada... devo me agradar, certo? (Muratova, 1997, tradução de Iurii Kokin).

É possível estabelecer um paralelismo entre este movimento de aprofundamento que rege os processos de criação de Muratova com a ideia de ataque vertical, formulada por Maya Deren para caracterizar o cinema poético (Deren, 1953). Não será o caso aqui de explorar com maior precisão este paralelismo, mas é suficiente reconhecer que o aprofundamento de que fala Muratova, esse acréscimo de “várias camadas”, não serve para complexificar formalmente ou narrativamente seus filmes, mas para dar profundidade expressiva a ideias e emoções. Assim, o movimento de aprofundamento não é contrário ao desejo de “fazer um filme simples, modesto”, como ela tanto desejava, pois tal aprofundamento não significa dispersão, preciosismo, ou acúmulo formal, mas sim um mergulho para camadas mais profundas da experiência, o que exige justamente a capacidade de saber ficar com o essencial (o “simples, modesto”).

Maya Deren (1953) dirá que um poema “cria formas visíveis ou auditivas para algo que é invisível, que é o sentimento, ou a emoção, ou ao conteúdo metafísico do movimento”. Isto é conseguido pela “verticalidade” da criação poética, cuja lógica não é avançar, mas mergulhar. Do mesmo modo, o processo de adicionar camadas a um filme, obedece, em Kira Muratova, a esta mesma lógica, de dar forma visível e audível para o que é invisível. Para criar esses efeitos, Kira Muratova recorre frequentemente a uma montagem e enquadramentos que não buscam criar transparência, mas que, em contraste com a montagem construtivista soviética, se desvincula de um raciocínio linear. Em vez de seguir uma lógica de causa e efeito, sua montagem abre espaços para um aprofundamento afetivo e, por vezes, irracional. Esse afastamento do pensamento lógico contrasta com a montagem dialética de Sergei Eisenstein, que é fundamentada em um raciocínio orientado para gerar uma síntese intelectual por meio da colisão de imagens. Aqui, podemos pensar na distinção de Deleuze entre a imagem-movimento e a imagem-tempo. Enquanto Eisenstein opera dentro da imagem-movimento, onde as imagens dispersas conduzem (movem) o pensamento, Muratova explora a imagem-tempo, em que a montagem desacelera o raciocínio, permitindo que o tempo seja dilatado e aberto para a subjetividade. Isso também a aproxima aos pensamentos teóricos da Maya Deren, que busca técnicas para mergulho vertical, contemplativo e sensorial em determinados momentos do filme, onde a narrativa é suspensa, criando um campo de intensidades e sensações, mais do que uma lógica discursiva. Consequentemente, as escolhas de Muratova de recorrer a essas técnicas estilísticas em um determinado momento do filme aproximam suas realizações fortemente à abordagem poética. Entre diversas técnicas estilísticas, além da montagem, ela recorre a outros elementos que rompem com a transparência, tais como repetição de falas, deslocamento da voz, enquadramentos plasticamente mais próximos ao cinema-moldura do que ao cinema-janela, *jump cuts*, simbolismo não narrativo e mais sensorial e abstrato, elementos de *nonsense*.

As repetições, uma característica estilística muito marcante do cinema de Kira Muratova, não têm outra função senão esta: tornar visível o que é invisível, como se na insistência repetitiva da imagem fosse criada uma ruptura com o sentido (que se esgota na repetição) e, ao mesmo tempo, uma abertura para uma outra dimensão do sentido (que revela seu mistério na repetição). Falando das repetições em uma cena de *Conhecendo o Grande e Vasto Mundo* [*Poznavaya Belyy Svet*, 1978], Muratova (2019, tradução própria) reconhece a repetição como um recurso da poesia em seus filmes:

Tem uma cena em *Conhecendo o Grande e Vasto Mundo* – há, na verdade, muitas cenas como essa – em que Nina Ruslanova está sentada em um caminhão com Mikhail, e depois ela sai. Tem música, e tem repetição na música, ou mais como uma variação. Então ela sai do caminhão e daí ela sai novamente. E Nina me perguntou: “Escute, por que eu preciso sair desse caminhão duas vezes?”. Como você pode responder, de forma simples e breve? Eu disse: “Isso rima”. Sabe a rima na poesia? Sabe, quando os finais são similares?... Isso é a rima. E isso é o que é. Eu cheguei a isto naquele momento, não sei por quê. Há uma beleza nisto. É um filme romântico. Neste momento, em relação a esta situação, esta música e este estado de alma dos dois personagens apaixonados – eles estão flutuando numa espécie de neblina – e foi tão natural, como uma dança. A montagem também é como uma dança. Pense, o que é um balé? Não há nada de natural nele! O que é a poesia? Nada de natural! Isto é arte.

A explicação dada por Muratova pode ser vista como uma extensão direta de sua formação inicial em filologia, antes de ingressar no Instituto Gerasimov de Cinematografia, o que revela sua abordagem ao cinema e à linguagem de maneira estrutural e expressiva, rompendo com expectativas lógicas e, simultaneamente, introduzindo na linguagem fílmica uma nova forma estética que se aproxima da poesia, incorporando a rima, a repetição como elementos orgânicos de seu estilo.

A atividade criativa de Kira Muratova no contexto político-ideológico do estado soviético

É impossível considerar os processos criativos de uma artista como Kira Muratova, que realizou quase a totalidade de seus filmes sob o forte controle do estado soviético, sem levar em conta o contexto político e ideológico no qual foram produzidos seus filmes. Essas condições influenciaram a produção, a distribuição ou censura e a recepção dos filmes, assim como as maneiras pelas quais Muratova desenvolveu suas práticas de criação

dentro desse ambiente restritivo. A conjuntura de controle político e restrição criativa moldaram a trajetória de Kira Muratova, impondo limites que se refletiram diretamente em seu processo artístico. Diante das inúmeras barreiras, como a censura e a falta de recursos, Muratova precisou desenvolver estratégias que a ajudavam a criar, mesmo sofrendo inúmeras limitações, tanto de ordem financeira, quanto de liberdade criativa. Uma das consequências disto para os seus processos criativos foi a necessidade de a cineasta não se apegar a uma só ideia para a realização de um filme, mas se manter em um estado de abertura, “pensando”, até que condições favoráveis se fizessem:

Eu gostaria de filmar mais algumas histórias baseadas nos contos, alguns dos quais escritos para o meu último filme. Mas não me permito me apegar a uma ideia específica até que haja dinheiro. Caso contrário, acaba sendo muito doloroso. Você se apega a algo, e... pare, pare: a luz vermelha acendeu. Quando houver dinheiro, então começarei a pensar. Claro, eu sempre continuo pensando, mas tento me apegar o mínimo possível a uma só ideia (Muratova, 1997, tradução de Iurii Kokin).

É importante ressaltar que, no contexto soviético, a produção cinematográfica não estava regulada por uma economia de mercado, mas por uma economia planificada e baseada em um sistema de propriedade estatal dos meios de produção. Deste modo, quando Muratova fala da ausência de dinheiro para produzir um filme, ela está se referindo diretamente à recusa do estado em financiá-lo, recusa esta que advém do fato de o filme não atender às prerrogativas estético-ideológicas dos institutos regulatórios soviéticos. Ou seja, a ausência de meios financeiros, neste caso, tem raízes políticas. Como afirma a pesquisadora alemã da obra de Muratova, Isa Willinger (2014, p. 2017, tradução própria), “a linguagem cinematográfica de Muratova, fisiologicamente orientada, explode a certeza cognitiva”²⁹, e isto certamente fez a obra da cineasta confrontar diretamente os parâmetros estéticos impostos pelo estado soviético, fortemente orientado pelo controle do sentido. Se ainda nas artes plásticas foi possível manter uma produção e circulação mais contínua em espaços alternativos aos circuitos oficiais do Estado, como ocorreu com a arte clandestina, arte não oficial ou *underground*, manifestada pelo Conceitualismo de Moscou e a Sots Art, o cinema enfrentou desafios muito mais rígidos. Devido ao seu caráter industrial, que envolvia uma infraestrutura tecnológica e organizacional altamente sofisticada e institucionalizada, o cinema tornou-se um

29 No original: “Die physiologisch orientierte Filmsprache Muratovas sprengt kognitive Gewissheit auf”. A tese de Willinger é que o cinema de Muratova coloca a construção do sentido como tarefa do espectador, e nisto residiria o caráter subversivo de seu cinema. Por “linguagem cinematográfica fisiológica”, Willinger compreende os movimentos miméticos, técnicas de estranhamento brechtiano por meio de uma montagem similar à colagem, o uso da cor como ligação entre partes sensíveis e cognitivas e uma visualidade hipertrofiada (Willinger, 2014).

ambiente particularmente hostil para experimentações que se desviavam das políticas oficiais.

Kira Muratova, dois anos depois da sua formação em cinema, foi distribuída para o Estúdio de Cinema de Odessa, na Ucrânia, onde realizou quase todos seus filmes, muitas vezes entrando em conflito com a parte administrativa do estúdio, moderada pelo Goskino. É de se depreender que a luta de Muratova em se fazer valer neste contexto altamente regulado como uma cineasta que quis “fazer cinema a seu modo” (Muratova, 2019) foi imensa e lhe custou muito animicamente. As inúmeras censuras, mutilações ou negativas *ab ovo* relativas a projetos fílmicos de sua autoria deixaram nela profundas cicatrizes e impactaram em seus processos criativos, com a força de um trauma. Falando de seus roteiros censurados pelo *Goskino*, Muratova (1997, tradução de Iurii Kokin) revela não conseguir mais trabalhar neles:

Agora, quando releio esses roteiros... não é que eu não goste deles, não; por que não gostaria? Eu gosto..., mas já não tenho vontade de trabalhar neles, criei alguma barreira interna em relação a eles: não consigo mais pegar um roteiro rejeitado no passado. Tudo isso acontece consciente e inconscientemente. Algo se queimou, você mesmo mudou. E, por outro lado, aprendi a mudar minha atenção ao longo do tempo, passando por um “treinamento”. Aprendi a me comportar de maneira esportiva, reagindo corretamente a uma luz vermelha piscando: “Perigo! Pare!”. Era como se o computador tivesse sido reprogramado.

No período do chamado degelo, a produção fílmica soviética é marcada pela busca de uma verdade estilística muito individual, o que se revela na originalidade da linguagem de seus diretores, talvez provocada pelo cansaço de manifestos globalizantes (Oukaderova, 2017). A filmografia de Muratova insere-se neste contexto, e por mais diversificada que seja a produção cinematográfica neste período, nota-se uma tendência de ruptura com a verdade globalizante e a postura didática inerentes ao realismo socialista do stalinismo. Pensando essas tendências de realizadores autorais soviéticos no contexto global do cinema moderno, é possível estabelecer comparações e aproximações com várias de suas vertentes, baseadas em características formais. Esse cinema finalmente culminou, com o fim do *degelo*, em um recrudescimento da censura focada na linguagem e no estilo, o que impactou sobre os processos criativos de Muratova. Falando sobre o roteiro de *Longa Despedida*, filme de 1971, a roteirista do filme, afirma:

Mas mesmo quando [o roteiro] de *Longa Despedida* foi escrito, também houve grandes dificuldades, como com muitos outros. Afinal, ainda hoje existe o vocabulário de proibições

e exigências, só que mudou em relação a tempos passados. Assim sumiram as palavras “temas mesquinhos”, “falta de posição moral”, “herói positivo”, “denegrimiento da realidade soviética, etc.” (Ryazantseva, 2004, tradução de Iurii Kokin).

Na sua opção por um caminho marcadamente pessoal, sem concessões, estas tensões vividas por Kira Muratova perante as políticas regulatórias do estado soviético, unidas à sua recusa diante de necessidades e jogos impostos à criação cinematográfica – seja como indústria, seja como arte – criaram em sua alma uma cisão moral radical, que a levou mesmo à renúncia da atividade criativa. Em uma de suas últimas entrevistas, concedidas a Alexey Artamonov, em 2016, Kira Muratova declara:

Eu não faço filmes agora, eu renunciei a filmar. É como eu nomeio isto: eu renunciei. Eu tenho dito que eu não gostaria mais de fazer filmes, não apenas por razões de saúde. Creio que algo se rompeu em mim, algo se esgotou, eu não quero mais, e eu não gosto mais de muitas coisas. Coisas que eu sempre desgostei – todas as coisas que acompanham o cinema, que nada têm a ver com a minha ocupação, mas ainda assim estão presentes nesta indústria, como eles chamam isto hoje. E mesmo quando isto não era chamado indústria, quando era chamado arte, essas coisas estavam lá também. Eu relevei tudo isto, eu pus isto de lado, eu gostava tanto [de fazer cinema] que eu fingi não ver todas as coisas que eu achava abjetas nele. Porque esse amor era mais forte. E agora está acabado. Eu não quero nada mais. Contudo, é algo normal, é normal (Muratova, 2019, tradução própria).

Esta renúncia surpreendente de Muratova em fazer filmes – ela que teve pelo cinema a força de um amor capaz de enfrentar tantas violências e negativas – não é, no entanto, uma renúncia nihilista, uma vez que, renunciando ao cinema, Muratova não renuncia ao mais importante – a si mesma – e permanece fiel aos mesmos princípios que a guiaram como cineasta. Sim, é possível reconhecer nesta renúncia ao cinema a mesma força autoral que a moveu de forma tão única, rebelde e coerente ao longo de décadas de criação artística sob as condições mais adversas. Novamente aqui – neste “não” desconcertante – está Muratova diante do exercício pleno da liberdade individual, exercício tão radicalmente praticado em sua vida de cineasta. Assim, criação artística e renúncia à criação tornam-se, na vida desta artista, duas faces de um mesmo caminho, que é o caminho da coragem de ser fiel a si mesma, único modo de ser livre, a única natureza possível para ela: “E tudo isto é normal, é normal”.

Considerações finais

No presente capítulo, exploramos algumas ideias de Kira Muratova acerca de sua atividade criativa. Foi possível perceber dois eixos orientadores desta atividade: abertura (para a diversidade e a permeabilidade da vida) e aprofundamento (em suas próprias ideias), o que possibilitou criar pontes com apontamentos teóricos, como o conceito da imagem-tempo de Gilles Deleuze, no qual a incerteza e o não dito oferecem novas possibilidades de sentido. Já a sua característica de aprofundamento por meio de camadas dialoga com a ideia de um cinema de poesia, tal como proposta por Maya Deren, no qual o filme não é apenas uma história contada, mas um território de investigação emocional, rompendo com o raciocínio e a linearidade narrativa, em certos momentos. Em um e outro eixo, vemos características de estilo e de linguagem que a colocam em confronto com institutos e diretrizes oficiais, não por uma intenção de embate, mas pela fidelidade a uma visão artística particular em suas escolhas de direção.

Você sabe, sempre quis fazer um filme tranquilo, simples, modesto, bem filmado e singelo. Mas nunca consigo. Algum tipo de agitação interna acontece... e algo provocativo e controverso sai, causando uma reação forte dos críticos. Em volta do filme surge um burburinho, algo que eu realmente não buscava. Nem imaginava que poderia acontecer como resultado (Muratova, 1997, tradução de Iurii Kokin).

Se este desejo de Muratova de fazer um filme simples, modesto talvez tenha sido contrariado por sua personalidade criativa, controversa e provocativa, é igualmente possível reconhecer nele o eixo orientador de sua criação. O desejo aponta para a necessidade essencial do ser humano, para a sua verdade, para a única coisa que pode fazer um real sentido para ele, pois diz respeito àquilo que o satisfaz. Deste modo, é o que orienta toda a sua busca na vida. Assim, esta formulação de Muratova – “fazer um filme simples, modesto...” – pode ser identificada como a síntese de sua criação artística. Sua “agitação interna”, que a leva a “acrescentar camadas” e a movimentar as coisas para uma direção provocativa não contraria este desejo, pelo contrário, é a força motriz que lhe dá a coragem para o mergulho em águas mais profundas, sempre necessário quando se quer seguir um caminho todo seu.

Quando Muratova (2019) diz: “Eu preciso dizer que eu sempre trabalhei para satisfazer a mim mesma”, será preciso entender esta declaração dentro desta “agitação interna” que faz sair “algo provocativo e controverso” – na medida em que conflita com a ideologia de uma coletividade forçada por um estado repressor – e, ao mesmo tempo, como a

expressão de sua necessidade de fazer um “filme simples, modesto...”, o qual só poderá ser feito a partir da abertura para a vida e do aprofundamento em si mesma. Por todos os lados, com Kira Muratova estaremos sempre diante de um espírito livre, que criou sob condições as mais adversas, fazendo da afirmação de seu desejo pessoal a bandeira política mais potente.

Referências

AMÉRICO, Ekaterina Vólkova. A arte desnecessária de Kira Muratova. *In*: TEDESCO, Marina Cavalcante ; SENNA, Thaiz Carvalho (org.). **Cinema Soviético de Mulheres**. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2021.

DEREN, Maya. Poetry and the Film: A Symposium. Transcribed by Willard Maas. **Film Culture**, n. 29, p. 55-63, 1963.

KOKIN, Iurii. Conformação narrativa em *Longa Despedida*. **Manuscrita**: Revista de Crítica Genética, São Paulo, v. 52, p. 41-52, 2024.

MURATOVA, Kira. Entrevista concedida a Alexey Artamonov, revista *Séance*, 13 de maio de 2016. Tradução do russo para o inglês por Daniil Lebedev, “Interview with Kira Muratova”. **East European Film Bulletin**, v. 98, out. 2019. Disponível em: <https://eefb.org/interviews/interview-with-kira-muratova/>. Acesso em: 13 fev. 2024.

MURATOVA, Kira. Entrevista concedida a Jane Nox-Voina e Vladimir Voina. **Iskusstvo Kino**, novembro de 1997. Tradução para o português de Iurii Kokin (inérita).

OUKADEROVA, Lida. **The Cinema of the Soviet Thaw: Space, Materiality, Movement**. Bloomington: Indiana University Press, 2017.

RASKATOVA, Elena. “Ideologicheskie Fil’try” i Pozdnee Sovetskoe Kino. **Labirint: Zhurnal Sotsi’l’no-Gumanitarnykh Issledovaniy**. Ivanovo, n. 6, p. 81-90, 2016. Disponível em: <https://bit.ly/499Tnm4>. Acesso em: 13 fev. 2024.

RYAZANTSEVA, Natalya. “Korotkoe Dykhanie, Ili Dolgie Provody”. **Iskusstvo Kino**, Arquivo, n. 12, dez. 2004. Disponível em: <https://old.kinoart.ru/archive/2004/12/n12-article5>. Acesso em: 04 nov. 2023.

WILLINGER, Isa. **Kira Muratova: Kino und Subversion**. Köln: Herbert von Halem Verlag, 2018.

ZVONKINE, Eugénie. Kira Muratova. **Um cinéma de la dissonance**. Lausanne: L’Age d’Homme, 2012.

O Espelho de AnA e o compartilhamento da intimidade como po-ética feminista

Luciana Barone³⁰

Nathália Tereza do Carmo Taques³¹



Fonte: arquivo pessoal de Jessica Candal

³⁰ Luciana Barone é artista da cena e Doutora em Multimeios (UNICAMP). Tem pós-doutorado em Theatre and Performance pela Goldsmiths University of London. É docente do PPG-CINEAV e do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), Curitiba. *E-mail:* luciana.barone@unespar.edu.br

³¹ Nathália Tereza do Carmo Taques é cineasta e estudante do Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) e da Universidade Estadual do Paraná (Unespar). *E-mail:* nathalia.taques@estudante.unespar.edu.br

Neste trabalho, traçamos aproximações com o filme *O Espelho de Ana* (2011), com base em entrevista com a diretora Jessica Candal³² e em indícios do próprio processo criativo identificados no filme, para delinear o lugar do íntimo e do privado na elaboração de uma po-ética feminista. Partindo da abordagem de Philippe Lejeune (2008) acerca do autobiográfico e de Mónica Baptista (2019) sobre o autobiográfico no cinema, investigamos como ele se torna político no filme de Candal, ao expandir para as telas, por meio de questões pessoais da diretora-protagonista (maternidade, cuidado com as crianças, casamento, divisão doméstica do trabalho, relações entre mulheres, sororidade e processos criativos), questionamentos sobre a condição da mulher (branca) classe média no Brasil dos anos 2010 e as repetições culturais identificadas em diferentes gerações. Partimos do entendimento de que o pessoal é político e de que toda poética implica uma ética. Apoiamo-nos em proposições de autoras feministas como Carol Hanisch (1969, 2006), Teresa de Lauretis (1987), Judith Butler (1998), bell hooks (2022), Cecília Sardenberg (2018), Luisa Benevides do Valle (2022) e Clara Machado (2023), para embasar nosso entendimento de que a intimidade na arte pode ser uma forma de posicionamento político de artistas mulheres.

O Espelho de Ana é um média metragem de Jessica Candal (2011), que aborda a condição da diretora enquanto mulher. Por meio do espelhamento em pessoas próximas (ancestrais, amigas, companheiro e ex-namorados), sua própria identidade vai sendo revelada. No filme, a diretora reúne registros pessoais antigos, depoimentos e cenas de seu cotidiano, colocando em questão o papel atribuído à mulher, através de diferentes gerações.

32 Jessica Candal é Bacharela em Audiovisual (ECA-USP), com ênfase em roteiro e fotografia, e especialista em Poéticas Visuais (EMBAP). *Ferrugem*, o primeiro longa-metragem que roteirizou, em parceria com Aly Muritiba, teve estreia mundial no Festival de Sundance e ganhou prêmio de Melhor Roteiro, Melhor Desenho de Som e Melhor Filme no Festival de Gramado em 2018. Desde então escreveu roteiros de ficção como *Eduardo e Mônica* (com Matheus Souza, Claudia Souto e Michelle Franz) e *Barba Ensopada de Sangue* (com Aly Muritiba). E também roteiros de documentários como *Mães do Derick* (com Cássio Kelm) e *Batista* (com Rafael Urban). *Ainda Ontem*, seu primeiro curta-metragem como diretora e roteirista, circulou em festivais nacionais e internacionais, como a 22ª Mostra de Cinema de Tiradentes e o Festival du Court Metrage Clermont-Ferrand em 2019. *E Faço Minhas Linhas*, um documentário co-dirigido com Mano Jhow, Evandro Kbu e Camila Macedo, estreou no FestCurtas BH, em 2021. *Horizonte*, roteiro escrito em parceria com Stilo Eustachio e Dionwiul, é sua estreia na direção de longa-metragem. Gravado em 2023, atualmente encontra-se em finalização. Jessica também atua na área da educação e, atualmente, junto de Stilo Eustachio e Renato Freitas, coordena a Escola Popular de Cinema do Núcleo Periférico, que oferece oficinas gratuitas para pessoas em situação de rua, periféricas ou egressas do sistema penitenciário, tendo realizado os documentários *Só por Hoje* e *O Lado Rua da História*.

Pacto autobiográfico

“Como se pode pensar que, na autobiografia, a vida vivida produz o texto, quando é o texto que produz a vida!”

(Phillipe Lejeune)

Phillipe Lejeune, ao focar o autobiográfico enquanto gênero, parte da literatura, ampliando sua perspectiva para o autobiográfico enquanto fato cultural. Em uma proposição de definição para o termo, coloca que se trata de “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (Lejeune, 2008, p. 14).

Jessica Candal, em seu filme *O Espelho de AnA* (2011), expõe alguns episódios de sua vida, inclusive de momentos bem anteriores ao ano de lançamento do filme, fazendo uso de registros antigos, captados pela própria diretora ainda criança ou adolescente, ou pelas pessoas próximas, nas situações sociais apresentadas (grupos de amigos na praia, em conversa com uma amiga, dublando uma música com outra menina, em viagem com um namorado da adolescência, etc.).

Lejeune enfoca a relevância do pacto autobiográfico na literatura, que é a afirmação da identidade entre autor, narrador e personagem. No caso do filme de Candal, esta identidade é explícita, já que ela está diante da câmera ou atrás dela, produzindo imagens subjetivas, captando depoimentos ou sendo mostrada como a diretora do próprio filme (gravando, dando comandos de “corte”). O espectador é parte deste contrato, pois está adentrando a obra a partir desta perspectiva, na qual a autora é responsável pela narrativa e pelo discurso da obra, que ela mesma produz, além de ser a personagem central do filme.

Ao informar sobre a realidade, a autobiografia configura uma imagem do real, revelando uma identidade, que prevalece sobre o pacto referencial. No filme de Candal importa mais o discurso produzido pela autora, com as imagens e sons ou falas, do que a configuração de realidade que se nos apresenta. Mais do que documentar a verdade, importa a verdade individual e íntima da autora, em consonância com a perspectiva de autobiografia de Lejeune:

Ora, no pacto autobiográfico, como aliás, em qualquer contrato de leitura, há uma simples proposta que só envolve o autor: o leitor fica livre para ler ou não e, sobretudo, para ler como quiser. Isso é verdade. Mas se decidir ler, deverá levar em conta essa proposta, mesmo que seja para negligenciá-la ou contestá-la, pois entrou em um campo magnético cujas

linhas de força vão orientar sua reação. Quando você lê uma autobiografia, não se deixa simplesmente levar pelo texto como no caso de um contrato de ficção ou de uma leitura simplesmente documentária, você se envolve no processo, alguém pede para ser amado, para ser julgado, e é você quem deverá fazê-lo. De outro lado, ao se comprometer a dizer a verdade sobre si mesmo, o autor o obriga a pensar na hipótese de uma reciprocidade: você estaria pronto a fazer a mesma coisa? E essa simples ideia incomoda. À diferença de outros contratos de leitura, o pacto autobiográfico é contagioso. Ele sempre comporta um fantasma de reciprocidade, vírus que vai pôr em estado de alerta todas as defesas do leitor (Lejeune, 2008, p. 73-74).

Essa ideia de contágio, a partir de uma exposição íntima, que implica reciprocidade parece bem efetiva na obra de Candal. Como coloca Lejeune, uma carta e um diário podem não ser lidos publicamente, mas o cinema implica audiência. Em uma das cenas, a cineasta exhibe um trabalho de parto normal que gravou, mostrando, sem cortes, o nascimento do bebê, as questões da mãe no momento, bem como as dores que antecedem e acompanham o parto.

Esta cena se inicia com as imagens dos rostos de duas mulheres que observam uma terceira, sendo esta última uma gestante em trabalho de parto, que tem a respiração ofegante. Uma outra mulher abraça a gestante pelas costas. A gestante chora, se mexe, expressa sua dor. O grupo de mulheres está em um pequeno cômodo e, nesse primeiro momento, a imagem está no modo noturno de uma câmera digital, que dá o aspecto de uma cena em preto-e-branco. A gestante chora, as mulheres tentam lhe dar força: “tem bebê pra receber aí, chorar não pode”. O parto prossegue, agora com a luz acesa e as imagens em cor. A futura mãe olha para a câmera e diz que gostaria que o pai da criança estivesse ali, vendo “isso”. Uma das mulheres responde: “Por que a gente só pensa nos danados dos homens na hora do parto? Eles não merecem não ó, deixa esse cara”. Apoiada por três mulheres falando “força, força, força”, o nascimento é registrado em um plano próximo, de forma visceral e orgânica e, assim como a câmera, o espectador é convidado a partilhar de um evento único e íntimo.

Tamanha intimidade, em um momento de vulnerabilidade, afeta diretamente espectadores/as, podendo suscitar sentimentos diversos, porém, não há como não sofrer o contágio desta cena, provocado pela obra. A ideia de reciprocidade que incomoda, colocada por Lejeune, se concretiza de maneira incontestada nesta cena que revela, a partir de uma experiência particular, a experiência universal do nascimento.

Lejeune coloca que, em relação à literatura, o valor da verdade (no autobiográfico) no cinema é outro, uma vez que ele não poderia mostrar o passado tal como se deu,

podendo este apenas ser invocado ou reconstruído. No caso de *O Espelho de AnA*, no entanto, Candal faz uso de cenas gravadas no passado, de registros familiares, de outros documentos como fotos de seus ancestrais. Lejeune (2008, p. 228) coloca que

[...] o cinema-verdade é mais fácil de ser concebido no campo da reportagem, do relato, da viagem, do documentário etnológico, quando a câmera focaliza o outro e o presente, do que no campo da autobiografia, quando ela deveria se voltar para si e para o passado. Quanto mais o cineasta tende a se aproximar da realidade, mais sensível fica, por vezes, o aspecto ficcional.

Mas a questão, no caso de Candal, não é tanto o enfoque da realidade, mas as discussões que as circunstâncias tornadas filme evocam. Não se trata de reproduzir uma realidade, mas, a partir de fragmentos de distintos momentos de vida da cineasta e de familiares ou amigos, amigas e namorados ou companheiros, trazer à tona questões relativas à mulher, que se repetem de geração a geração e o quanto essas questões se transformaram ou não. Mónica Baptista, referindo-se a Bruner (1991 *apud* Baptista, 2019, p. 40), coloca que, em última instância, o que está em jogo para o espectador é uma “‘verdade’ narrativa” que possa ser “julgada pela sua verossimilhança, não pela sua verificabilidade”. Não é a relação com o real que está em jogo, mas a verossimilhança e, no caso de Candal, sobretudo, as questões que são levantadas a partir desta verossimilhança.

Autobiografia e identidade

Para Michel Foucault, a subjetividade está em constante construção. Em *A Escrita de si* (2004), ele analisa a escrita de anotações em cadernos ou cadernetas (*hupomnêmatas*) no mundo antigo, bem como a correspondência entre filósofos da época e o papel que esta escrita tinha na constituição da subjetividade; o ato de narrar a si mesmo como um ato de constituição de si. Ao narrar-se, o sujeito se constitui subjetivamente.

Mónica Baptista (2019) aponta também para a “construção ideológica” que pode estar implicada na autobiografia, quando esta procura interrelacionar intenções pessoais do/a autor/a, circunstâncias históricas e contextos culturais. No caso do filme de Candal, a questão de gênero pode ser lida a partir da construção de sua experiência pessoal. Tal perspectiva permite uma leitura histórica, já que ela se desdobra, em um nível mais imediato, nas repetições de um “lugar de mulher” presente nas histórias de vida de sua avó e de sua mãe, o da mulher fadada a ficar em casa cuidando dos/as filhos/as. A cineasta parte então da angústia aberta a partir de uma recusa, a recusa em repetir esse

mesmo padrão, de onde surge o ímpeto de realizar um filme autobiográfico. Entretanto, da negação primária aflora uma complexificação crescente do olhar, que vai da recusa de um objeto à contemplação de uma condição familiar, pessoal e social.

Para Mónica Baptista, o autobiografado pode, a partir da feitura do objeto fílmico, fazer uma autorreflexão sobre temas que são pessoal e emocionalmente importantes. Além disso, ela identifica, no ato de realização de um filme autobiográfico, o movimento de filmar aquilo que já desapareceu ou que pode desaparecer, revelando processos de busca identitária, em um contexto e mundo social historicamente complexos. Partindo do individual, as autobiografias configurariam, assim, formas de compreensão de movimentos culturais, sociais e etnográficos coletivos: “O autobiógrafo narra a sua história e outras histórias. Ser ‘historiador de si mesmo’ apela sempre para uma reconstrução identitária” (Baptista, 2019, p. 49).

No caso de *O Espelho de AnA*, as questões pessoais da diretora, estendidas pelo próprio filme a suas ancestrais e amigas, ampliam-se no universo feminino brasileiro de mulheres brancas de classe média dos anos 2010, que reverbera heranças ancestrais. Estas heranças são apresentadas logo no início do filme, quando a avó da diretora está com uma caixa aberta que contém fotografias da família. Ela se refere a um homem que fez essas imagens e que adorava capturar momentos engraçados. São imagens em que as mulheres da família, especialmente a mãe da avó (ou seja, a bisavó da diretora), estão vestidas de homem. Em uma delas, a bisavó é retratada em dupla exposição em um mesmo enquadramento: de um lado está vestida de mulher e do outro, vestida de homem, gerando, assim, um duplo e um espelho.

Duas cenas depois, aparece uma gravação caseira da diretora ainda bebê, vestida de vermelho. O vermelho da roupa conecta-se à imagem de uma linha vermelha sobre um fundo escuro, que, por sua vez, se transforma no vermelho de um rolo de filme cinematográfico em projeção. O ato de tecer, o tricotar, é inserido por meio de imagens projetadas sobre o corpo da diretora em uma espécie de caleidoscópio de memórias familiares. O som aqui é entrelaçado com os ruídos de um projetor de película, de uma máquina de costura e os depoimentos em *off* da avó e da mãe de Candal.

Os depoimentos são apresentados de forma intercalada, entrelaçando as histórias da avó e da mãe. Seguindo essa “linha da vida”, é a avó quem fala primeiro, recordando a pergunta que se fez aos dez anos, enquanto ainda estava na escola: “O que estarei fazendo daqui a dez anos? Estava casando.” Já a mãe revela não ter ambição de ser reconhecida ou de ter um trabalho importante. As narrativas se fundem, avó e mãe com uma história semelhante: “Eu vivi assim normal, vida pacata” / “A minha cunhada dizia

que a minha missão aqui na Terra era ter filhos” / “Eu ficava grávida e ficava feliz, em estado de graça. Sofria, vomitava, mas eu gostava” / “Alguém tem que fazer esse papel, se todo mundo trabalha, quem é que faz essa parte de ficar em casa, de poder ajudar cuidar dos netos” / “Eu não me arrependi” / “Nunca me arrependi”.

Em entrevista concedida às autoras, Jessica Candal (2024, s/p) coloca que

O Espelho [de AnA] mesmo assim foi esse medo de estar repetindo um caminho que eu vi da minha mãe, da minha avó, das minhas duas avós... de não ter uma vida autônoma profissional e a partir desse momento do casamento, da casa e dos filhos, ficar nisso, assim, e não ter essa vida fora desse ambiente mais familiar, né? E acho que daí essa urgência de fazer um filme sobre isso... bom, já que tudo me levava para dentro de casa, para esse caminho já conhecido, já trilhado por elas, então tentar pegar alguma rota de fuga, assim, para, pelo menos, refletir sobre isso e investigar isso... assim, o que que eu estou fazendo, se é esse caminho que eu quero ou não, né? E também, entender mais elas... assim... por que que elas tomaram esses caminhos... Isso que acho que foi o mais... Acho que isso foi uma das coisas mais legais, depois, para mim, no processo, foi ouvir minha mãe e minha avó com um certo distanciamento e até então eu sempre ouvia julgando: ‘Ah, tomaram um caminho errado’. Mas aí na medida em que a gente foi fazendo as entrevistas e tal, eu fui entendendo que foram escolhas, né? E que eram escolhas delas, que as minhas podiam ser diferentes, que elas não esperavam que eu fizesse as mesmas escolhas que elas.

A diretora, que ainda na faculdade pensava em criar um filme inspirado nas agendas que guardava desde a infância, nas quais registrava inúmeras memórias, reconhece nesse gesto de coletar histórias pessoais para olhá-las e compreendê-las depois, um germe de *O Espelho de AnA*. O processo do filme levou-a a um distanciamento, ao entrevistar sua mãe e sua avó, transformando seu modo de enxergá-las e, conseqüentemente, de enxergar a si própria, como uma mulher da linhagem delas. O próprio título do filme (influenciado por *O espelho*, de Andrei Tarkovski, 1975) envolve a ideia da câmara como um espelho, “como uma forma de a gente se ver, e, ao se ver, ver as outras” (*idem*). AnA também era um nome que permitia trazer “esse feminino espelhado” (*idem*) no título.

O filme reflete um processo de construção de subjetividade e identidade, à medida que a diretora, ao explorar sua ancestralidade, passa a compreender melhor sua própria trajetória. Nesse movimento narrativo, a diretora aponta, na entrevista, o reconhecimento de uma postura inicial de recusa para uma maior compreensão e empatia perante principalmente as mulheres de sua família e amigas. Ela não apenas reconhece a legitimidade das trajetórias de sua mãe e avó, mas também abandona o julgamento

que antes mantinha em relação a elas, evidenciando uma transformação em si neste percurso.

Metalinguagem como forma de impressão da mulher no fazer cinematográfico

O Espelho de AnA apresenta diversas cenas em que vemos Jessica Candal como diretora, costurando *frames* impressos do filme, comentando sua montagem ou mesmo a própria câmera, som do rolo do filme em projetor, fazendo referências constantes ao ato cinematográfico. Ou seja, assistimos não apenas à performatividade da diretora-personagem, em momentos de sua vida pessoal, mas no próprio ato de filmar *O Espelho de AnA*, tornando o espectador cúmplice da própria construção narrativa e imagética. Temos o que Mônica Baptista aponta como uma confluência entre cinema e vida, em que o gesto criativo aparece em suas suturas, impasses e inacabamento. “O momento de produção da própria obra passa [...] a ter um lugar estrutural na construção da autobiografia que o autor dá a ver ao espectador. A Autobiografia seria uma criação artística, uma auto-reflexão e um auto-narrativa que duvida e faz duvidar de si mesma” (Baptista, 2019, p. 60).

As cenas documentais também revelam um gesto cinematográfico que se repete desde a infância. Além das imagens documentais captadas para o filme, Candal aparece nas imagens de arquivo gravando a si própria ou a outras pessoas, nas mais diversas idades. Em uma das cenas, ela registra um diálogo com o namorado da adolescência. A cena se inicia com a imagem da câmera ligada, com a diretora em quadro. Logo em seguida, há um enquadramento multiplicado, ao infinito, ligado na tevê. É o quadro dentro do quadro. A câmera, então, se volta para o namorado, que conversa com a diretora sobre a incapacidade de saber tudo sobre o outro. Aqui a diretora articula a metalinguagem dentro da própria fala do namorado: “Tem coisas minhas que eu não te mostro. Não tem né? Tem. Deve ter. Não sei quais são e nem sei se quero saber. Quero né? [...] Não preciso e não quero saber tudo sobre você [...] Vai ser impossível”.

O elemento da linha de *tricot* que entrelaça as histórias da mãe e da avó no início do filme é retomado ao longo de *O Espelho de AnA* em diferentes momentos, em que Candal costura com uma linha vermelha as imagens filmadas até então. Ela utiliza um painel onde há imagens impressas que representam cada sequência do filme e costura uma imagem na outra, tornando o processo de edição/montagem um ato físico e palpável.

Esse ato não só se conecta com a questão ancestral familiar como também nos remete às primeiras editoras/montadoras da história do cinema:

As mulheres foram ativamente recrutadas para cargos de manufatura no primeiro cinema, de trabalhos como emenda manual de películas até a pintura à mão de celuloide. Estes trabalhos de menor remuneração eram vistos como tediosos, repetitivos e não criativos ou tecnicamente exigentes. A tarefa efetiva de montagem da película foi equiparada a ocupações como produção têxtil e confecção de roupas, onde o mesmo trabalho era repetido várias vezes de acordo com um padrão inteiramente predeterminado (Gadassik *apud* Machado, 2023, p. 3).

Ao colocar a costura visível do filme e unir com o *tricot*, atividade predominantemente exercida pelas mulheres, Candal a ressignifica, aproximando-a de si. É também em uma dessas cenas de costura do filme que a diretora é confrontada pelo companheiro que se incomoda ao tomar conhecimento de uma cena de performance da própria diretora, por ela gravada. Ele diz: “Ela só faz para a câmera. E nem me mostra o vídeo”, o que suscita uma discussão do que deve ou não ser compartilhado entre eles.

A diretora, em entrevista, afirma que parte da construção do filme foi a compreensão de assumir a sua própria imagem e implicação dentro da história assim como o caráter metalinguístico. Ela estava iniciando sua carreira profissional, assim como sua assistente criativa na obra, Camila Macedo³³, de modo que o encantamento pela linguagem era uma das tônicas que levou à metalinguagem. Além disso,

O fazer do filme ele era uma... ele estava ligado com a resolução da questão do feminino, assim... Então trazer o fazer do filme para dentro do filme, de alguma maneira, era uma etapa importante dessa resposta que a gente estava buscando ou desse caminho que a gente estava tentando trilhar na busca desse feminino ou desses femininos, né? Sair daquele feminino tão encerrado e ampliar minimamente o olhar. Daí eu acho que o processo de fazer o filme fazia parte dessa caminhada (Candal, 2024, s/p.).

Para as criadoras era importante marcar o lugar da mulher no campo cinematográfico, área que durante muito tempo invisibilizou o trabalho de mulheres, ofuscando seu papel criativo. Vemos nesta escolha um posicionamento, uma escolha por imprimir este papel na obra, compartilhando com o público não apenas as circunstâncias vividas, mas o próprio modo de enunciá-las.

³³ Camila Macedo atua nas áreas de pesquisa, curadoria e realização em cinema, com principal enfoque nas interfaces entre arte, educação e os estudos de gênero e sexualidade. É Doutora e Mestra em Educação pela UFPR e Bacharela em Cinema e Vídeo pela Unespar. Tem passagem pelas equipes de programação de mostras e festivais como Festival de Brasília do Cinema Brasileiro (2022), Cinefantasy (2021), FIDÉ Brasil (2022), dentre outros.

O pessoal é político

Carol Hanisch, em 1969, escreveu o texto “O pessoal é político”, título que viraria um dos *slogans* do movimento feminista e que foi dado pelos editores da *Notes from the Second Year: Women’s Liberation* (Shulamith Firestone e Anne Koedt), em que foi publicado em 1970. Originalmente, o texto foi escrito como memorando em resposta a outra membra do Movimento de Libertação das Mulheres, que entendia a conscientização como “apenas uma terapia”, questionando o caráter político do movimento (Hanisch, 2006), crítica que não era pontual e se estendia ao entendimento de que questões corporais como sexo, aparência e aborto não deveriam ser trazidas para a arena pública, bem como as divisões do trabalho doméstico e do cuidado com as crianças.

A autora abre sua resposta, contrapondo “terapia” a “político” ou “terapia” a “terapia política”, a partir de uma série de grupos de mulheres que frequentou em Nova Iorque e Gainesville naquele período. Apesar de as mulheres se considerarem políticas, os grupos foram chamados de “pessoais” ou de “terapia”. Embora Hanisch faça uma crítica generalista à terapia, seu propósito é explicitar que nestes grupos não se resolviam problemas pessoais. Questões do cotidiano eram colocadas e respondidas por todas as participantes para, ao final, fazerem conexões. Ela, então, defende estas sessões analíticas como sessões políticas, uma vez que ali elas diziam as coisas como realmente são e não como foram ensinadas a dizer: “Uma das primeiras coisas que descobrimos nesses grupos é que problemas pessoais são problemas políticos. Não há soluções pessoais desta vez. Só há ação coletiva para uma solução coletiva” (Hanisch, 1969, p. 2). Ela reconhece aspectos que eram terapêuticos (daí considerar que os grupos faziam “terapia política”), relativos a problemas dos quais todo o país deveria se curar, a exemplo da auto culpa da mulher por seus fracassos, dentro de uma sociedade que a coloca em um lugar fadado a eles. Ela explicita sua preocupação na articulação de uma ação coletiva, que incluísse uma maior escuta das mulheres de “fora do movimento”, geralmente consideradas “apolíticas” (não pela autora), defendendo que se ampliasse a consciência por uma ação política coletiva.

Na visão de bell hooks (2022), no início do movimento feminista contemporâneo, esses grupos se tornaram espaços para liberação da hostilidade ou vitimização sofridas, com pouco foco em estratégias de intervenção ou transformação. Ela mesma afirma que algumas mulheres recorriam a estes grupos como formas de terapia:

Era o local em que expunham e revelavam abertamente a profundidade de feridas íntimas. Essa característica confessional servia como ritual de cura. Através da conscientização, mulheres adquiriram força para desafiar o poder patriarcal no trabalho e em casa.

No entanto, é importante notar que a fundação desse trabalho começou com mulheres examinando o pensamento sexista e criando estratégias com as quais mudaríamos nossas atitudes e crenças por meio de conversão para um pensamento feminista e comprometimento com políticas feministas. Fundamentalmente, o grupo de conscientização (GC) era um local para conversão. Para construir um movimento de massa, as mulheres precisavam se organizar (hooks, 2022, p. 26).

Em *A tecnologia de gênero*³⁴, Teresa de Lauretis faz menção ao artigo *The doubled vision of feminist theory* (Kelly, 1984, p. 58), de Joan Kelly (1979), o qual afirma que uma vez aceito o conceito fundamental do feminismo de que o pessoal é político, não podemos mais separar a realidade social entre as esferas privada ou doméstica (família, sexualidade) e a esfera pública (trabalho e produtividade). Ela aponta para diversos conjuntos inter-relacionados para as relações sociais (trabalho, classe, raça, sexo-gênero): “Os homens e as mulheres não somente se posicionam diferentemente nessas relações, mas – e esse é um ponto importante – as mulheres são diferentemente afetadas nos diferentes conjuntos” (Lauretis *in* Buarque de Hollanda, 2019, p. 130).

Luisa Benevides Valle parte do *slogan* feminista “o pessoal é político” para analisar como os feminismos, abalando as fronteiras entre o privado e o público, contribuíram para o descentramento do sujeito na pós-modernidade. “Ao abrir para o debate político questões até então limitadas à arena doméstica, tais como a sexualidade, a divisão doméstica do trabalho, o cuidado com os filhos etc., tal *slogan* abalou profundamente a clássica distinção moderna de ‘dentro’ e ‘fora’” (2022, p. 173).

Ao politizar questões até então pessoais, os movimentos feministas questionaram as clássicas distinções entre “dentro” e “fora”, “privado” e “público”. O sujeito não era mais visto como se seu “dentro”, seja este o lar ou seu íntimo, fosse inquestionável, seguro e indivisível, restando-lhe o conhecimento e a dominação sobre o “fora”, este sim, passível de ser estudado. Ao contrário, ao abrir para a contestação política temas como “sexualidade”, “trabalho doméstico”, “divisão doméstica do trabalho”, “cuidado com as crianças” etc., o que se fez foi trazer à luz questões até então intransponíveis. A politização de questões pessoais influenciou fortemente a forma de se teorizar e pensar o âmbito acadêmico.

Assim, o reconhecimento do pensamento feminista ocidental do lugar social da mulher, enquanto naturalização de uma condição historicamente imposta, será uma

34 *The Technology of Gender in Technologies of gender: essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1987, p. 1-30. Tradução de Susana Bornéo Funck. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

das tônicas políticas que informarão os escritos de pensadoras que, justamente pelas peculiaridades de seu campo e objetos de estudo, desestabilizaram o que até então se pensava como pertencente ou não ao campo da política e da academia. Emerge o questionamento acerca da própria organização do saber, daquilo que pode ser dito e considerado como de natureza política. Tal perspectiva inclui o autobiográfico como expressão não-universalizante de uma condição social, manifesta no relato de uma singularidade.

O Espelho de AnA e identidade de gênero: intimidade como po-ética feminista

Defendemos que o compartilhamento da intimidade, seja pelo autobiográfico, seja pela escolha de cenas de uma intimidade geralmente não compartilhada, delineia uma po-ética feminista, na medida em que traz à tona temas relativos à vida de mulheres que a sociedade patriarcal tenta silenciar. Falar de si e do que acontece entre as quatro paredes de casa, por exemplo, é um modo de compartilhar questões com uma sociedade à qual não interessa que estes temas sejam discutidos e que esta organização social (de divisão do trabalho, incluindo o doméstico e o cuidado com filhos e filhas, por exemplo) seja transformada.

A partilha da experiência parece apontar, na obra de Candal, para a elaboração de relações sociais cujo conteúdo é posto em estado de desestabilização pela publicização do dito “privado”. Há uma burla das fronteiras entre o que seria tradicionalmente posto como privado e público, como o parto, as relações de amizade e a conjugalidade. Estes temas, geralmente, são minorizados ou mesmo tomados por narcísicos, pelos olhos dos que não querem enxergar a dimensão social por eles abordada.

Ressoamos com Judith Butler (*in* Buarque de Hollanda, 2019, p. 217-218), que afirma que em “o pessoal é político” está implicada a ideia de que a experiência subjetiva também influencia e reorganiza os arranjos políticos. Atos e práticas individuais determinam e reproduzem estruturas culturais e políticas. E a análise de situações “ostensivamente pessoais” se esclarece quando colocadas em relação a um contexto cultural compartilhado e mais amplo.

Judith Butler (1998) coloca que

Os impulsos feministas – tenho certeza que existe mais de um – emergem do reconhecimento de que a minha dor, o meu silêncio, a minha raiva ou a minha percepção não são mais

apenas meus, e que isso me coloca em uma situação cultural compartilhada que acaba por me capacitar e empoderar de maneiras que eu não tinha previsto. O pessoal é, então, implicitamente político tanto quanto é condicionado por estruturas sociais compartilhadas, mas ao mesmo tempo, o pessoal também foi imunizado contra a ação política endossada pelas distinções entre público/privado. Para a teoria feminista, o pessoal se torna, então, uma categoria expansiva que acomoda, mesmo que implicitamente, estruturas políticas usualmente vistas como públicas; o próprio significado de político se expande. Na melhor das hipóteses, a teoria feminista é atravessada por uma expansão dialética dessas duas categorias. Certa situação, inicialmente minha, não deixa de ser minha por também ser a situação de outra pessoa, e meus atos, apesar de serem individuais, reproduzem a situação do meu gênero – e o fazem de diferentes formas. Ou seja, existe, latente na formulação feminista do “pessoal é político”, a suposição de que o universo das relações de gênero é formado, pelo menos parcialmente, por *atos* individuais concretos e historicamente mediados (*idem*, p. 218).

É preciso romper com esta imunização causada pela distinção entre público e privado que coíbe a mulher de compartilhar grande parte de sua vida, quando é dedicada aos afazeres domésticos, por exemplo (lembrando que não estamos sequer adentrando as questões de violência doméstica). É preciso expandir o significado de político, como coloca Butler, pois os atos de uma ressoam pelos atos do gênero. É o que faz Candal, ao trazer suas ancestrais para dentro de seu filme. Ao fazer perguntas, dando espaço para que elas contem seus pontos de vista. Ao revelar momentos de exposição de situações que se repetem entre casais heterossexuais de classe média no Brasil, em relações que a mulher é explorada ou objetificada. Ao abordar as relações de aproximação e estranhamento, a partir de lugares de gênero, tanto nas dinâmicas de disputa e assunção das contradições e constrangimentos presentes nas relações conjugais expostas, quanto nos momentos de cumplicidade familiar e convival com outras mulheres. A construção do íntimo enquanto produção abre para a dimensão social destas relações, que aparecem não como representantes do universal, mas como pontos de ancoragem para outras singularidades passíveis de se identificarem aos atravessamentos vividos perante as relações de poder postas e suas manifestações particulares, com suas vacilações, ambiguidades e irreduzível complexidade.

Sobre o processo de criação do filme, Candal nos informa que as filmagens duraram um ano e que ao longo deste ano havia um encontro semanal entre as mulheres envolvidas, nos quais faziam café ou tomavam vinho e debatiam temas como maternidade, casamento, violência. Ou seja, o debate sobre as escolhas do feminino se expandia para

estes espaços, tecendo uma discussão colaborativa, a partir do ponto de vista de cada mulher. A potência criativa destes encontros, em que cada uma contribui, a partir de sua experiência e pensamento, se desdobrando no filme, em outras vozes, a ele trazidas pela diretora.

Ao ser perguntada, por nós, se considera seu filme uma obra feminista, Candal (2024, s/p) responde:

Nossa, que pergunta difícil... Eu acho que sim, né?... é difícil assim “O” feminino. Eu nunca fiz parte de um movimento feminista, assim, formalmente, e tal. Mas, entendendo o feminismo de uma maneira bem ampla, enquanto uma luta pelo direito das mulheres por igualdade, sim, né? Acho que é isso. O próprio filme tem limites do que a gente conseguia entender ali no momento do que eram essas igualdades, do que que era essa luta. Mas acho que tenta, pelo menos, caminhar nesse sentido, de um reconhecimento de que há desigualdades e de uma luta para que haja liberdade e igualdade, dentro dessa restrição que o filme está olhando: classe média, branca, heterossexual e tal.

E sobre como a diretora enxerga a relação entre o pessoal e o político em sua obra, ela coloca que

[...] foi um momento que o máximo que eu conseguia ver era isso [...], essa bolha, esse entorno mais próximo. É... E, então eu vejo que... que falta essa camada mais política. Aponta timidamente para uma ou outra questão, mas também aponta de uma maneira meio convencional até, pensando em todos os desdobramentos. Tipo, não questiona o feminino [...], a mulher, né? Se encerra dentro dessa... dessa perspectiva mais binária, monogâmica, heterossexual [...] E não põe isso em xeque. Porque acho que tudo bem, né? Se eu estava retratando essa realidade, tudo bem. Mas não, não se quest... O filme, e eu na época, né, não... não se questiona... Não nos questionamos sobre isso. Tomamos isso como algo dado e refletimos a partir disso, assim [...] desse aquário que eu estava imersa [...] E acho que o político justamente seria ver de fora esse aquário, né? Tipo, falar “tá beleza, mas é um aquário e tem um mar aqui, várias lagoas e rios de outras formas”, né? E acho que essa visão mais ampla na época me faltava, assim (*idem*).

O ponto de vista da diretora sobre o político na obra fundamenta-se no recorte que não se expande para outras realidades, além daquela de seu entorno. Mas a opção pelo autobiográfico fez com que, na montagem, deixasse outras pessoas filmadas de fora, justamente por entender que o filme se fundamentava neste recorte.

O fato de não haver um intento definido e explícito de politizar a discussão não elimina o caráter politizado desta partilha da intimidade. Nossa defesa enfoca justamente a potencialidade política de obras que mergulham no universo individual de uma mulher, expondo esta intimidade e trazendo à discussão os temas socialmente ocultados.

Ao intitular este trabalho, grafamos a palavra po-ética com hífen propositadamente, por entendermos que toda poética implica uma ética. A obra artística revela os modos de produção nela implicados. No exemplo de Candal, a metalinguagem é explícita, a participação das mulheres envolvidas se dava também no âmbito do debate dos temas abordados. A escolha pela revelação de uma intimidade, a nosso ver, que, muitas vezes, exige o atravessamento da dor de expor esta vivência, faz com que outras mulheres possam se reconhecer dentro daquela intimidade não revelada. Este reconhecimento pode ser mobilizador, assim como aponta bell hooks (2022) acerca da função dos Grupos de Conscientização do feminismo norte-americano dos anos de 1960-1970. Esta ideia também se alinha com a proximidade entre história e autobiografia, apontada por Mónica Baptista, uma vez que amplia, a partir de uma vivência singular, para a condição histórica do gênero, como também entende Butler.

Sobre a recepção, Candal (*idem*) nos conta um episódio que reflete esta perspectiva:

Uma exibição que foi bem doida que a gente fez, que era contrapartida social, a gente fez no presídio feminino semiaberto: regime semiaberto. E eu estava bem tensa, assim, porque justamente na época nem tinha essa dimensão mínima da questão política e social. Mas sabia que era uma outra realidade. E a gente exibiu lá e eu fiquei bem feliz porque eu lembro que três mulheres vieram falar comigo, chorando, assim, bem tocadas e falaram: “nossa, eu sempre me senti mal porque não senti que eu podia acolher a maternidade e tal... e vendo vocês falando isso de uma maneira aberta, me senti acolhida”... claro, não era com essas palavras, mas foi o que ficou, assim... do que ela disse... que ela sempre teve uma questão com a maternidade, mas não tinha espaço pra colocar isso e que ao ver o filme ela pôde se reconhecer. E eu achei massa, assim... claro, era bem mais gente, três vieram falar... mas achei legal que de fato, tocou: elas vieram bem emocionadas e com todos os abismos que existiam entre nós, algo chegou e ecoou.

Mesmo não pertencendo ao círculo social enquadrado pelo filme, estas espectadoras identificaram-se com a forma de lidar com a maternidade por ele abordada, a partir das experiências das mulheres filmadas. O filme não abordou, em seu conteúdo, realidades sociais como as destas espectadoras, o que não impediu que elas nele se espelhassem, compartilhando sua emoção com as criadoras do filme.

Nas últimas sequências que encerram *O Espelho de AnA*, há um grupo de mulheres de diferentes gerações, em uma viagem de trem. Elas olham pela janela, interagem entre si, tiram fotografias umas das outras. Essas mulheres, que são familiares da diretora, compõem, nesse momento, essa última costura, novamente se utilizando da metáfora da linha, a condutora da vida, estando todas no mesmo vagão. Intercalado pelo som do trilho do trem, há uma mistura de vozes das mulheres, não sendo possível identificar nenhuma delas... seriam todas a mesma mulher? É quando uma voz se sobressai e anuncia: “agora é o túnel”, seguida de uma comemoração coletiva, em que há expectativa, graça e silêncio. O trem adentra esse breve intervalo de escuridão: o que será que tem do outro lado? Para onde essas histórias podem se encaminhar? Na saída do túnel, estamos nós espectadores/as diante de um aquário, também em fundo escuro, onde os peixes que ali estão se espelham. Agora, apenas o ruído do trilho do trem é discernível, mesclando-se com um som abafado e aquático. O trem, o aquário, a linha de *tricot*, as avós, as mães, as filhas e netas, amigas e irmãs partilham de um mesmo ponto inicial que se bifurca em travessias outras, algumas vezes encontradas e outras que desejam imensamente uma transformação. O espelho só é possível, pois nele é possível enxergar não só a imagem presente, como as reverberações do passado e um impulso para o futuro.

Referências

BAPTISTA, Mónica Andreia Santana. **Autobiografia em cinema**. 2019. Tese (Doutorado em Artes) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2019. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/41727>. Acesso em: 29 out. 2024.

BRUNER, Jerome. The Narrative Construction of Reality. **Critical Inquiry**, v. 18, n. 1, Autumn 1991.

BUTLER, Judith. Performative Acts and Gender Constitution: an Essay in Phenomenology and feminist theory. Tradução Pê Moreira. **Theatre Journal**, v. 40, n. 04, p. 519-531, dez. 1998.

BUTLER, Judith. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. *In*: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa (org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

CANDAL, Jessica. **O autobiográfico em O Espelho de AnA**. [Entrevista concedida a Luciana Barone e Nathália Tereza do Carmo Taques]. Curitiba: setembro de 2024, não publicada.

FOUCAULT, Michel. A Escrita de si. *In*: FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos V**: ética, sexualidade e política. Tradução Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 144-162.

GADASSIK, Alla. “Esfir’ Shub on Women in the Editing Room: The Work of Montazhnitsy (1927). **Apparatus**. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe, n. 6, 2018.

HANISCH, Carol. **O Pessoal é Político**. 1969. Tradução disponível em: <https://we.riseup.net/assets/190219/O+Pessoal%2B%C3%A9%2BPol%C3%ADtico.pdf>. Acesso em: 5 out. 2024.

HANISCH, Carol. **The personal is political**: Introduction, January 2006. Disponível em: <https://webhome.cs.uvic.ca/~mserra/AttachedFiles/PersonalPolitical.pdf>. Acesso em: 05 out. 2024.

hooks, bell. **O feminismo é para todo mundo**: políticas arrebatadoras. Tradução Bhuvi Libanio. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2022.

KELLY, Joan. **Woman, History and Theory**. Chicago: University of Chicago Press, 1984.

LAURETIS, Teresa de. “A Tecnologia de gênero”. *In*: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa (org.). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha e tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MACHADO, Clara Bastos Marcondes. Montadoras como espectadoras. **Revista Estudos Feministas**, v. 31, n. 3, p. e87554, 2023.

O ESPELHO DE ANA. Filme. Jessica Candal. Brasil, 2011. 43 min. HD. Stereo. Cor.

SARDENBERG, Cecilia Maria Bacellar. O pessoal é político: conscientização feminista e empoderamento de mulheres. **Inclusão social**, v. 11, n. 2, 2018.

VALLE, Luisa Benevides. O pessoal é político: os movimentos feministas e o descentramento do sujeito pós moderno. **Itinerários – Revista de Literatura**. Literaturas de expressão feminina: além do tempo e do espaço, n. 55, 2022.

O processo de criação do diretor de arte Rodrigo Martirena no filme *A Vida invisível* (2019)

Aricia Machado³⁵

Fábio Noronha³⁶



Fonte: Material cedido por Rodrigo Martirena

35 Mestra em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar); Mestra em Ecologia e Evolução pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). Diretora de arte, membro do Coletivo de Diretoras de Arte do Brasil, Bra.da, e professora colaboradora do curso Bacharelado em Cinema e Audiovisual da Unespar.

36 Pós-doutor na linha de Processos artísticos contemporâneos, na Universidade Estadual de Santa Catarina (PPGAV/CEART/UDESC); Doutor em Poéticas Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professor no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPGCINEAV), na Universidade Estadual do Paraná (Unespar), e no Bacharelado em Artes Visuais.

1. Introdução

O presente capítulo analisa o processo de criação do diretor de arte Rodrigo Martirena no filme *A Vida invisível* (2019), dirigido por Karim Aïnouz. O filme é baseado no romance de Martha Batalha (*A Vida invisível de Eurídice Gusmão*, Companhia das Letras, 2016) e conta a história de duas irmãs, Eurídice, 18, e Guida, 20, no Rio de Janeiro dos anos 1950. O filme é uma coprodução entre Brasil e Alemanha, e ganhou diversos prêmios, entre eles o *Un Certain Regard* em Cannes (2019).

A partir dos desenhos, *moodboards*³⁷, e de uma entrevista realizada com o diretor de arte em 25 de setembro de 2023, delineamos suas escolhas e as implicações destas para a visualidade do filme. Vemos um modo de operação fluido que segue as etapas fílmicas; e intuitivo na subversão dos limites colocados, pela sobreposição de camadas narrativas. Identificamos que a criação é marcada por um estilo que pode ser entendido pela bagagem cultural do diretor de arte e pelas operações de interpretação e elaboração de conceitos ou justificativas para formalização de suas ideias; e, ao mesmo tempo, pelo estabelecimento de relações e lógicas no universo da narrativa que direcionam e sustentam suas escolhas estéticas. Nosso argumento geral é de que a importância do diretor de arte deve ser observada nos estudos de desenvolvimento e produção cinematográfica por fornecer grande valor para a crítica de processo, visto que é uma função que cria e formaliza conceitos de forma constante, desde a pré-produção.

O capítulo se inicia com a transcrição da entrevista oral, feita de maneira remota. A entrevista teve alterações, com o cuidado de manter os rumores de fala, para deixá-la mais clara para o leitor. A partir dela, na sessão intitulada “Limites Instigantes”, destacamos alguns pontos que impulsionaram o diretor de arte na sua criação: como, por exemplo, os imprevistos e as orientações que ele teve na produção. Na sequência, na sessão chamada “Objetos de Fronteira”, analisamos alguns documentos de processo fornecidos por Rodrigo Martirena. Por último, fazemos considerações mais gerais sobre o papel da direção de arte: a partir de Martirena, retomamos um modelo analítico simplificado do processo da direção de arte, proposto por Wille e Waade (2016), que coloca o texto dramático, o *design* visual e as locações como objetos mutuamente dependentes no desenvolvimento da ficção cinematográfica.

³⁷ Se formos traduzir para o português, *moodboard* quer dizer “painel semântico”, “quadro de humor”, ou ainda “quadro de temperamento”. Ele basicamente é uma forma de mostrar o “*mood*”, que em inglês significa humor ou sentimento, de um projeto, ação, campanha, produto, *persona* ou marca. É através do *moodboard* que você vai captar a *vibe* da criação.

2. A entrevista

Como aconteceu o convite para o filme?

Quando eu fui convidado, já estava tudo pronto, pois Karim iria trabalhar com outro diretor de arte, Marcos Pedroso, mas este teve que sair para fazer uma série. O que acontece muito, você começa a trabalhar em um filme e no final, com alguma mudança de datas de filmagem, acaba não podendo mais continuar, isso é algo comum. Muitas vezes a gente tem que saltar para uma cidade em outro país e chegar numa produção já em andamento. Às vezes é uma loucura o que nos propõe. Mas acontece, às vezes não dá para “saltar” para uma cidade do outro lado do mundo e chegar em uma filmagem sobre a qual eu não sei nada.

Em *A Vida invisível de Eurídice Gusmão*, quando surgiu a demanda, foi a Nina Copco, que era diretora assistente e com a qual eu havia trabalhado na série *O Hipnotizador*³⁸ (2015–2017), que disse para a equipe: “Espera, eu tenho o diretor de arte certo para vocês”. Então ligaram para mim e dali uma semana eu estava no Rio de Janeiro para buscar locações e equipe. Depois voltei para o Uruguai, onde fiquei quinze dias para preparar a pré-produção do filme e já voltei ao Rio. Mas o roteiro já estava super fechado. Eu não tive muita influência ou interferência nisso. Eu li o roteiro, dei minha devolutiva para Karim e falamos muito dos personagens, porque os espaços são reflexos desses.

Mesmo sendo uma produção em outro país, o processo criativo era muito normal para mim, começou com a documentação, investigando um pouco o que aconteceu no Brasil nessa época: como estava a economia, como era o comportamento da mulher. Busquei em muitos fotógrafos imagens da época. Mas quem fazia fotos eram as pessoas que tinham dinheiro. Era difícil que gente pobre tivesse suas fotos. Sempre tem fotógrafos que retratam as pessoas trabalhadoras, gente humilde, gente na praia, e assim fomos buscando, eu e também Marina Franco, figurinista do filme. Nós tivemos um trabalho conjunto muito importante, compramos vários livros de fotógrafos para poder ver fotos do real e não usar referências de filmes, ou de coisas que já foram feitas sobre a época. Claro que também vimos filmes feitos nessa época [anos trinta a cinquenta], porém eu gostava mais de ir para as fotos reais de gente na rua e também de ler muito sobre o comportamento da mulher.

Nessa produção, a gente também tinha uma consultora histórica. Em uma cena em que os personagens se “drogavam” com alguma coisa, nós fomos perguntar para

38 Série de TV *O hipnotizador – El hipnotizador*, drama produzido e veiculado pelo canal a cabo de TV da HBO Latin American Group, em sua sexta produção genuína e primeira série bilíngue.

essa consultora que tipo de droga eles usavam na época. Quando a personagem da mãe tem uma doença e morre, buscamos, também, qual doença era comum na época. Normalmente juntávamos nossas dúvidas em uma *call*³⁹ e também mandávamos para essa consultora uma série de questões para ela nos dar o retorno. Eram dúvidas que iam surgindo com o desenvolvimento do roteiro final. Quando começam a mudar as coisas na narrativa, a arte acompanha, muitas vezes mudam coisas que você já tem preparadas, então eu tenho que estar alinhado ao que está acontecendo.

Mas o roteiro foi a primeira coisa que me passaram por *e-mail* e a primeira conversa com o diretor do filme foi no Rio de Janeiro.

Quais pistas o roteiro te deu?

É impossível não pensar em cores se você está pensando no Brasil, esse foi o meu ponto de partida. Você já está em uma sociedade onde as cores são cores intensas, com uma paleta alta, com cromas altos, que não são cores pastéis. Agora que eu moro em Berlim, aqui é tudo pastel, tudo é suave acinzentado, algo que é muito normal para a Europa, mas para a América Latina não. Pensei quando li o roteiro: “Sem dúvida a proposta aí vai ter cor”. Agora onde e como, isso foi se desenvolvendo ao longo do processo. Primeiro, quando você vai para a época diegética do filme, é a época do movimento moderno, onde se está construindo Brasília, onde está a arquitetura modernista, que já vinha de anos, já estava avançada nos anos cinquenta. Então eu fui para o lado do que era a arte nos anos cinquenta, no Rio de Janeiro. E assim cheguei no pintor Di Cavalcanti. Eu lembro que falei com uma historiadora que era do Uruguai para saber mais sobre ele. Porque tive a preocupação de, por exemplo, não escolher um pintor que tenha sido conhecido machista, porque se fosse assim eu não poderia usar. Porque não posso me agarrar em um conceito negativo para transformar no que eu quero dizer das mulheres. Cada um tem seu próprio processo, mas quando você encontra uma fonte, tem que investigar um pouco essa fonte. Eu li sobre esse homem, e quando eu vi que uma das séries mais queridas dele era sobre as mulheres mulatas, pretas, brasileiras, eu disse: “É esse homem que está olhando a mulher nos anos cinquenta e ainda as pinta trabalhando”. Então eu cheguei nele e não sai dele, fiquei. Por que fiquei? Não sei. Eu comecei a ver a série *As Mulatas*, a extrair as cores desses quadros e dizer: Ok, eu quero esse mundo. Sem chegar ao verde e amarelo, que acho muito óbvio do Brasil. Então trabalhei muito mais com as cores do céu, do mar, do que eu pensava do Rio de Janeiro. A primeira cena onde as personagens [Eurídice e Guida] estão no meio da água, do mato, dos macacos, tudo isso compreende desde o azul até o verde com toda a gama.

39 Chamada *online*.

Essa presença da natureza estava descrita no roteiro?

Não, isso veio de conversas com Karim. Falávamos e ele dizia não entender por que o Rio estava em um lugar tão maravilhoso, tão naturalmente maravilhoso e paradisíaco. Quando olhávamos um lugar, uma locação, víamos que as plantas penetravam esses locais, crescendo pelas frestas e entradas. Então falamos que o verde teria que ser invasivo, algo que se apropriava, que não se deixava controlar pelo humano e que estaria sempre presente. Mas isso foi uma conversa de três minutos em um lugar e depois a ideia foi se desenvolvendo no projeto.

O Karim passou alguma referência fílmica no início?

Eu falei para ele que precisava ser sincero, não nos conhecíamos pessoalmente, eu havia visto algumas de suas obras apenas e disse: “Você quer me recomendar alguma coisa? Me indique”. Ele falou que eu precisava ver *Madame Satã*⁴⁰, *O Céu de Suely*⁴¹ e me recomendou vários filmes alemães, como: *O Medo Consome a Alma*⁴². Os diretores alemães são os melhores do mundo, se você está falando de filmes americanos é uma coisa, mas se você vai para a história do cinema europeu, o cinema alemão é palavras maiores.

Eu estava vendo sua apresentação do conceito de arte⁴³ e me deparei com pranchas contendo imagens de Edward Hopper, que são composições bem cinematográficas e obras de Richard Tuschman, que eu não conhecia. E fiquei pensando, o filme tem um tom bem melancólico, que, num primeiro contato, sabendo da história, do roteiro, eu pensaria numa paleta com cores mais neutras, como as das imagens da série do Richard Tuschman. Mas a sua referência de cores veio com Di Cavalcanti

Pode ser, porque Karim queria uma visão do Brasil de gente de fora. Por isso, Hélène Louvart (Diretora de fotografia) chegou também no projeto. A forma de enquadrar de Hélène é uma forma totalmente europeia. Acredito que ele gostaria de ver o Brasil, com olhos de outras culturas, diferente do que estamos acostumados a ver em grande parte das produções da América Latina. Então, acho que ele queria uma visão estrangeira.

40 É um filme franco-brasileiro de 2002, do gênero drama biográfico, dirigido e escrito por Karim Aïnouz, Marcelo Gomes e Sérgio Machado.

41 É um filme teuto-brasileiro-francês de 2006, do gênero drama, dirigido por Karim Aïnouz.

42 Considerado um filme de gênero melodrama da Alemanha Ocidental, lançado em 1974, com direção de Rainer Werner Fassbinder e produção da *Filmverlag der Autoren*.

43 O termo “Conceito” ou “Conceito de arte” é a proposta para o universo espaço-visual do filme. Reúne as ideias da direção de arte após diversas leituras do roteiro e conversas com direção, fotografia e produção. Esse conceito engloba a definição do estilo, época, arquitetura, caracterização, paleta de cores, dentre outros apontamentos que serão destrinchados nessa série de publicações, e será uma referência para todos os desdobramentos do departamento: cenografia, figurino, maquiagem, produção de objetos, produção de arte, arte gráfica, efeitos visuais... (BRADA Coletivo, Diretoras de Arte do Brasil, 2021. “Conceito.” Instagram, 11 de junho de 2021. https://www.instagram.com/p/CP_CB2HnIrE/).

Também porque ele vive fora e traz uma visão estrangeira do próprio Brasil, ainda que seja brasileiro. Agora, por exemplo, as referências de Hopper ainda teriam que ver mais com o que é solidão, porque sempre apresenta mulheres sozinhas. Ele também foi uma referência para mostrar a Hélène um tema de fotografia, de contrastes, de sombra e de cor – que tivesse a sombra desenhada, marcada. Mas essa referência ela não incorporou. Teve muita coisa que não foi incorporada.

Inclusive quando fizemos uma reunião para saber como iria ser a fotografia, ela disse o que não iria ser, e nos mostrou imagens de *Mad Men* (2007-2015) e distintas coisas feitas sobre os anos cinquenta, super estilizadas, dizendo: “Isso não vou fazer”. Então essa foi a sua informação – não nos contou o que iria fazer, só o que não iria – e o que ela fez se desenvolveu no momento. No primeiro *set* de filmagem, tem as imagens que eu fotografei sem estar iluminado por ela e nesse primeiro cenário do *living* (sala de estar), no qual ela deixou a luz para fora, tinha cortinas azuis, fortes e a luz estava muito intensa. As cores marrons e azuis ficaram muito marcadas. Inclusive, no outro dia, a assistente de direção perguntou a Karim se ele gostava de tanta cor, porque uma vez que aparece tem que continuar. E ele disse não só que gostava, mas que a fotografia se somou à arte.

Assim, Hélène também começou a trazer luzes coloridas e a proposta de cor se amplificou, cresceu. Inclusive, quando se vê a colorimetria do filme, percebemos que o contraste marcou bastante, as cores aparecem mais em momentos mais dramáticos. Porque, o que havíamos conversado é que eu queria que o contraste entre as cores transmitisse tensão. Às vezes [o jogo cromático] pode transmitir equilíbrio com cores análogas ou com cores complementares, o que é o clássico. Ou esse equilíbrio pode ser trazido usando cores com cromas altos: como um laranja e um azul, com cromas fortes, que têm uma intensidade e te levam a algo. Para mim, esse contraste e essa expressividade eram para marcar a intensidade dramática. Porque era um drama o filme, um melodrama, é puro drama, cada conversação é puro drama, é intenso. Poderia ter sido uma comédia ruim, porém não: é Karim Aïnouz. Não é uma comédia ruim, é um ótimo filme. Mas é isso, havia muito drama e eu queria que esse drama se expressasse na paleta de cores.

Sim, eu percebi que esse contraste entre as cores cresce no filme e também que os vermelhos vão marcando mais presença...

Sim, porque se você vê na apresentação [do conceito de arte] da paleta de cores principal você saca paletas específicas, primeiro da casa dos pais e a partir daí, saca duas paletas secundárias que são as paletas das meninas [Eurídice e Guida].

Na casa dos Gusmão [Pais de Eurídice e Guida], no geral, as cores são cinzas, marrons, beges, como português *aborrido* [entediado]. Claro, entra a cor na casa, mas é a cor das meninas [Eurídice e Guida]. A gente também preparou e filmou cenas que se passavam nos anos trinta, com as personagens Guida e Eurídice ainda crianças, no mato, na praia. Preparamos um *set* na praia, mas isso nunca saiu no filme finalizado. E havia uma evolução deste cenário no tempo do filme que começava nos anos trinta e ia até os anos cinquenta.

Depois a casa das meninas tem cores mais presentes, paredes azuis celestes, amarelas. Essa foi a evolução que eu desenvolvi para as cores. Mas ainda quando eu desenvolvi isso, eu não sabia se o filme iria ser montado em ordem cronológica ou não – você não sabe isso. Apenas se o diretor já tiver isso claro, mas Karim filma muito e depois tem muitas possibilidades de montagem. No final foi cronológico. Então no começo é mais sutil [se referindo às cores] e no final mais intenso, o que é mais ou menos como estava na apresentação.

Existem códigos mais sutis no filme, também, por exemplo, as meninas começam em um mato e depois se perdem. Isso é uma analogia ao que vai acontecer posteriormente na história. Mas ao se perder no mato, eu proponho que haja um contato delas no mato, pelo mato. Que ali no verde elas estão juntas. Por isso, Guida tem uma casa com bastante mato e por isso Eurídice, em seu pequeno balcão, tem a presença do mato: havia cenas em que ela ia fumar no balcão e era como ir se encontrar com sua irmã. Para mim, não para o público, eu desenvolvo esses códigos porque eu gosto de pensar dessa forma. Eu sei também que os brasileiros não põem muitas plantas dentro das casas, geralmente as põem fora, ou tem alguma coisa na cozinha, mas não no *living* [sala de estar] como eu pus ali no meio do cenário. Pois, para mim, o mato trazia um contato entre as irmãs.

Eu lembro que você falou também sobre um momento no filme no qual elas quase se encontram e que você trabalhou não só com a presença de mato, vegetação, mas também com a água para representar essa ligação. Como você chegou nisso? Você já tinha trabalhado com esses elementos em outro filme?

Não, para esse momento do qual você fala, tivemos um trabalho muito difícil, porque tínhamos que resolver uma cena, na qual as irmãs quase se encontram. Na verdade, no roteiro, a cena se passava em uma tenda [loja] de departamentos com muitos espaços de venda e nos anos cinquenta – um espaço com muitos produtos, que seria impossível de fazer com o orçamento que tínhamos. O filme não tinha pouco dinheiro, mas: gastar uma boa parte do orçamento em uma cena em que elas quase se encontram, mas não se encontram, sendo que podia ser feita em outra locação? Assim começamos a

conversar com Karim e encontramos esse restaurante que era muito *kitsch*⁴⁴ e também era dos anos cinquenta, ele havia sido mantido quase igual ao que era nessa época. A única coisa dessa locação, que estava estranha era a mesa de *buffet*, pois não existia isso nos anos cinquenta, e ela ficava bem no meio do espaço. Essa mesa eu teria que cobrir ou tapar com alguma coisa. Aí comecei a pensar em como fazer isso e Karim estava preocupado, pois ele queria na cena “o ver, e o não ver”. E começando a trabalhar eu disse: “Bom, as irmãs, o que acontece com as irmãs? O que elas compartilharam?”. As duas compartilharam o ventre materno, as duas estiveram dentro d’água, o contato entre elas tem que ser algo tão ancestral e íntimo quanto. Então pensei: “Bom, que se vejam embaixo d’água, como se estivessem em um ventre”. Mas para desenvolver isso, teria que chegar em algo possível na realidade, então eu disse: “Ponhamos os aquários sobre a mesa de *buffet* e filmemos sempre através dos aquários, que elas se vejam sempre através da água”. Essa foi a proposta. No fim das contas, ficou uma mistura. Há planos em que estão no restaurante e planos em que elas quase se veem através da água. Eu tinha proposto que toda a cena fosse feita através do aquário. Mas tudo bem, eu proponho várias coisas e depois o diretor acata aquilo que funciona.

Achei uma bela de uma sacada essa resolução

Sim, na verdade eu não tenho um processo único de pensamento, cada roteiro te direciona para distintos caminhos, é preciso que haja um desenvolvimento desse pensamento, é importante para mim ter um porquê, para que eu me sinta seguro do que vou colocar no cenário. Porque o aquário era caro e foi um problema, a gente teve que fazer ele com as medidas exatas da mesa de *buffet* e não podíamos alugar algo pronto. Por isso, eu preciso entender o porquê de estar fazendo isso, estar firme e isso é meu processo.

Sobre a apresentação do conceito de arte, as pranchas dos personagens apresentam imagens emblemáticas, simbólicas e palavras. Fale um pouco sobre a caracterização dos personagens através dessas imagens

Esse é o começo do desenvolvimento dos personagens, por exemplo, essa família Gusmão, eu queria definir como ela era: era uma família de Portugal, tradicional, era religiosa. E eu começo a incorporar elementos [nas imagens] que são como um modo de se ler a família, de como se leem os pais.

⁴⁴ É uma qualidade que essencialmente traz a inadequação entre forma e função, mas paradoxalmente ele se adéqua a qualquer sujeito, objeto, sistema, época ou estilo. Para melhor se adequar, rebaixa-se. Representa a elevação do objeto utilitário, assim como o rebaixamento do artístico em direção à vulgaridade. Num sentido negativo, “*kitsch*” significa brega ou fora de moda, análogo ao “mau gosto”, em contraposição ao “bom gosto”. Não é à toa que o gênero é tão discriminado, desde os novos ricos do século XIX, que, para ostentarem a sua riqueza, ultrapassam os limites que a estética dominante define como “bom gosto”. Não se trata de uma questão meramente econômica, mas de um desvio cultural do que é considerado elevado e elegante (Zim, 2020, p. 90).

Sobre a personagem Guida: é uma pessoa que desde o começo está buscando, então, a ideia de [ter a imagem de uma mulher] que está se olhando em um espelho, é essa busca contínua de ver o que ela quer, o que ela gosta. Ela sempre está como que sofrendo a vida, mas nunca encontrando a vida, está sempre buscando. Já a prancha de Eurídice tem imagens todas bem organizadas, porque ela segue as regras, ela continua com o que se deve fazer. Já Guida faz o que quer, independente de não se encontrar nisso, mas ela faz o que ela quer.

A prancha de Filomena tem a imagem de Oxum, por onde se chega ao lugar da mãe que acolhe, que é o mesmo conceito de Oxum. Mas é o conceito da velha, da mãe, da pessoa que cuida, que protege. E a imagem com o muro com uma abertura coberta com um lençol é o conceito de caverna, onde vive a mãe que acolhe as pessoas. É uma caverna, onde se pode entrar, mas tem uma cortininha de tecido, porque essa mãe não tem muitos recursos financeiros. Assim estou tratando de descrever qual é a característica da Filomena: ela é uma protetora, é uma pessoa que cuida dos demais, que te abraça, que te envolve. Então esses elementos tratam dessas particularidades dos personagens – de como eu os via.

Pode falar um pouco mais de como foi o trabalho com a direção de fotografia? Como foi o primeiro contato, a primeira conversa?

Não houve muito contato, porque a diretora de fotografia chegou quando as locações já estavam um pouco mais montadas e eu já havia trabalhado muito nelas. E quando ela chegou, falamos do que iríamos fazer, eu mostrei minha apresentação, ela mostrou a sua apresentação. Por exemplo, essa prancha do [Edward] Hopper, não agradou nada, pareceu para ela muito estilizado, mas “*tampoco*” [também não quer dizer que] não a influenciou. Porque quando eu estava apresentando, ela me perguntou: “O que você gosta daqui?” > E eu falei: “Eu gosto das texturas, das mulheres sozinhas, da solidão, da representação da mulher, mas eu não estou tentando fazer exatamente isso, são referências sobre algumas coisas”. Mas ela continuou achando muito estilizado. Por isso também, as apresentações, se você não as explica, tem que haver algum texto. Porque em uma só referência você pode falar muitas coisas diferentes. Depois foi super tranquilo o trabalho com ela, é uma pessoa muito tranquila, não é uma pessoa que está todo tempo contando o que vai fazer. Ela colocava sua luz e tinha muitas cores na luz, ao ponto de que, quando chegamos ao final, ela disse: “Bom, já pusemos tudo, o que podemos colocar aqui? Porque já fizemos cenas com distintas cores de luzes em todo o filme” – e, bom, aí também, quando o filme começa, tem esse poder da luz, das cores.

No princípio, o cenário da casa dos Gusmão era mais sóbrio, mas, depois, passou a ser uma coisa mais *power*. Havia umas cores, como por exemplo o amarelo, que estava muito vinculado ao que era Filomena. As meninas [Eurídice e Guida] eram verdes e azuis e os pais eram marrons. O amarelo era para Filomena, porque leva a Oxum diretamente e porque também ela é o calor, a acolhida. Por exemplo, na casa da Filomena, quando esta se transforma em Guida, ou Guida se transforma em Filomena, eu desenvolvi alguns detalhes que têm a ver com essa transformação. Na casa da Filomena, a parede começa amarela e há um degradê até a cor azul celeste. O amarelo vai se transformando em azul celeste. Ninguém sabe disso, inclusive, eu adoro uma cena em que a Filomena está morrendo e há uma criança dançando e Guida está fumando. Nessa cena, Hélène colocou uma luz rosada. Então, você não vê o amarelo se transformando em azul celeste. Você vê um rosado que vai para o azul celeste. Não sei, são essas coisas que você pensa, mas depois tem que dar certo também com a fotografia. Porque era tão sutil o que estávamos transmitindo: que uma cor se transformava em outra aludindo uma personagem que se transformava na outra. Que aí incluí outro código, em que fizemos elas repetirem os vestuários uma da outra, Filomena e Guida, antes da morte começam a usar a mesma roupa – que, na verdade, é um vestido só, amarelo obviamente – mas sim, era uma oportunidade, que não só uma empresta a roupa para outra, mas também para contar ao espectador que estas mulheres vão se fundir, se fundir.

Esses documentos, como o projeto de *Dressing* tem a ver com a arquitetura, que é a sua formação. O filme foi todo gravado em locação?

Foi tudo em locação, passamos uns quinze dias buscando locações, as escolhendo. A casa dos Gusmão foi uma casa que demorou para encontrarmos, pensávamos em escolher uma e depois essa uma pareceu muito pequena. Fomos buscar outra. E uma vez que a escolha é feita, faço uma planta baixa e vou trabalhar buscando as coisas das quais necessito para esse desenho. Eu faço geralmente um *concept* para que a equipe tenha ideia de como eu imagino o espaço, mas isso não quer dizer que vá montar exatamente como o *concept*⁴⁵, mas [o *dressing*] tem que ir para esse lado.

Como você vê a influência desses documentos: apresentação do conceito de arte, desenhos, planta baixa nos outros departamentos?

Não acredito que influencia muito os outros departamentos. Quando você está fazendo um filme, está tudo muito secreto. Eu, por exemplo, fiz uma apresentação para Karim e

⁴⁵ Se referindo ao desenho que se faz para visualização e entendimento da proposta espaço-visual para uma cena ou cenário. Um desenho, tido como *concept* funciona como um *output* do processo criativo e, mais especificamente, é considerado como uma ideia projetual ainda em estado embrionário.

outra para H el ene e obviamente para minha equipe. Mas eu não fiz para mais gente. Para a figurinista eu também fiz, mas aí eu fiz outra apresenta o e tivemos outras conversas que têm a ver com o figurino, que eu também participei. Mas não   algo [documentos] que sai por aí, que todo mundo vê.

Os desenhos eu mostro mais para minha equipe e também para o diretor. Obviamente, para o diretor, você tem que mostrar algo do que vai fazer. Independentemente se o diretor tem confiança em você,   bom que mostre, para que ele não tenha surpresas no meio do *set* de filmagem. Como, por exemplo: teve um momento na grava o das cenas no apartamento de Eurídice que Karim me pediu um separador de ambientes que não estava no projeto, nunca havíamos falado dele. Bom, no fim conseguimos, foi possível.

A gente tem que ir se adaptando ao que a produ o vai necessitando. Nada está fechado. E depois que vai para a p s-produ o, eles fazem o que querem, porque são eles que editam, fazem a cor, o som e tudo isso são eles. Eu não estive no tratamento de cor, que foi feito aqui na Alemanha. Tem muitas coisas que se fazem em outras partes do mundo, você perde o contato com o processo de realiza o da obra. Depois eu vi que na pós eles aumentaram o contraste entre as cores do filme.

Esse conceito de arte em que momento ficou pronto, quanto tempo antes da filmagem?

Na verdade, não está pronto nunca, você começa e vai agregando coisas e vai mudando, vai moldando. Tem muitas coisas, por exemplo, que se você olha o filme e olha o conceito, já vê que está diferente. Porque você termina o conceito quando realmente está no lugar [loca o] e diz: Ah ok, como montamos? Funciona aqui ou não? Muitas vezes também, você faz um conceito para apreender a proposta, mas você não o aplica 360 graus [em todo o espaço], você o aplica no canto que está enquadrado, para vender a proposta. Então, o conceito final   o filme. E inclusive você pode olhar que eu mudei as cores das paredes em rela o ao que estava no meu *concept* (conceito).

E a rela o com a produ o? Pensando nos limites de recursos do projeto...

Os limites:   sempre um só limite, o dinheiro.

E o tempo não?

Bom, sim, se   muito, muito dramático, pode ser. Mas às vezes, você pode resolver [o tempo] com mais gente na equipe. Mas aqui o limitante foi o dinheiro. Por isso também falei que tivemos que tirar a loja de departamentos [que estava descrita como cenário no roteiro].

Eu tive que tirar, também, outro cenário, que foi uma farmácia dos anos cinquenta, onde Guida vai pegar a morfina. Porque fazer uma farmácia dos anos cinquenta iria gastar muito dinheiro, teria que mudar absolutamente tudo, não é só a estrutura do lugar, porque pode-se conseguir um lugar antigo, mas os medicamentos, tudo o que você vê em uma farmácia. Não seriam caixinhas de papelão, seriam frascos de vidro, com etiquetas. Então, não é difícil de fazer todo esse cenário, mas leva muito tempo e muito dinheiro – imagina todos os frasquinhos, fazer tudo isso para que a farmácia seja crível. Então, eu propus outra coisa, que a personagem pegasse a morfina com um *dealer* [traficante] de drogas e não com um farmacêutico. A gente já havia visto uma locação onde faríamos a academia no filme e havíamos pensado que poderia ser uma locação para outras coisas, para o departamento de imigração, por exemplo. E quando vimos essa locação eu falei: “Por que não fazemos a compra da droga na academia?”. E, bom, saiu assim, fizemos na academia, eu pus pouca coisa, mais organizei o que já tinha lá e assim economizamos muito dinheiro. E isso não prejudicou o roteiro, porque é importante que o roteiro ganhe, não perca. E essa é a única forma que você tem para convencer o diretor: de que esta locação é melhor porque o roteiro ganha. Então, a ideia do quase encontro delas [das irmãs Eurídice e Guida] debaixo d’água foi um *plus*; a ideia da Guida comprar a droga em uma academia foi um *plus*. E ainda quanto a esta cena na academia, com os personagens desnudos no fundo, os homens desnudos ao fundo, ficou algo muito mais grotesco. Então foi muito fácil mudar neste caso. As questões de produção foram essas. E depois disso foi tudo tranquilo.

Interessante isso: transformar as limitações orçamentárias em uma camada a mais para o filme, sem que se sinta falta do que foi imaginado antes

Não, o roteiro original era mais parecido com o livro. E no livro, o contexto é de uma classe social alta, por isso elas estavam em uma tenda de departamento com coisas muito mais chiques. Mas, no filme não, aqui não estávamos falando de uma classe alta, estávamos falando de uma classe média e baixa, da classe trabalhadora. Então, essa mudança fortalece a proposta de Karim. Porque, por exemplo, na primeira conversa, eu perguntei: “Ok, eu leio o livro?” E ele disse “não, porque o livro está aqui (mão alta) e eu quero fazer algo mais abaixo e se você ler o livro vai começar a pensar em outra coisa”.

Eu, por exemplo, se eu vou fazer um *remake* de um filme, se vejo o que já foi feito, vou começar a sugerir, pensar, me vão entrar imagens. Acredito que, dependendo da produção, há um período no qual é melhor estar fechado.

E o conceito de arte te acompanha nos *sets* de filmagem? Ou algum documento?

Depois de tanto tempo trabalhando no filme, na pré-produção, já o temos na cabeça. Depois que estou na filmagem, não estou olhando o conceito o todo tempo. Porque, tudo bem que você mude algo no momento da filmagem, você tem que confiar que está fazendo o melhor possível e, nesse momento, quando se está olhando o plano pelo monitor, vendo como está ficando, se você achar que é melhor mudar, você muda. O conceito não é uma bíblia. Porque muitos a chamam de bíblia, mas não é. Eu mudo muitas coisas dos meus conceitos, o que na apresentação estava de uma forma, quando eu fui montar funcionava melhor de outra maneira e muitas vezes também isso ocorre por causa da cena. Por exemplo, no cenário do apartamento de Eurídice, o sofá estava em outra posição, mas depois que estivemos com Karim e com Hélène, eles disseram: “Não, a maioria das cenas as personagens vão fazer sentadas no sofá” – então o sofá tem que estar debaixo da janela e tem que ser muito mais protagonista. Portanto, a mudança tem a ver com a cena, com a forma como eles vão filmar ela. Porque, também, na decupagem de cena a cena, muitas vezes não estou, estou montando as locações e em momentos mais importantes. Porque ficar o dia todo vendo: “a cena 4-25c; cena 4-25d; cena...”, isso a assistente pode ver, eu não posso. Ou então eu falo com a assistente de direção e digo: “olha, se você encontrar algo que interfere na arte, me avisa”.

3. Limites instigantes

A partir das respostas de Rodrigo Martirena, podemos destacar o processo criativo dele face aos limites que se colocaram durante a produção do filme. Limites estes que também foram impulsionadores da sua criação, sejam eles advindos de direções ou dos recursos que o filme possuía. É nas questões de equilíbrio entre recurso financeiro e dramaturgia que a “mão” do diretor de arte pode ser entendida como determinante, no sentido de dar o suporte necessário e valorizar a narrativa e os recursos da produção. Essa “mão” compreende a bagagem cultural do diretor de arte e, neste caso, vale considerar uma aposta da produção em ter uma ideia visual do Brasil e da narrativa do filme, de alguém de fora do país; no conhecimento tácito de Martirena, que envolve a previsão do trabalho e do dinheiro que se gastariam para determinados cenários; e no reconhecimento do peso dramático das cenas.

Levando em conta as soluções que se fizeram pela mudança de cenário de determinadas cenas, como a troca da loja de departamentos pelo restaurante e da farmácia dos anos cinquenta pela academia, por exemplo, é possível valorizar o trabalho de *storytelling*

do diretor de arte, como alguém que precisou sobretudo entender a narrativa e seus personagens para, não só, dar suporte a ela, torná-la crível, mas acentuar seu caráter envolvente. Rodrigo Martirena criou suas justificativas e conceitos para tais mudanças de cenários: como o de ligação entre as irmãs pela água, ao pensar no *dressing* do restaurante. Conceito este que o ajudou a lidar com um elemento indesejado que a locação possuía: a mesa de *buffet*, que não só limitaria a decupagem da cena e a ação, mas também não concordava com a época diegética do filme. Martirena criou uma oportunidade para o trabalho da direção e da direção de fotografia: usar o aquário para que as personagens vejam através da água, sem ver uma à outra. Mesmo que o conceito criado não seja apreendido pelo espectador de forma objetiva, o aquário agregou uma camada estética que enalteceu a cena. Há aqui uma operação do diretor de arte de expandir a narrativa do roteiro, imaginando um universo ao redor dela, com suas regras e significados que vão direcionar a formalização espaço-visual e ao mesmo tempo justificá-la. A necessidade de mudança de cenário para algumas cenas precisou da criação de novos códigos, conceitos ou histórias pelo diretor de arte que expandem a narrativa presente no roteiro. Tal movimento também foi reconhecido pelos pesquisadores Jakob Ion Wille e Anne Marit Waade (2016) quando eles analisaram o processo da diretora de arte Mia Stensgaard na série norueguesa *The Legacy* (*O Legado, DR, 2014-2015*). Eles sugerem um modelo base que estrutura a criação da direção de arte entre as locações (que podemos extrapolar para recursos da produção) e a ficção visual. As decisões sobre o local de filmagem numa produção audiovisual envolvem questões criativas, financeiras, práticas e de logística. A partir do processo de Martirena, podemos reforçar que a locação é um parâmetro importante, que tem grande influência sobre a criação espaço-visual da narrativa pelo diretor de arte e também na história que está sendo contada.

Apesar de Martirena não destacar a troca de documentos entre os departamentos que pensam a imagem no filme, as pranchas da apresentação do conceito de arte balizaram a troca de ideias visuais entre os diretores. Os pesquisadores Jakob Ion Wille e Anne Marit Waade (2016) chamaram de *Boundary Objects* os documentos trocados entre os departamentos na pré-produção da série *The Legacy*. Os pesquisadores ilustraram como as ideias da diretora de arte, Mia Stensgaard, provocaram mudanças e ideias no roteiro dos episódios da série.

O documento de apresentação de conceitos visuais de arte geralmente reúne imagens, desenhos, palavras-chave, textos etc., que podem servir de referências tanto estéticas como conceituais. Ele transmite as ideias do diretor de arte tanto para o tripé

imagético como para sua equipe de arte. O conceito de arte pode ser reconhecido como um documento de caráter provocativo dos diretores, ao mesmo tempo em que ele confere outros limites para criação do diretor de arte e sua equipe.

4. Objetos de Fronteira

Ao olharmos as primeiras pranchas da apresentação do conceito de arte feitos por Martirena para o filme *A Vida invisível*, nos deparamos com algumas fotos do Rio de Janeiro dos anos cinquenta em pranchas nomeadas de: *Ruas e Viadutos*, *Os Pedestres*, *O Transporte Público*, *A Mulher Jovem* e *Os Homens*. São fotografias de caráter denotativo da época, que nos imergem no contexto da narrativa do filme. A maioria delas em preto e branco revela pessoas, seus gestos, suas roupas, os letreiros de estabelecimentos, construções e meios de transporte. São fotos em locações externas, nas ruas conforme o desejo que Martirena descreve na entrevista. A prancha *A Mulher Jovem* revela fotos, em sua maioria pousadas, de mulheres com um ar descontraído, acompanhadas por outras mulheres e/ou crianças. A prancha imprime referências de figurino, mas principalmente uma ideia presente na narrativa do filme, que valoriza a colaboração e/ou a amizade entre mulheres, uma rede de apoio feminina. Por outro lado, as imagens contidas na prancha *Os Homens* revelam rostos sérios, preocupados e, em algumas fotos, solitários. É perceptível a diferença de semblante das mulheres e dos homens nas imagens das primeiras pranchas de referências: enquanto a primeira, *A Mulher Jovem* nos cativa, a segunda *Homens* nos afasta. Tais referências traduzem um conceito visual que ajuda a sustentar a narrativa do filme: a história de duas irmãs separadas por um contexto patriarcal. Portanto, as pranchas não apenas denotam elementos para se reconhecer a época, um contexto do filme, mas já carregam uma interpretação e ideia do universo dele.

As pranchas que dizem respeito às personagens traduzem mais um conceito do que características visuais. Apesar de Martirena não mencionar, na entrevista, o processo criativo de caracterização das personagens do filme se deu a partir de inspiração essencialmente olfativa; para cada uma das três personagens centrais, ele pensou um aroma diferente: o perfume da flor Dama-da-noite para a personagem mais rebelde; o da Hortêncica para a mais obediente; e o do Palo Santo para a personagem mais “pé no chão”. Esse foi um conceito disparador de Martirena: a partir dele, o diretor de arte desenvolveu uma paleta cromática, de tecidos e matérias que compunham os espaços e a caracterização das personagens. E, neste caso, o diretor Karim Aïnouz, empolgado com tal caracterização olfativa, passou a colocar tais perfumes nos ensaios, cada atriz com o de sua personagem e, quando uma sozinha sem a outra, o perfume da que estava ausente

era colocado no espaço, evocando uma memória importante para interpretação. Vale ressaltar tal atravessamento criativo que, como uma operação sinestésica, reverberou na visualidade do filme e na atuação das atrizes.

A apresentação do conceito de arte é a tendência visual, onde se lê o olhar do diretor de arte e se visualiza suas ideias. Esta apresentação, realizada por Martirena, vai do geral para questões específicas: como do Rio de Janeiro dos anos cinquenta para a personagem Filomena. E ainda revela outras questões específicas, como ideias de texturas, de iluminação e um conceito da vegetação como elemento narrativo. Rodrigo conta na entrevista que o “mato”, para ele, era um elemento que também ligava as duas irmãs. Ele cria este conceito e assim assume um elemento da região de filmagem que não podia ser ignorado: a vegetação invasiva na paisagem carioca. Ao longo do filme, percebemos a ideia de que o “mato” vai ficando mais escasso nos planos conforme o tempo em que as irmãs estão separadas avança: o filme se inicia com as personagens numa floresta e no fim apresenta uma das irmãs rodeadas por alguns pequenos vasos com bonsais. Nem todas as ideias no conceito de arte são efetuadas no filme; esse documento dá uma pista para as intenções do diretor de arte, que mudam muitas vezes conforme os limites vão se apresentando. Não há na apresentação do conceito uma prancha que ilustra a ideia do elemento água para a cena em que as personagens quase se encontram no restaurante. Provavelmente porque a ideia se desenvolveu depois da confirmação da locação do restaurante como cenário para a cena, o que ocorreu mais tardiamente. O processo de direção de arte é vivo, está sempre em movimento, a cada imprevisto ele precisa se adaptar. É interessante pensar nele como uma imaginação contínua de histórias e do universo da narrativa, o que cria uma série de justificativas e conceitos para formalização espaço-visual. Tais conceitos são absorvidos pelo espectador de forma subliminar, mas tem grande impacto na capacidade de envolvê-lo na narrativa.

5. Considerações finais

Visto que cada produção apresenta suas particularidades, há uma grande “plasticidade” nos processos artísticos que um mesmo diretor de arte pode experimentar de produção para produção. Podemos dizer que tal processo se sustenta por limites exógenos (orçamento, recursos do filme, orientação por parte da direção, produção etc.) e limites endógenos (criados na concepção da visualidade do filme, os limites que um artista coloca para si em um processo). Este último pode ser identificado como uma parcela importante do estilo do diretor de arte, estilo que pode ser melhor observado

pela análise do seu processo: com entrevistas e documentos processuais. Afinal, temos no percurso de realização fílmica a colaboração de profissionais encarregados de uma área específica interpretando não só o roteiro, mas também o trabalho um do outro. Os atravessamentos de uma área na outra são ao mesmo tempo limites e disparadores da criação e cabe ao diretor de arte solucionar questões dadas por estes limites exógenos, estabelecendo lógicas e conceitos para si, e que ainda promovam o caráter de envolver da narrativa. Podemos pensar no diretor de arte como um artista executivo, ele é coautor de um universo, e fundamentado por estas efêmeras situações (provocativas, plásticas e concretas) para que o filme aconteça.

Referências

WILLE, J.; WAADE, I. E. Production Design and Location in the Danish Television Drama Series *The Legacy*. **Kosmorama**, Aarhus, Dinamarca, v. 263, p. 1-16, maio 2016.

ZIM, A. S. Cultura *kitsch* e modernidade: a ascensão do não autêntico. **Revista Estética e Semiótica**, Brasília, v. 9 n. 2, p. 90-93, jan. 2020.

A escrita traduzida do movimento de um corpo que dança na tela: o processo de coreoedição em *Projeto Violência* (2020)

Daniele Sena Durães⁴⁶

Cristiane Wosniak⁴⁷

Projeto Violência (2020)



Fonte: imagem fotográfica de autoria de Dani Durães

46 Mestre em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV), Universidade Estadual do Paraná – *campus* de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná, Curitiba-PR. A pesquisa teve fomento resultante da bolsa de estudos concedida pela CAPES/DS (2022-23). *E-mail*: duraes.daniele@gmail.com

47 Doutora e Mestre em Comunicação e Linguagens – Estudos de Cinema e Audiovisual (PPGCOM), Universidade Tuiuti do Paraná. Docente adjunta na Universidade Estadual do Paraná – *campus* de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná, Curitiba-PR (Bacharelado em Cinema e Audiovisual e Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo). *E-mail*: cristiane.wosniak@unespar.edu.br

Neste ensaio reflexivo, nosso objetivo é apresentar um processo singular de criação nas artes do vídeo – videodança –, dialogando com a ideia de que o exercício criativo de atualizar alguns raciocínios empreendidos na escrita da dissertação⁴⁸ de Daniele Sena Durães, em diálogo com algumas provocações conceituais da pesquisadora Cristiane Wosniak, pode contribuir como uma espécie de disparador conceitual para uma possível ampliação da noção da linguagem videodança enquanto estado/pensamento. A videodança se constitui de escritos de movimento de corpos (orgânicos ou de silício) que dançam – no tempo e no espaço – e que podem ser traduzidos para os meios audiovisuais.

O objetivo de refletir sobre o processo de criação da videodança *Projeto Violência*⁴⁹ (2020) amplia esse conceito para as noções de transcrição. A metodologia analítica e reflexiva, aqui empreendida, parte de duas premissas específicas que se complementam. A primeira se refere ao corpo, enquanto mídia primária dos processos comunicativos em dança, que reelabora seus processos criativos e sua condição expressiva quando retirado de seu *habitat* natural das artes da presença para dialogar diretamente com a linguagem audiovisual.

Sendo assim, buscamos compreender como isso acontece; de que forma e com que meios o corpo se readapta às diferentes condições criativas em relação não somente com câmera e enquadramento, mas com tudo o que se refere à composição coreográfica – ou coreoedição – para a tela bidimensional. A segunda premissa se refere à possibilidade de tratar do respectivo processo criativo da videodança em questão como um ato de transcrição intermediária, levando-se em consideração os diferentes modos de tratar o corpo em relação aos seus elementos compositivos, espaço e tempo, nos diferentes contextos de uma dança da presença/palco para uma dança da presença mediada/tela ou videodança.

Assumimos o termo coreoedição que é utilizado na literatura proveniente da linguagem da videodança ao se referir à ideia de montagem que imprime um pensamento e estado coreográfico. Tendo a linguagem da Dança diversos modos de compreender coreografia, em videodança, esse estado/pensamento se constitui nas e pelas artes do vídeo. O termo coreoedição, como palavra composta, é tratado do mesmo modo que o termo videodança, que tem sido utilizado não mais com a separação de um hífen,

48 A dissertação, cujo título é *Projeto Violência: estudo de caso de um processo de (trans)criação da dança presencial para a tela*, foi defendida em 2023 e encontra-se disponível no site do PPG-CINEAV: https://ppgcineav.unespar.edu.br/dissertacoes_defendidas_new/2023/dissertacao_publicacao_daniele-sena-duraes_turma_2021_compressed.pdf. Acesso em: 15 set. 2024.

49 Projeto de dança selecionado originalmente para o *Edital da Mostra Solar 2020*. A *Mostra Solar 2020 – edição digital* contemplou, por meio do Edital n° 245/19 da Fundação Cultural de Curitiba (FCC), através do Fundo Municipal da Cultura (FMC) do [Programa de Apoio e Incentivo à Cultura] PAIC sete (07) projetos para serem apresentados em ambientes culturais não digitais/presenciais na cidade de Curitiba. Para maiores informações sobre o *Projeto Violência*, é possível consultar a obra completa, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z0Ec06VoeBA&feature=youtu.be>. Acesso em: 16 set. 2024.

como antes da reforma ortográfica da língua portuguesa de 2010. Pesquisadores/as, no Brasil, passaram a adotar terminologias provenientes de linguagens distintas, de modo composto, reforçando sua condição híbrida do encontro entre duas ou mais linguagens.

Projeto Violência dirigida por Eduardo Ramos⁵⁰ se constitui em um trabalho de videodança e conta com o bailarino e coreógrafo Airton Rodrigues⁵¹ como *performer* solista frente à tela. O trabalho, que nasce de um processo plural e colaborativo, desde o início foi “pensado” para o formato presencial de *performance* quando, em 2020, houve o impacto mundial da pandemia de coronavírus que paralisou todas as atividades presenciais pelo período aproximado de dois anos consecutivos. Neste contexto de privação de encontros presenciais e apresentações culturais em espaços públicos, o projeto artístico necessitou urgentemente repensar sua estrutura e dar início a um processo de adaptação de linguagem, o que culminou com a transcrição de sua linguagem matriz.

A mudança de formato, ou seja, o (re)pensar o novo formato da dança para a mídia audiovisual ou videodança, implica na discussão sobre conceitos de transcrição assumindo as teorias e propostas do teórico Haroldo de Campos (1969, 2011), a partir do qual se origina esse termo, proveniente da área da tradução, ao propor o entendimento do ato de traduzir enquanto um ato artístico e crítico.

Do palco para a tela: o corpo escreve uma tradução ou transcrição dançante?

A partir deste momento da reflexão, torna-se necessário esclarecermos os conceitos, as características e os aspectos de transcrição ou tradução criativa de uma forma estética para outra: de um *medium* para outro. O termo *transcrição* foi sugerido pelo poeta, ensaísta e tradutor Haroldo de Campos ao se referir ao conceito de tradução poética. Desde então, o termo *transcrição* vem sendo debatido e amplamente difundido em áreas da comunicação e, em especial, das artes.

De acordo com Campos, em sua obra *Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora* (2011), o *medium* por excelência da operação transcriadora é a própria iconicidade do signo estético. Ao se admitir a impossibilidade efetiva de tradução exata de textos criativos, entra em cena o que Campos destaca como o princípio da recriação constante desses textos. “Teremos [...], em outra língua, uma outra informação estética,

⁵⁰ Fundador da *Setra Companhia* e diretor artístico do *AP da 13 – Espaço de Criação* na cidade de Curitiba.

⁵¹ Artista das artes do corpo. Como integrante da *Setra Companhia*, onde atua desde 2015, promove intenso processo de pesquisa causando a “fricção” entre dança, teatro e performance.

autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema” (Campos, 2011, p. 34). Transcriar alude, portanto, ao encontro entre diferentes linguagens; é quando uma obra artística criada para uma linguagem específica se modifica para tomar forma de outra, é quando o *medium* é alterado para se tornar outra coisa.

Ao nos referirmos ao fenômeno da transcrição, estamos admitindo a existência de aspectos compositivos de determinada obra que passam a ressignificar sentidos, mensagens e a própria linguagem. Para Campos, tradução como criação e como crítica é um conceito que nasce no campo da literatura e da poesia e que está gradativamente sendo aplicado a outras linguagens.

No caso desse ensaio reflexivo, a transcrição se apresenta em um contexto específico, visto que o objeto empírico da investigação, *Projeto Violência*, que originalmente previa a criação de um solo de dança a ser performado presencialmente num espaço cênico, necessita ser transcrito, repensado, adaptado e, em consequência, ressignificado para a mídia videodança.

Mais uma vez, nos reportamos a Campos (2011), com a finalidade de destacar alguns pontos cruciais, nesse exercício de (trans)criação do projeto de dança para a videodança, ampliando os horizontes de sentido aqui implicados.

Campos (2011, p. 55-56) destaca:

A reconfiguração da estrutura do texto pela transcrição redetermina-lhe a função como seu ‘horizonte de sentido’ (o ‘extratexto’ do original, via de regra situado numa dada conjuntura do passado, sofre a interferência do ‘extratexto’ do presente de tradução pelo qual ele é ‘lido’). Essa interferência na determinação do ‘sentido do sentido’ (a ‘função’ que o texto traduzido é chamado a preencher num novo contexto) afeta por sua vez o processo [...]: ‘o texto se converte em objeto imaginário, na consciência de seu receptor’.

Diante da leitura do enunciado, é evidente que não podemos raciocinar em termos de fidelidade tradutória do projeto de dança inicialmente pensado para ser apresentado presencialmente para a forma sígnica videodança, desmistificando e corroborando os pressupostos de Campos, para o qual a ideia servil da tradução-cópia não tem sentido. Admite-se, neste caso, repensar a própria tradução enquanto fantasia, ficção, arte ou signo estético aberto.

Assim, pensar a transcrição do *medium* performance presencial para videodança implica recortar para a discussão alguns aspectos compositivos da coreografia e da coreoedição que possam ser analisados e comparados. No caso desse ensaio reflexivo particular, aqui empreendido, destacamos as questões específicas acerca da discussão de/sobre o tempo, o espaço e o desenho do movimento no campo ou enquadramento, que se transferem do espaço cênico do aqui-e-agora/palco para o espaço cênico da tela/vídeo digital.

Nesse caso, a passagem transcriativa da linguagem da dança para a videodança também pode ser abordada por meio da teoria da Tradução Intersemiótica (Plaza, 2003), se considerarmos o processo de “passagem transformativa” de um elemento a outro: de uma linguagem para outra linguagem. O que se ganha e o que se perde com a tradução e/ou transcrição?

Júlio Plaza, em sua obra *Tradução Intersemiótica* (2003), depara-se com a questão da criação no que diz respeito à tradução, atestando que, ao criar, o/a autor/a [coreógrafo/a ou coreoeditor/a] está modificando constantemente as relações de dominância de três tempos: o passado-*ícone*, como “linguagem” original, possibilidade a ser traduzida [entende-se aqui a ideia original do *Projeto Violência* proposto pelo artista Airton Rodrigues e Eduardo Ramos, em 2019]; o presente-*índice*, como tensão criativo-tradutora, como momento operacional [o ato de filmar/capturar as imagens do corpo/dança de Airton Rodrigues performando o *Projeto Violência* frente às câmeras e editar o material] e o futuro-*símbolo* [a leitura semiótica e aberta feita por espectadores/as] da obra [vídeo] dançante.

É neste sentido que a operação da Tradução Intersemiótica pode ser vista como uma prática crítico-criativa. Traduzir é codificar e desvendar os meios de produção e reprodução infinita dos signos em outros signos, diferentes dos originais, como metacriação, como síntese, como diálogo aberto, ou seja: “como pensamento em signos, como trânsito de sentidos, como transcrição de formas” (Plaza, 2003, p. 14).

Logo, a própria tradução intersemiótica admite a operação de transcrição formal. A tradução de textos/obras artísticas será sempre recriação, transcrição ou criação paralela com certa autonomia, porém conectada de alguma forma à obra original.

Nesta esteira de raciocínio, mencionamos uma passagem da obra de Campos (2011, p. 34):

Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o

significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, [...]), a *iconicidade* do signo estético, entendido por ‘signo icônico’ aquele ‘que é de certa maneira similar àquilo que ele denota’.

Por seu caráter de transmutação de signo em signo, qualquer pensamento é necessariamente tradução. Nos casos de tradução estética, ou seja, a passagem da dança pensada para o palco para a dança pensada para a tela, a função poética da operação é amplificada. Assim, “um signo traduz o outro não para completá-lo, mas para reverberá-lo, para criar com ele uma ressonância” (Plaza, 2003, p. 27). Esse raciocínio se constitui em um princípio fundamental para as operações de tradução estética. É o que Campos formula quando afirma que, ao pensar em tradução estética, o que ocorre nas artes é uma passagem, uma “transposição criativa, operacionalmente distinta da tradução propriamente dita” (Campos, 2013, p. 47). E o autor continua ainda seu raciocínio, ao afirmar que os processos de tradução ou transcrição não se constituem em obras inferiores, meras cópias ou obras despojadas de qualidade e mérito de originalidade. Trata-se de outros textos. Textos diferentes do original.

No século XXI, o caráter aberto, inclusivo e abrangente das mídias digitais nos permite um diálogo, adaptação e transposição constante de uma mídia na outra. Quem atenta para este fato é Plaza (2003, p. 13), ao afirmar que o movimento constante de superposição de tecnologias sobre tecnologias, ou de linguagem sobre linguagem, “temos vários efeitos, sendo um deles a hibridização de meios, códigos e linguagens que se justapõem e combinam, produzindo a Intermídia e a Multimídia.”

É muito esclarecedor, para nós, que se trata de uma justaposição de códigos linguísticos [dança e vídeo] com o intuito de rever não a “verdade” /código originalmente pensado para a obra *Projeto Violência* – de forma presencial/performativa –, mas sim uma outra construção legível, uma construção prática crítico-artística como metacriação, como pensamentos em signos fundidos que trazem em seu núcleo gerador tanto os códigos da dança, quanto do vídeo, mas se reportam a um terceiro elemento existente: a videodança como trânsito de sentidos, como exercício de recriação ou transcrição.

Em um capítulo de sua obra seminal *A arte no horizonte do provável* (1969), Campos problematiza a questão da transcrição atestando que traduzir uma linguagem para a outra implica automaticamente em reinvenção, em (re)projetar o código original. E nesta inferência é possível admitir, de antemão, que toda a tentativa de transcrever algo envolve um trânsito flexível entre identidades e diferenças, entre perdas e ganhos de informação estética.

O processo de transcrição da videodança *Projeto Violência* determina, obrigatoriamente, escolhas “dentro de um sistema de signos que é estranho ao sistema do original” (Plaza, 2003, p. 30). Em outras palavras: “os signos empregados [na videodança] têm tendência a formar novos objetos [...] novos sentidos e novas estruturas [...] tendem a se desvincular do original” (Plaza, 2003, p. 30).

É assim que, embora a tradução [ou transcrição] seja transparente, pois que não oculta o [projeto] original nem lhe rouba a luz, não obstante, todo o tradutor tem o desejo secreto de superação do original que se manifesta em termos de complementação com ele, alargando seus sentidos e/ou tocando no [projeto] original num ponto tangencial de seu significado, para depois, de acordo com a lei da fidelidade na liberdade [de recriação] continuar a seguir seu próprio caminho, que seria o da tradução criativa (Pignatari, 1975, p. 162 *apud* Plaza, 2003, p. 30).

É desta forma que percebemos os elementos tradutórios e/ou transcriativos de uma linguagem a outra; a partir de critérios de escolha criativa, às vezes mais próximos do projeto ou texto original e às vezes mais afastados, em virtude da operação de uso dos códigos da nova mídia, que podem renovar e atualizar os pressupostos originais.

Na transcrição de uma forma em outra, o que se pretende, criativamente, é alterar a materialidade do suporte/*medium* que, por sua vez, entra em movimento transformativo de códigos. A transposição ou transcrição de um signo estético concebido para um *medium* específico e determinado para um outro *medium*, como a tela ou interface videográfica, necessita considerar atentamente o conjunto de elementos disponíveis neste novo suporte, ou seja, seus elementos constitutivos, sua própria nomenclatura, terminologia e formas de organização interna.

Assim, Plaza destaca que a suposta operação de passagem da linguagem de um meio para o outro implica, necessariamente, uma espécie de “consciência tradutora capaz de perscrutar não apenas os meandros da natureza do novo suporte, seu potencial e limites, mas, a partir disso, dar o salto qualitativo, isto é, passar da mera reprodução para a produção” (Plaza, 2003, p. 109).

Consideramos ainda necessário mencionar que, de acordo com Campos (2011, p. 61), o conteúdo/imaginário da obra transcrita “não pode ser deduzido simetricamente (ponto por ponto, termo a termo) do ‘imaginário’ do texto de partida.”

É neste sentido, portanto, que a videodança *Projeto Violência* não tem a necessidade de denotar, significar, adaptar ou traduzir a obra de partida, mas se aproximar e distanciar na mesma proporção, escolhendo a conotação como esfera de sua ressignificação ou, neste caso, a transcrição.

Reflexões acerca do processo de coreoedição em *Projeto Violência* (2020)

O termo videodança sugere uma forma de arte que transcende a mera documentação da dança em formato de vídeo, configurando-se como um meio de exploração estética e filosófica que investiga as intersecções entre movimento, imagem e som. Enquanto linguagem híbrida, a videodança se baseia em movimentos de um corpo – expandido – que se move e pode ser visualizado/consumido/fruído em uma tela de TV, computador, *smartphone* ou projetado sobre superfícies diversas.

Partimos do princípio de que a lógica que opera nos processos criativos e transcriativos, na contemporaneidade, não está mais isenta das reflexões e considerações acerca dos dispositivos e mídias digitais.

As mídias digitais estão presentes na nossa cultura desde meados do século XX. A utilização delas pelos artistas possibilitou aproximações e hibridizações entre elas e as artes que até o século passado não eram possíveis. Assim, o desenvolvimento do cinema e a criação e a introdução da televisão na sociedade propiciaram o surgimento do vídeo, estabelecendo uma relação estreita e, até mesmo, híbrida com as linguagens artísticas. Neste contexto, emerge a videodança instituindo uma relação dialógica entre o corpo e o vídeo (Almeida; Cavalcante, 2020, p. 61).

É a presença das mídias digitais incorporadas em nossa cultura que nos remete a pensarmos numa espécie “de contaminação como um tipo de ação estética descentralizada em que o vídeo se potencializa como linguagem” (Mello, 2008, p. 137).

Christine Mello, em sua obra *Extremidades do Vídeo* (2008), nos faz refletir sobre os variados circuitos dos meios expressivos em Arte – no presente caso, a videodança – como uma ponte contaminada pelo conglomerado de elementos sógnicos e linguísticos que compõem as artes do vídeo. Abordamos a videodança como um ampliador do campo expressivo da linguagem dança, como um novo território para o exercício de uma presença corpórea mediada.

Ao se estudar e conceber videodança, comumente os/as autores/as recorrem às teorias cinematográficas ou teorias que se debruçam sobre a questão da interface, da linguagem ou do pensamento de/sobre edição audiovisual. É nesse sentido que trazemos alguns aportes provenientes da artista transdisciplinar Maya Deren (1917–1961).

Embora as ideias de Deren não tenham partido das mesmas inquietações que culminaram no surgimento da videodança, enquanto forma de linguagem e estado/

pensamento, suas proposições teóricas têm sido observadas com muita atenção por pesquisadores/as e artistas desse campo. Deren tornou-se uma figura de proposições férteis para essa linguagem que, mesmo atualmente, vem sendo questionada no campo das artes.

A cineasta e teórica trouxe uma abordagem da relação entre dança e cinema por meio de seus filmes que contam com bailarinos e não bailarinos e também de seus ensaios teóricos. Nesse caso, a reflexão reforça a importância da montagem enquanto fator determinante do cinema; em comparação com a pintura, as imagens passam a existir enquanto temporalidade, não apenas enquanto espaço bidimensional dos quadros. Nesse contexto, ela discorre acerca da duração dos quadros e do uso criativo da montagem, permitindo ao cinema, através das fotografias captadas, uma combinação de imagens e sequenciamento de ordens distintas e muitas vezes atreladas a uma narrativa não linear e de ordem ilógica, se comparada ao pensamento de montagem hollywoodiano ao qual se opunha fortemente.

Em seu texto *Choreography for the camera*, Deren (1945, p. 15) afirma:

Cada vez mais, comecei a pensar em trabalhar com o movimento estilizado da dança, em tirar o dançarino do teatro e dar-lhe o mundo como palco. Isso significaria não apenas que a vista frontal fixa e as paredes rígidas do teatro seriam removidas, ou até mesmo que a cena em movimento seria mudada geograficamente com mais frequência do que no teatro, mas significava também que todo um novo conjunto de relações entre o dançarino e o espaço poderia ser desenvolvido.

Essa perspectiva inaugura um campo de possibilidades para pensar/criar videodança, permitindo que o/a espectador/a vivencie o movimento de maneiras que transcendem o espaço e o tempo da representação bidimensional literal. Nesse aspecto, a coreoedição, que lança mão de recursos de fração de cena, falsos *raccords* e colapsos da edição geográfica espacial de corpos, que habitam espaços contíguos “impossíveis” naturalmente, tem sido bastante elaborada por teóricos da área, compreendendo videodança como arte do impossível.

Em seu contundente ensaio denominado *Cinematography: The creative use of reality* (1978)⁵², Deren (2012, p. 145) aponta:

52 O referido texto foi publicado no livro *The avant-garde film: a reader of theory and criticism*. New York: Anthology Film Archives, em 1978, e foi traduzido para a língua portuguesa por José Gatti e Maria Cristina Mendes em 2012.

Estejam as imagens relacionadas em termos de qualidades comuns ou contrastantes, na lógica causal dos eventos que é a narrativa, ou na lógica das ideias e emoções que é o modo poético, a estrutura de um filme é sequencial. A ação criativa no filme, portanto, ocorre em sua dimensão temporal; e por esta razão o cinema, muito embora composto por imagens espaciais, é basicamente uma forma de tempo. Boa parte da ação criativa consiste na manipulação de tempo e espaço.

Levando-se em consideração a dimensão temporal e espacial, além dos critérios de transcrição, envolvidos em *Projeto Violência*, é possível verificar que o processo criativo foi marcado por momentos que intercalam entrevista realizada com o intérprete Airton Rodrigues, em que contamos com câmera fixa e *frames* estáveis e também momentos em que a dança e a direção de fotografia combinaram, entre si, movimentos na composição complexa da obra. Ao combinar esses elementos compositivos: espaço, tempo, narrativa, fotografia, inserção de mídias digitais/*game*, a obra em si passa a ter um caráter que dificulta sua rotulação enquanto linguagem videodançante. Na reflexão atualizada sobre o *medium*, é possível admitir que a materialidade audiovisual comporta aspectos do cinema documental, cinema de ficção, vídeo, videodança, cibervídeos (redes sociais introjetadas na narrativa) e televisão.

Nesse caso, ao observar a coreoedição de *Projeto Violência*, consideramos aspectos de seu processo que contribuem com seu caráter de linguagem e pensamento sobre as artes do vídeo. Verificamos que, devido ao processo transcriativo empreendido em meio à pandemia de covid-19 e à urgência de levantamento de imagens, trata-se de um trabalho realizado em/na “guerrilha” e sem decupagem e roteiros preestabelecidos. A equipe do projeto estava ciente de seus conceitos iniciais e compartilhava ideias de movimento, filmagem e possível coreoedição. A partir daí, o processo de transcrição teve início diretamente em suas gravações.

Durães, como diretora de fotografia e atuante em um processo com liberdade de proposição, participou também das filmagens, contracenando, em algumas situações, diretamente com o bailarino/*performer* solista e trouxe referências e elementos integrativos que se referiam à composição fotográfica em movimento. Durães, enquanto um corpo-câmera, movia-se performaticamente com o intérprete.

Destaca-se que o coletivo *AP da 13* e o diretor Eduardo Ramos contam em suas criações com uma espécie de caráter processual, em que o próprio processo criativo em grupo delinea, sugere e propõe ações em busca da linguagem cênica presencial. Suas pesquisas e produções artísticas constantemente interseccionam as linguagens da Dança e do Teatro.

Compreendendo esse caráter processual e híbrido do grupo, ao delinear aqui ideias acerca da montagem ou coreoedição desse material, mencionamos as características artísticas de Gustavo Marcasse,⁵³ responsável pela edição de *Projeto Violência*, que advém do teatro e é dramaturgo. Nesse caso, ao pensar o processo da montagem, não é possível desvincular a vivência do editor enquanto dramaturgo. O artista foi convidado nesse momento de pós-filmagem do processo para a realização da edição de forma ativa e em conjunto com a direção.

Esse papel de pensar edição, enquanto dramaturgia, foi de extrema importância para a definição da obra, visto que o editor sendo “bombardeado” de arquivos de imagens distintas passou a ter a função de organizá-las de modo criativo. Percebemos, nesse momento, um índice de uso da realidade criativa proposta por Deren, de modo que os cortes, a combinação e sequência de imagens passam a dar contexto para a obra a partir de um conceito que se atrela às violências e ao corpo do intérprete bem como às características expandidas de montagem. A coreoedição protagoniza o processo transcriativo levando em conta a complexidade do caráter híbrido, participativo e ativo da equipe que pulsava coletivamente em busca de uma linguagem audiovisual sendo, inclusive, realizada à distância devido aos protocolos de isolamento social da pandemia.

A coreoedição de *Projeto Violência* é marcada por constantes mudanças bruscas de ambientação cênica, combinando a Dança e a fotografia de Dança em movimentos propostos por Durães durante uma feitura crítica das imagens, bem como proposições da direção que trouxeram a ideia de ambientação cênica de uma personagem em constante vigilância já no processo em sua fase inicial. A sugestão para a ambiência presencial era uma espécie de signo/laboratório de criação de um corpo masculino visto como “cobaia” ideal para a sociedade que, nesse contexto de adaptação de isolamento social e vivendo na clausura de quatro paredes e telas virtuais, foi subvertida à ideia de *Reality Show*. Esse elemento midiático advindo da televisão e da cultura de massas passa a fazer sentido no instante em que a criação ocupa o lugar de transcrição para a linguagem do vídeo.

Sendo assim, as imagens somadas às ideias da equipe ocupam um lugar propositivo de deslocamentos cênicos e adaptações críticas e criativas da realidade ali imposta, bem como da realidade das imagens impactantes daquele corpo que dança de modo visceral para o ecrã da câmera conduzida por Durães.

⁵³ Dramaturgo e artista visual. No teatro, teve peças apresentadas na mostra oficial do Festival de Teatro de Curitiba (2019), Mostra Solar (2022 e 2024) e montagens de peças infantis realizadas pela UFPR Litoral (2016-2018).

Ao conduzir o processo de coreoedição, o montador, nesse momento, depara-se com lacunas dramáticas na combinação sequencial das imagens, apegando-se ao conceito derivativo da proposta do projeto muito mais do que ao conteúdo espacial de enquadramento das imagens, dando valor àquelas imagens vistas como possivelmente “suas” ou mal elaboradas tecnicamente, extraindo novos sentidos a partir delas. Nesses momentos, Marcasse passa também a ocupar um papel propositor de imagens quando assume a função gráfica da edição digital, introduzindo na obra, transcrita, imagens gráficas que combinam a ideia de *Reality Show* e edição de televisão com elementos didáticos e textos verbais à frente da tela, mesclados com narrações na língua portuguesa e inglesa e legendas também em ambas línguas, reforçando a ideia de globalização vista de modo crítico, como uma referência ao processo de colonização cultural.

A obra *Projeto Violência* é marcada por imagens sugestivas de contextos dos quais estamos fortemente acostumados a vivenciar no cinema e na televisão de massas, combinados com uma dança visceral, que revela o caráter dissociativo da *persona* que se confunde com o intérprete.

Nesse caso, por se tratar de uma obra de dança-teatro e que já continha um caráter autoficcional, em seu momento inicial, acaba por borrar esses limites entre elementos figurativos e escos, de forma fluida, para a linguagem audiovisual, correlacionando-se, nesta passagem coreoeditada, imagens cinematográficas amalgamadas às imagens de vídeo e televisão. Verificamos, aqui, um processo indicial de transcrição e intersecção de linguagens.

Compreendemos, ao menos em *Projeto Violência*, que a videodança explora e experimenta a inserção do corpo em diferentes contextos e ângulos, não só na captura da imagem e da performance cinética, mas subvertendo estas ideias de um corpo e movimento, na coreoedição, colocando-o em coordenadas de movimento do “impossível”. Essa reinvenção do espaço-tempo de atuação performativa dançante é mediada pela câmera, que atua como dançarino. Nesta parceria sinestésica, fotografia e edição caminham juntas na reelaboração de situações coreoeditadas que possuem a capacidade de destacar certos aspectos do movimento que poderiam passar despercebidos em uma apresentação ao vivo. Ao utilizar técnicas de edição que enfatizam a fisicalidade do corpo, em relação ao espaço cênico, Marcasse permite que o/a espectador/a perceba a dança não apenas como uma sequência de movimentos, mas como uma expressão subjetiva vinculada à complexidade sensorial, política, econômica e cultural do corpo autoficcional do intérprete.

Outro aspecto fundamental, nesse contexto transcriativo, é a relação entre espaço e videodança. A coreoedição aqui em questão permite a sobreposição de diferentes ambientes e contextos, criando uma multiplicidade de interpretações que desafiam a linearidade da *performance* tradicional. O espaço, aqui visto de modo expandido, não é um mero fundo ou contexto geográfico para o movimento; ele se torna um personagem ativo em sua criação. A capacidade da videodança de alterar a percepção espacial cria novas dimensões de interação entre o intérprete e o ambiente, abrindo possibilidades para que novas significações emergjam a partir dessa intersecção.

Dessa forma, a videodança convida o/a espectador/a para que reconsidere a sua relação com o espaço e com o tempo. Ao invés de ser um local fixo e estático, o espaço torna-se dinâmico e mutável e o tempo passa a ser expandido e atravessado por inúmeros conceitos. Há o tempo do corpo do intérprete, da edição e duração dos *takes* e o tempo da recepção/fruição estética da obra audiovisual.

O tempo, assim como o espaço, é um elemento crucial na videodança, especialmente na perspectiva aqui assumida de coreoedição. A manipulação temporal, que pode incluir aceleração, desaceleração, repetição de movimentos e inserção de elementos gráficos e sonoros oferece ao/à espectador/a uma nova dimensão de experiência. Essa abordagem desafia a lógica cronológica e convencional da *performance*, convidando-nos a vivenciar o tempo de maneira distinta. Na videodança, o tempo pode ser moldado para criar diferentes estados de percepção, transformando a efemeridade do movimento em uma experiência audiovisual.

Esse é um raciocínio que também aproxima o modo operacional do pensar/fazer videodança, a partir dos postulados ou atos teóricos de Deren. Segundo a autora:

Estejam as imagens relacionadas em termos de qualidades comuns ou contrastantes, na lógica causal dos eventos que é a narrativa, ou na lógica das ideias e emoções que é o modo poético, a estrutura de um filme é sequencial. A ação criativa no filme, portanto, ocorre em sua dimensão temporal; e por esta razão o cinema, muito embora composto por imagens espaciais, é basicamente *uma forma de tempo*. Boa parte da ação criativa consiste na manipulação de tempo e espaço (Deren, 1945, *apud* Gatti; Mendes, 2012, p. 145).

Essa reconfiguração do espaço/tempo é uma das razões pelas quais a videodança vem se destacando como uma forma de arte contemporânea. A interatividade e a exploração de diferentes ambientes desafiam as noções convencionais de espaço e tempo no teatro, na dança e no cinema, criando uma experiência outra, borrando as fronteiras das linguagens convencionais já preestabelecidas.

Considerações nada finais

Com o objetivo de realizar uma reflexão atualizada, mas não encerrada, acerca do processo de criação da videodança *Projeto Violência* (2020), ampliando o raciocínio para as noções de transcrição, procuramos exercitar um novo olhar e entendimento do corpo, enquanto mídia primária dos processos comunicativos em dança, que reelabora seus processos criativos e sua condição expressiva quando retirado de seu *habitat* natural das artes da presença para dialogar diretamente com a linguagem audiovisual.

Com esse intento, buscamos compreender como o processo transcriativo – da dança para a videodança – poderia se dar a conhecer. Traçamos um percurso analítico e reflexivo para dar conta de responder a algumas questões, tais como: i) de que forma e com que meios o corpo poderia se readaptar às diferentes condições criativas em relação não somente com câmera e enquadramento, mas com tudo o que se refere à composição coreográfica – ou coreoedição – para a tela bidimensional? ii) poderia se considerar o processo criativo da videodança em questão como um ato de transcrição intermediária, levando-se em consideração os diferentes modos de tratar o corpo em relação aos seus elementos compositivos, espaço e tempo, nos diferentes contextos de uma dança da presença/palco para uma dança da presença mediada/tela ou videodança?

Ao término desse ensaio, somos levadas a crer, ao que tudo indica, que a capacidade da videodança em distorcer o tempo propõe uma reflexão mais profunda sobre a efemeridade da própria linguagem da dança e a sua captura pela câmera. O movimento pode ser apresentado de forma a enfatizar a sua fragilidade, permitindo que o/a espectador/a compreenda a dança não apenas como uma série de ações, mas como uma reflexão sobre a passagem do tempo e a impermanência da própria vida. A videodança *Projeto Violência*, nesse sentido, torna-se um meio de explorar a experiência temporal humana, evocando emoções que ressoam em um nível íntimo e universal.

A partir de um pensamento relacional ou conectivo, o conceito de coreoedição emerge como uma prática fundamental na videodança. A coreoedição refere-se à prática de integrar a coreografia e a edição desde os estágios iniciais do processo criativo. Essa abordagem desafia a separação tradicional entre dança e cinema ou artes do vídeo, permitindo que a dança e a filmagem se desenvolvam de maneira sinérgica. Assim, a coreoedição promove uma exploração empírica aprofundada, a partir das potencialidades expressivas da videodança, permitindo que novas narrativas e significados surjam da interação entre os diferentes elementos compositivos.

A coreoedição não apenas altera a maneira como a dança é criada e apresentada na tela, mas também transforma a própria natureza do ato de dançar. Essa interação entre dança e edição propicia um espaço fértil para a experimentação, no qual as possibilidades de expressão são ampliadas. Ao invés de se limitar a uma *performance* presentificada no aqui-e-agora do espaço de representação/palco, a coreoedição permite que a obra se transforme em um complexo diálogo ou casamento linguístico⁵⁴ entre movimento, imagem e som.

Concluimos que as implicações estéticas e filosóficas da videodança são vastas. Ao desafiar as convenções linguísticas estabelecidas pela dança e pelo cinema, a videodança propõe outras formas de engajamento e compreensão. Essa abordagem interdisciplinar não apenas enriquece a experiência artística, mas também amplia a discussão sobre a natureza mutável das artes do vídeo.

Em suma, a reflexão aqui empreendida, a partir do processo transcriativo da videodança *Projeto Violência* (2020), fundamentada na prática da coreoedição e imbuída de conceitos propostos por Maya Deren, representa uma forma de pensamento que amplia os horizontes das artes do vídeo. Ao explorar as relações entre corpo, espaço e tempo, essa linguagem oferece outras lógicas e possibilidades de representação desafiando o/a espectador/a para que possa repensar e ampliar suas concepções sobre movimento e sua própria experiência estética.

A linguagem videodança, portanto, não é apenas uma arte híbrida; é uma possibilidade de reflexão profunda sobre a corporeidade em relação dialógica com o tempo e o espaço de forma expandida e complexa. E, ao desafiar constantemente as convenções e expandir os limites das artes do vídeo e da dança, a videodança se estabelece como linguagem mutável, complexa e em devir.

Referências

ALMEIDA, Samuel Leandro; CAVALCANTE, Alex Beigui. Intermidialidade entre corpo e vídeo. *In*: AMARAL, Sergio Ferreira do; VOLPE, Maria Fernanda Elias; GARBIN, Mônica Cristina (org.). **Dança e tecnologia**: quais danças estão por vir? Salvador: Editora ANDA, 2020. p. 61-73.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1969. (Coleção Debates – número 16)

⁵⁴ Expressão comumente empregada pelo dramaturgo, cineasta e documentarista Evaldo Sérgio Vinagre Mocarzel, especificamente em seu texto: Cinema e dança: diálogos linguísticos em casamentos artísticos marcados pelo movimento. *In*: LESNOVSKI, Ana; WOSNIAK, Cristiane. (org.). **Olhares – audiovisuais contemporâneas brasileiras**. Campo Mourão: Fecilcam, 2016. p. 33-54.

CAMPOS, Haroldo de. **Da transcrição**: poética e semiótica da operação tradutora. Belo Horizonte: Viva Voz/UFMG, 2011.

DEREN, Maya. Choreography for the camera. **Dance Magazine**, October, 1945. Disponível em: <http://re-sources.uw.edu.pl/media/The-Study-in-Choreography-for-Camera-Maya-Deren.pdf>. Acesso em: 24 set. 2024.

DEREN, Maya. Cinematography: The creative use of reality. *In*: SITNEY, P. Adams (ed.). **The avant-garde film**: a reader of theory and criticism. New York: Anthology Film Archives, 1978. p. 60-73. Tradução de José Gatti e Maria Cristina Mendes. **Revista Devires**, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p. 128-149, jan./jun. 2012.

DURÃES, Daniele Sena. **Projeto Violência**: estudo de caso de um processo de (trans) criação da dança presencial para a tela. 2023. 163 f. Dissertação (Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo) – Universidade Estadual do Paraná, Curitiba, 2023.

MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Senac, 2008.

MOCARZEL, Evaldo. Cinema e dança: diálogos linguísticos em casamentos artísticos marcados pelo movimento. *In*: LESNOVSKI, Ana; WOSNIAK, Cristiane (org.). **Olhares – audiovisualidades contemporâneas brasileiras**. Campo Mourão: Fecilcam, 2016. p. 33-54. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/389273608/Olhares-audiovisulidades-contemporaneas-brasileiras>. Acesso em: 13 set. 2024.

PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

PLAZA, Júlio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PROJETO Violência. Videodança. Dir. Eduardo Ramos. Brasil. 46min. Color. Son. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z0Ec06VoeBA>. Acesso em: 20 ago. 2024.

Sobre o processo de criação de Foley em filmes narrativos de ficção

Débora Regina Opolski⁵⁵

Juliano Carpen Schultz⁵⁶

Análise do filme *Ursa*



Fonte: Cartaz de divulgação do filme

⁵⁵ Doutora em Comunicação e Linguagens (Universidade Tuiuti do Paraná). Professora do Instituto Federal do Paraná (IFPR) e do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar). Integrante do grupo de pesquisa Cinecriare. E-mail: deboraopolski@gmail.com

⁵⁶ Mestre em Cinema e Artes do Vídeo pela Universidade Estadual do Paraná. Professor do Instituto Federal do Paraná. E-mail: juliano.schultz@gmail.com

Introdução

Ainda é comum que o elemento sonoro receba menos atenção do que o elemento imagético na obra audiovisual. A pouca atenção dada ao som no processo de criação cinematográfica, em muitos casos, acontece porque os realizadores não compreendem a importância do elemento sonoro e, por consequência, desconhecem a potência que ele possui para criar a narrativa. Segundo Randy Thom (1999), um dos mais respeitados *designers* sonoros da contemporaneidade, é comum que os profissionais envolvidos na prática de criação do audiovisual utilizem o som de forma subserviente às imagens, com o objetivo de aprimorá-las, e isso acontece porque eles desconhecem a capacidade que o som tem de ser um elemento ativo no processo de criação.

Porém, a falta de interesse ou conhecimento sobre o som cinematográfico não é uma exclusividade da prática de criação para cinema; é um panorama que se desloca também para o campo da pesquisa, que, via de regra, se concentra no elemento da imagem. O elemento sonoro no audiovisual contém um potencial significativo para gerar estímulos sensoriais e incorporar elementos narrativos que engajam o audioespectador na apreciação e constituição da narrativa. Cecília Salles (2011, p. 54) menciona que “o artista não cumpre sozinho o ato da criação. O próprio processo carrega o futuro diálogo entre o artista e o receptor”. Neste sentido, parece certo que tal comunicação entre o criador e o público seja intencionalmente almejada e muito deste diálogo pode ser gerado pelas sonoridades.

Dado o contexto, o objetivo dessa proposta é expandir e aprofundar o pensamento sobre a criação sonora cinematográfica, mais especificamente sobre o processo de criação de Foley, ao analisar o filme *Ursa*, dialogando também com a nossa experiência pessoal, adquirida ao longo dos anos trabalhando como editores de som e artista de Foley.

Foley é uma categoria de efeitos sonoros, que possui esse nome em homenagem a Jack Foley, quem não apenas sugeriu que seria interessante e necessário inserir efeitos sonoros no filme, como também começou a realizar a técnica de recriação dos movimentos sonoros (Schultz, 2023). Fazem parte da categoria de Foley os elementos resultantes da interação entre personagens e objetos dispostos em cena, bem como a interação entre os próprios personagens. Passos, roupas, beijos, carícias, manipulação de papéis e de louças são exemplos de sons que estão dentro do universo de Foley. O espectador menos atento talvez nem saiba que existe esse trabalho, mas é bem provável que mesmo assim ele seja impactado por aquilo que ouve durante a apreciação do audiovisual.

Essa categoria de efeitos sonoros apresenta como peculiaridade o fato de que os sons são gravados em sincronia com a imagem já editada. Para isso, há uma equipe formada por diferentes profissionais, que atuam em diversas funções. O técnico de gravação opera o equipamento de captura dos sons e é responsável por zelar pela qualidade técnica da gravação. O profissional responsável pela criação é o artista de *foley*, que aprende os movimentos dos personagens, pesquisa os objetos sonoros e performa esses movimentos para que eles possam ser gravados pelo técnico de gravação. Posteriormente, os sons são editados e mixados para compor criativamente a narrativa.

Essa cadeia de realização existe com a finalidade de criar uma narrativa sonora para o audiovisual. A sonoridade dos movimentos desempenha diversas funções, conforme afirma a artista de Foley, Vanessa Ament (2009, p. xv),

[...] a intenção original e o propósito usual de Foley é aprimorar ou desenhar os passos e movimentos de roupa de todos os personagens e os objetos que eles utilizam. Às vezes nós artistas apenas ‘adoçamos’ ou melhoramos esses eventos, e às vezes a trilha sonora depende fortemente do nosso trabalho.

As diversas nuances relatadas pela pesquisadora e artista de Foley Vanessa Ament revelam a intrínseca relação que as sonoridades dos movimentos possuem com a narrativa, mostrando que o processo não é de simples execução ou reprodução dos movimentos, mas sim, de criação.

Sendo assim, o principal intuito deste texto é discorrer sobre o processo de criação sonora de Foley, para entender como ela pode influenciar ou impactar a percepção do audioespectador em filmes narrativos contemporâneos de ficção. Falaremos do processo criativo de Foley no filme *Ursa* porque esse filme possui elementos sonoros de Foley que criam a narrativa.

Para tanto, temos o texto dividido em três partes, além desta introdução. A primeira trata da indissociável relação entre som e imagem no audiovisual, abordando as questões processuais que criam essa condição. A segunda aborda especificamente o processo de criação de Foley, para refletirmos sobre o potencial narrativo da criação da trilha sonora. Por fim, a última traz a exposição do processo de criação de duas cenas do filme *Ursa*, com o intuito de, a partir do relato do processo de uma produção em particular, contribuir para a reflexão sobre as potencialidades das sonoridades de Foley nos filmes narrativos de ficção.

A indissociabilidade entre som e imagem no audiovisual

Os sons provenientes de um filme provocam a ilusão de que são as imagens projetadas na tela que os emitem. Esse fenômeno ocorre tanto por conta da forma como o filme (som e imagem) é captado, quanto pela forma como ele é projetado. Ao ver os passos de um personagem na tela e ouvi-los simultaneamente, o espectador tem a impressão de que o som tem sua fonte oriunda daquilo que aparece na imagem em movimento, mas na verdade são sonoridades emitidas pelas caixas de som espalhadas pela sala. Essa situação é diferente de quando observamos uma pessoa caminhando no nosso cotidiano e conseguimos ouvir seus passos. Nesse caso, o que ouvimos é o atrito, ou o contato direto dos sapatos com o chão vindo diretamente de sua fonte, sem o intermédio de alto-falantes.

Antes de o filme chegar até o audioespectador, ele passa por um processo complexo de criação, em que som e imagem são captados e editados de forma diferente e, em certa medida, independentes entre si. Virginia Flôres (2013, p. 31) afirma que

[...] a especificidade do som fílmico é ser o produto original de uma recontextualização. O som e a imagem no cinema são capturados separadamente, por aparelhos independentes e dedicados às características qualitativas e formais de cada um desses elementos. Em muitos casos, são captados em momentos diferentes.

Porém, quando esse processo de criação sonora aliado à imagem é bem modelado por toda a equipe de som, o espectador não percebe a artificialidade que a junção entre som e imagem tem. Esse é o mecanismo engendrado pelo cinema naturalista que

[...] caminha em direção ao controle total da realidade criada pelas imagens – tudo composto, cronometrado e previsto. Ao mesmo tempo, tudo aponta para a invisibilidade dos meios de produção desta realidade. Em todos os níveis, a palavra de ordem é ‘parecer verdadeiro’; montar um sistema de representação que procura anular a sua presença como trabalho de representação (Xavier, 2021, p. 41).

Dessa forma, apesar de estudarmos o som separado da imagem, não podemos esquecer do objetivo central da criação do audiovisual, que é proporcionar a experiência audiovisual completa (som e imagem sendo absorvidos ao mesmo tempo). Sobre essa junção artificial de imagem com som, ou, talvez seja melhor falarmos sobre junção ficcional de imagem com som, Randy Thom (1999) afirma que é enganoso dizer “um papel que o som desempenha”, porque quando uma cena está acontecendo, os elementos

visuais e auditivos estão trabalhando tão bem juntos que é quase impossível distingui-los. Dessa forma, a percepção do espectador é uma só: audiovisual. Som e imagem trabalham juntos, uma dimensão propositadamente influenciando a outra, como lembra Chion (2008, p. 24), “se o som faz ver a imagem de uma maneira diferente da imagem sem som, a imagem, por seu lado, faz ouvir o som de maneira diferente do que se ouviria se este soasse no escuro”.

A ilusão da indissociabilidade entre som e imagem ocorre devido a uma série de procedimentos técnicos e estéticos que são seguidos principalmente na fase de pós-produção de som, quando o filme já está com as imagens editadas.

A pós-produção de som é uma etapa bastante complexa que envolve gravação, edição, mixagem e masterização. Segundo Carreiro (2019, p. 23), a pós-produção de som é composta por “todas as etapas da realização audiovisual realizadas após as filmagens: edição de som (ambientes, diálogos, efeitos sonoros), Foley, dublagem, mixagem e finalização (*deliverables*)”. Não existe uma fórmula exata que possa ser seguida para executá-la. Ela se modificou muito ao longo dos anos e os procedimentos adotados para proporcionar uma experiência mais natural de recepção ao espectador foram, e são ainda, criados e adaptados constantemente. Entre tais procedimentos estão a sincronização entre som e imagem; a escolha de timbres condizentes com o que aparece na imagem e com o que a história propõe; a edição de ambientação que neutraliza os cortes da imagem; a edição de diálogos que proporciona linearidade nas falas dos personagens; a espacialização das sonoridades conforme estão dispostas e se movimentam pela tela, etc. Opolski (2009, p. 19) define pós produção como sendo “mais que um retrato de som da cena, é o momento onde nasce o desenho sonoro do filme, criando e adicionando novos sons à imagens: vozerio (*walla*), dublagens (ADR), sons que provêm de outros objetos (Foley), e os efeitos sonoros”. Como citado pela autora, a criação de Foley é uma das etapas desse extenso processo e é sobre ela que iremos discorrer daqui para frente.

O processo de criar Foley para audiovisual

Criar uma definição do ofício de Foley não é uma tarefa simples. Dentro desse universo, há muitas nuances e particularidades que dificultam traçar limites claros da abrangência da competência de Foley. Tais nuances e particularidades acontecem devido ao fato de que cada estúdio ou produtora que se ocupa de Foley tem o seu modo particular de formatar as equipes e distribuir as funções desse ofício. Iwamizu (2014) demonstrou

isso em dissertação de mestrado, buscando apresentar um panorama geral de como os principais profissionais de Foley trabalham no Brasil. Além disso, dentro de um mesmo estúdio as regras e delimitações de cada departamento podem variar de um trabalho para outro, bem como as próprias delimitações e convenções exclusivas de Foley podem variar. Conforme lembra Ament (2009, p. 93), “Foley é uma arte, não uma ciência. Há guias e convenções, mas nada rígido que siga regras rápidas”. Por fim, a singularidade da obra também é determinante para delinear o processo, pois cada história necessita de uma abordagem diferente.

Desta forma, as definições servem para orientar os leitores menos íntimos com o assunto, bem como para elegermos parâmetros comuns que possam nos guiar durante a análise dos processos de criação.

Para este texto, vamos lembrar que Foley tem a definição de ser a técnica ou o processo de criação de som para audiovisual performada em sincronia com a imagem, que visa representar a expressividade e a narratividade das ações da história, podendo englobar essencialmente sons resultantes da movimentação em cena, bem como da interação entre personagens e da manipulação direta de objetos dispostos em cena (Schultz, 2023). Sendo assim, incluímos na categoria os sons resultantes da movimentação das personagens; da interação com outros personagens; e da manipulação dos objetos dispostos em cena. Passos e roupas (movimentação individual); beijos, abraços, toques, tapas, socos, carícias, etc. (interação com outros personagens); papéis, louças, cadeiras, etc. (manipulações de objetos). De antemão, alertamos que existem algumas poucas exceções que podem não se enquadrar nessa definição, dependendo do modo como se interpreta o trabalho de Foley.

Todo som de Foley criado para o movimento de uma imagem tem uma razão para existir porque o som de Foley busca criar a narrativa. Com som, é possível contar muitas coisas que a imagem não consegue explicitar. Além disso, o som ajuda a explicar situações obscuras, enfatizando a personalidade do personagem, seu contexto social, psicológico ou emocional. Alessandro Laroca, em entrevista a Iwamizu (2014, p. 100), afirma que “considera o Foley como ‘melhor amigo do ator’, já que ele consegue, com o Foley, criar pequenos contornos dramáticos, através de coisas simples como um passo hesitante ou uma batida de mão mais impaciente”.

O trabalho do artista de Foley realmente funciona como uma atuação. Para expressar um som conforme os gestos e movimentos das personagens de forma convincente, é necessário que pensemos e executemos a performance em Foley com a mesma intenção, sentimento ou emoção implicada na imagem. Sem o objetivo de ser maniqueísta, mas

sim, de exemplificar de maneira rápida, e talvez até simplista, se um personagem é o vilão, cabe ao artista de Foley interpretar e executar os gestos sonoros de forma que abram oportunidades para reforçar o aspecto de maldade. Esse reforço pode ser feito criando passos graves e com intensidade sonora forte. Além disso, o calçado escolhido pode conter alguma característica tímbrica rústica e dura, como uma textura de couro, por exemplo. Caracterização assim é construída para o coronel Hans Landa (Christoph Waltz) em *Bastardos Inglórios* (2009) quando, no primeiro capítulo do filme, ele intimida o *monsieur* Lapadite, sabendo que ele abriga uma família judia em sua fazenda. Por outro lado, se é um personagem cômico, o reforço dessa personalidade também pode se dar através da criação de passos cômicos, inserindo raspadas ou tropeços durante a caminhada, ou mesmo utilizando uma sonoridade de roupa que sugira a comicidade pela estranheza. Exemplo disso é encontrado no filme *Chacrinha o Velho Guerreiro* (2017), quando, por volta dos 37 minutos, o personagem Chacrinha entra no palco vestido de bebê. Neste momento, ouvimos com ênfase o som de um penduricalho de sua roupa, reforçando o elemento visual cômico. Conforme afirma Opolski (2018, p. 196), “as decisões relacionadas a timbre, escolha do material, interpretação e carga dramática atribuída aos sons são de responsabilidade do artista”. Com estas variações, criamos contrastes entre gêneros de filmes, entre arcos dramáticos de uma mesma narrativa e entre personagens em uma mesma cena, usando articulações que diferenciam as sonoridades e que são criadas pela modelagem dos parâmetros formadores do som.

A multiplicidade dos sons que os contrastes ajudam a criar gera intimidade e proximidade entre o audioespectador e o mundo representado, sendo uma ferramenta que leva o indivíduo ao processo de se identificar com aquilo que vê na tela. Segundo Morin (2021, p. 120), nesse processo de “identificação, o sujeito, em vez de se projetar no mundo, absorve-o. A identificação ‘incorpora o meio ambiente no próprio eu’ e integra-o afetivamente”. É a identificação que faz a audiência torcer por um personagem ou uma história, e desejar a derrota do outro, por exemplo. São situações como essa que envolvem o audioespectador na narrativa e trazem emoções e sensações à tona, durante a apreciação do filme.

Portanto, como já comentamos, os sons de Foley são constituídos com e de muitas sutilezas. Foley disponibiliza pequenas dicas sonoras ao audioespectador para que ele possa ser impactado pelo material audiovisual. Porém, ainda que seja sutil, o som pode direcionar a atenção do espectador em um caminho emocional dentro da narrativa. Segundo Münsterberg (2021, p. 26), a atenção funciona

[...] selecionando o que é significativo e relevante, fazendo com que o caos das impressões que nos cercam se organize em um verdadeiro cosmos de experiências. [...] A atenção se volta para lá e para cá na tentativa de unir as coisas dispersas pelo espaço diante dos nossos olhos.

Existem muitas formas de conduzir a atenção do audioespectador no audiovisual. Quando aproximamos a lente da câmera de determinado objeto, criamos um *close* de imagem, que tem o objetivo de chamar a atenção visual do espectador para um determinado objeto. O Foley pode criar uma espécie de *close* de som, mas neste caso o *close* não é criado por aproximação. Quando uma garrafa é colocada em uma mesa e o som dessa garrafa é criado de forma a intensificar esse movimento, Foley cria um *close* de som. Com a sonoridade enfatizada, deslocamos a atenção para o movimento que produz aquela sonoridade, e, por consequência, para o objeto.

Neste momento, chegamos em um ponto de discussão muito relevante para os processos de criação sonora no audiovisual, que é a questão do som hiper-realista. Para atrair a atenção para determinado momento da narrativa, os sons podem ser criados seguindo uma estética hiper-realista, ou seja, podem conter intenção maior do que o movimento de imagem aparentaria, se não fosse sonorizado. Optamos pelo termo intenção, porque não estamos nos referindo apenas à intensidade com que ouvimos determinada sonoridade, mas sim, a tudo que envolve a realização de um movimento performático, que tem relação com a forma da interpretação. Isso acontece muito durante a criação dos sons de Foley. Para além dos momentos em que realizamos os *closes* de som, a criação de Foley, de modo geral, costuma ressaltar as sonoridades resultantes das movimentações das personagens. Segundo Holman (2010, p. xii),

[...] as gravações de som para filme e televisão são geralmente um exagero da realidade. Uma razão para isso é que existem muitos sons competindo em cada momento e cada som que é gravado e precisa ser ouvido tem que possuir uma característica distinta para ser ouvido com destaque, para ser percebido no meio de tanto som. Essas gravações hiper-realistas, quando ouvidas isoladamente, parecem bobas ou exageradas, mas no contexto da trilha sonora, assumem um equilíbrio natural.

O exagero da realidade ou hiper-realismo sonoro, ao qual Holman se refere, está presente na grande maioria dos filmes narrativos de ficção comerciais contemporâneos e possui uma grande relação com a criação de Foley.

O conceito não surgiu com o cinema, ele tem origem nas artes plásticas, mas se aplica ao cinema quando o *design* sonoro investe em sons de forma intensificada, para destacá-los na narrativa (como já comentamos, considerando outros parâmetros que não apenas a intensidade ou a força do som). No caso de Foley, os passos, as coisas que os personagens pegam e as roupas que eles vestem são elementos que, quando ressaltados, adquirem muito destaque, justamente porque costumam não ser percebidos no nosso cotidiano, pois somos comunidades, que, via de regra, se relacionam mais com a cultura visual do que com a sonora.

Esse hiper-realismo, no entanto, é uma linguagem já estabelecida na cinematografia ficcional comercial e, portanto, esperada pelo apreciador como elo que o conecta com uma verossimilhança narrativa, como mais uma técnica que reforça a transparência da cinematografia, no sentido desenvolvido por Xavier (2021). Em escrito no qual apresentam as sonoridades de Foley como elementos que constituem a verossimilhança da narrativa, Schultz e Opolski (2021) identificam a interpretação, o timbre e a sincronia como três elementos essenciais para reforçar a verossimilhança entre aquilo que o espectador ouve e vê na tela. A forma como essas características se relacionam faz com que o espectador acredite que o som que ele ouve é realmente proveniente da fonte que ele vê (reforçando a ideia da indissociabilidade entre som e imagem apresentada anteriormente). Como componentes de uma performance audiovisual, essas três características são inseparáveis, e, portanto, serão encontradas na descrição analítica seguinte, entendendo que o resultado da *performance* é ponto crucial para criar a narrativa, gerar a indissociabilidade perceptiva entre o som e a imagem e a identificação entre espectador e narrativa.

Na sequência, vamos falar sobre a criação sonora do filme *Ursa*, apresentando uma pequena reflexão sobre as relações estabelecidas entre som e imagem nas cenas iniciais e finais, quando a família da Viviane é apresentada e, posteriormente, quando a personagem Viviane retorna para casa do hospital para tomar banho e apanhar alguns pertences dos filhos.

Relato do processo de criação das cenas finais do filme *Ursa*

O filme *Ursa* (2021) é uma obra audiovisual produzida em Curitiba, cidade onde se situa a produtora Imagística, responsável pela concepção do filme. Também é aqui, em Curitiba, que reside toda a equipe de pós-produção do filme: Henrique Bertol, que realizou a edição de diálogos e de todos os efeitos sonoros que não eram Foley; Felipe

Debiasio, que realizou a mixagem; Guilherme Baptista e Juliano Schultz, que ficaram encarregados da criação de Foley. Guilherme Baptista assumiu a função de Foley Mixer e Juliano Schultz elaborou o *spotting* (a lista dos sons que serão criados), performou como Artista de Foley e editou o material gravado.

O filme conta a história de um dia trágico nas vidas de Viviane e Jonas.

Viviane, mãe solo, é responsável pela criação de seus dois filhos, Felipe, de 10 anos, e Luan, de 8 anos. Para sustentar a família, ela trabalha na lanchonete de um posto de gasolina. Aos finais de semana, quando precisa trabalhar, deixa os filhos com uma vizinha menor de idade, que cuida das crianças como babá.

Jonas, por sua vez, é um músico que tem como animal de estimação uma cadela da raça *pitbull*, chamada Ursa. A relação entre Jonas e Ursa é de extremo afeto. Embora Viviane e Jonas não interajam diretamente, seus destinos se entrelaçam de maneira dramática quando a bola de futebol de Felipe e Luan cai no quintal de Jonas, enquanto os meninos brincavam na rua. Os meninos entram no quintal para recuperar a bola e, então, Ursa os ataca, resultando em graves ferimentos.

No momento do incidente, tanto Viviane quanto Jonas estão ausentes e os meninos são socorridos pelos vizinhos. A partir desse ponto, o filme explora as inquietações e incertezas que passam a dominar a vida dos dois. Viviane se vê ameaçada pela possibilidade de perder a guarda dos filhos e carrega um sentimento de culpa pelo ocorrido. Jonas, por sua vez, enfrenta a pressão de ter que explicar o comportamento de Ursa e o incidente em questão, além de lidar com sua revolta ao desconhecer o destino de sua cadela nas mãos dos vizinhos.

Dado o contexto narrativo do filme, apresentaremos o processo de criação de Foley de uma das cenas iniciais e de uma das cenas finais. O foco na análise das cenas iniciais e finais se justifica pelo fato de elas serem narrativamente relevantes, pois, sucessivamente, apresentam as personagens e o contexto da história, explicitam o contexto emocional e relevam o desfecho, após as reviravoltas da narrativa. Tudo isso através da articulação e do contraste criado sonoramente pela equipe de Foley,

Na cena inicial da apresentação da família de Viviane, Felipe e Luan estão brincando na cama de Viviane. Para esta cena, a criação de Foley foi elaborada de forma complexa, não economizando em camadas e texturas, criando sonoridades para todos os movimentos, as manipulações de objetos e as interações entre as personagens na cena. Como já mencionamos, um dos objetivos da criação de Foley é ressaltar as características dos personagens, das situações e de seus estados emocionais e psicológicos. Portanto,

os sons provindos da brincadeira das crianças visam evidenciar a situação de caos doméstico, através da audição de uma atmosfera sonora intensa, que é decorrente da presença ativa dos dois filhos, cujos sons refletem uma vivacidade alegre, que é típica da intensidade da infância. Trata-se de uma trilha sonora que remete à naturalidade das crianças em seu estado espontâneo de diversão e interação com o espaço. Porém, a cena também sugere que a bagunça provoca, em muitas ocasiões, irritação em Viviane.

A intenção que tivemos ao criar Foley para essa cena, desta forma intensa, foi elaborar e apresentar, por meio de tais sons, o dilema que Viviane vive: ao mesmo tempo que está cansada e exausta, ela ama profundamente os filhos, tanto que próximo do final da cena (02'05"), após repreendê-los severamente por causa da bagunça, ela dá uma risada e faz um comentário lúdico. Neste momento, eles voltam a brincar e Viviane vai tomar banho, ignorando a bagunça dos dois.

Já na cena final do filme, Viviane chega em casa no fim de um dos dias mais conturbados da vida dela, pois foi o dia em que os filhos foram atacados pela Ursa. Os filhos estão internados no hospital. Cansada e abalada emocionalmente, ela entra em casa para tomar um banho e apanhar brinquedos e roupas dos filhos para, então, retornar ao hospital. Nesta cena, não há música e os sons de ambiência são discretos. Como Viviane se encontra sozinha, não há a presença de diálogos. Ouvimos apenas sonoridades de expressões vocais como choro, respirações e suspiros. Imagetivamente, vemos uma mulher sozinha, que se movimenta com lentidão, mexendo nos objetos da casa. Dessa forma, há muito espaço sonoro a ser preenchido com Foley, presença esta que é proporcionada e ressaltada pela narrativa silenciosa.

Nesta cena final, todas as movimentações da personagem dentro de casa foram representadas sonoramente. Junto com o material produzido na sala de Foley, houve amplo uso dos efeitos sonoros gravados pelo som direto, que nós chamamos de PFX (abreviação de Production Sound Effects). Um dos objetivos almejados pela técnica de Foley é a naturalidade sonora, e quando possível, a mescla do PFX com o material produzido na sala de Foley tende a atingir esse objetivo com mais facilidade.

Esta cena estabelece um contraste narrativo com a cena inicial do filme, pois da mesma forma possui muitos timbres e texturas, criando uma sonoridade diversificada. Na cena inicial, a trilha sonora apresenta o filme para o audioespectador, através da bagunça das crianças na casa. Por causa disso, muitos sons são ouvidos de forma simultânea, para gerar uma massa sonora, uma textura de intensidade de vida, de ação e de movimento. Não nos interessa a audição de algum som específico, como o do rangido da cama, por exemplo, mas sim, a sensação que a junção desses sons pode gerar. Mas

aqui, nas cenas finais, a intenção é outra, é a de que o audioespectador possa ouvir os detalhes sonoros de tudo o que acontece no espaço. Os gestos sonoros acontecem um após o outro, pois queremos fazer com que o audioespectador se perceba dentro de um ambiente silencioso, através da audição do detalhamento sonoro criado para as movimentações de Viviane.

O silêncio na casa de Viviane é um silêncio de culpa, pois ela se sente responsável pelas condições de vida limitada que proporciona aos filhos e pela tragédia que ocorreu. O silêncio às vezes incomoda e pode informar muitas coisas, como um momento de reflexão e ponderações, mesmo que isso ocorra apenas no campo mental. Este foi o objetivo que perseguimos com a criação sonora de Foley. Provavelmente, as reflexões pululam na mente dela. Para criarmos essa história sonora, inserimos nada além do som da noite, das respirações, um breve choro e os sons da movimentação da personagem pela casa. Optamos por gravar tudo o que não havia no PFX, mesmo os sons com pouca amplitude sonora, pois, devido ao contexto, a probabilidade de eles serem percebidos seria grande:

No caso dos sons considerados silenciosos, a referência é em relação a sons usados com uma dinâmica muito pequena na mixagem final, como o tique-taque de um relógio, a baixa frequência da circulação das cidades, vozerios sussurrados, ambientes de trabalho, ou seja, sons só escutados quando nenhum personagem está falando, percebidos principalmente entre as pausas de diálogos ou em trechos em que a dinâmica da música diminui (Flôres, 2013, p. 97).

Enquanto Viviane arruma as coisas de Felipe (1'00'15''), ela mexe em alguns brinquedos. O som de chocalho ou guizo dos brinquedos foi criado para aquele movimento com a intenção de reforçar a informação de que eles são apenas crianças, de resgatar o tom lúdico através da sonoridade do brinquedo que está amortizado na casa com a ausência deles. Além disso, ressaltar o fato de que eles são crianças reforça mais uma vez o tamanho da brutalidade do que aconteceu, buscando sensibilizar ainda mais o audioespectador. São pistas sonoras sutis que a criação de Foley visa incutir no inconsciente para auxiliar no estabelecimento do contexto emocional e psicológico do filme. De acordo com Wright (2014, p. 214-215, tradução própria),

[...] artistas de Foley buscam equilibrar a necessidade de sincronização com a ressonância emocional durante uma *performance*. Foley é sobre a sensação emocional e textural de um som e sua relação com a cena. Artistas de Foley manipulam objetos de acordo com o significado dramático da cena.

Dramaticamente, as duas cenas exploram as potencialidades narrativas das sonoridades de Foley. Ao enfatizar as similaridades e as diferenças, colocando-as lado a lado, percebemos que Foley ocupa um lugar de destaque no que concerne às possibilidades de contar histórias através da *performance* dos gestos sonoros.

Considerações finais

Assim como a tecnologia cinematográfica, as técnicas utilizadas para fazer cinema também se transformaram no decorrer do tempo. Hoje, o processo de criação de Foley é bem diferente daquele que foi praticado pelos precursores do ofício, lá no início do cinema sincronicamente sonoro. No entanto, uma característica que sempre distinguiu o trabalho de Foley e permanece presente com notável intensidade é a exploração da criatividade. É usar a plasticidade sonora em favor da narrativa audiovisual; nas palavras de Schultz e Opolski (2021), Foley usa “mentiras para criar realidades”. A pós-produção de som quando elaborada com o propósito de criar a narrativa, e nisso está incluída a arte de criar Foley, deixa de ser uma formalidade técnica e passa a assumir a característica de ter um propósito criativo na história contada, com intuito de envolver e proporcionar uma experiência mais rica ao audioespectador.

Em suma, ao pensarmos o *design* de som de um produto audiovisual, não podemos desenvolver um processo de criação para sonorizar imagens, pensando na causalidade do som, pois isso realmente seria uma redundância do que acontece visualmente. A preocupação da equipe que participa da criação sonora deve ser, principalmente, com o potencial narrativo que Foley tem para contar uma história. A experiência cinematográfica se torna mais rica quando os elementos sonoros e visuais estão criando de forma conjunta uma narrativa, pois quando somamos a criação visual com a criação sonora, geramos um terceiro elemento, o audiovisual. São dois elementos sensoriais, som e imagem, que atuam de maneira indissociável, integrada e equitativa, estimulando as percepções do audioespectador.

Neste sentido, nos parece que, pela descrição e análise comparativa das duas cenas, do filme *Ursa*, concluímos que Foley contribui significativamente para contar a história e para estabelecer o contexto emocional, compreendendo que este resultado é gerado pelo processo de criação desenvolvido pela equipe.

Assim, ao relatar o processo de criação do filme, o nosso objetivo foi demonstrar como a arte e a técnica de Foley podem ser usadas criativamente para contar uma história e, por consequência, para influenciar a apreciação de uma produção audiovisual, pois

como uma das sonoridades constitutivas do personagem, a maioria das pessoas são, em maior ou menor grau, envolvidas por essa sonoridade.

Referências

AMENT, Vanessa. **The Foley grail – The art of performing sound for film, games, and animation**. Burlington: Elsevier, 2009.

CARREIRO, Rodrigo. **A pós-produção de som no audiovisual brasileiro**. Recife: Marca de Fantasia, 2019.

CHION, Michel. **A audiovisão: som e imagem no cinema**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.

FLÔRES, Virgínia. **Além dos limites do quadro: o som a partir do cinema moderno**. 2013. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

HOLMAN, Tomlinson. **Sound for film and television**. Burlington: Elsevier, 2010.

IWAMIZU, Rosana. **Foley no Brasil**. 2014. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

MÜNSTERBERG, Hugo. A atenção. *In*: XAVIER, I. **A experiência do cinema – antologia**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz & Terra, 2021. p. 25-49.

MORIN, Edgar. A alma do cinema. *In*: XAVIER, I. **A experiência do Cinema – antologia**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz & Terra, 2021. p. 119-143.

OPOLSKI, Débora. **Análise do design sonoro do longa-metragem Ensaio sobre a cegueira**. 2009. Dissertação (Mestrado em Música) – Departamento de Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009.

OPOLSKI, Débora. A prática de edição e mixagem de som no audiovisual. *In*: CARREIRO, Rodrigo (org.). **O som do filme: uma introdução**. Curitiba: Editora UFPR/Editora UFPE, 2018.

SALLES, Cecília. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: Intermeios, 2011.

SCHULTZ, Juliano; OPOLSKI, Débora. Verossimilhança em Foley: usando “mentiras” para criar “realidades”. *In: Anais de artigos completos do 9º seminário nacional Cinema em Perspectiva*, Curitiba, 2021.

SCHULTZ, Juliano. **Processos de criação de Foley**: transformando sons em elementos de expressividade narrativa. 2023. Dissertação (Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo) – Universidade Estadual do Paraná, Curitiba, 2023.

THOM, Randy. Designing a movie for sound. (*Site que compila conteúdo sobre som*) **FilmSound.org**, 1999. Disponível em: http://www.filmsound.org/articles/designing_for_sound.htm. Acesso em: 20 out. 2024.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico, a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz & Terra, 2021.

Três dogmas disruptivos para um cineasta em mutação

Evaldo Mocarzel⁵⁷



Fonte: imagem do filme *Quebradeiras* (Evaldo Mocarzel, 2009)

⁵⁷ Jornalista, cineasta, dramaturgo, pesquisador e professor. Doutor em Artes na Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP). E-mail: evaldomocarzel@uol.com.br

Em 2008, após a conclusão de uma trilogia de documentários sobre estratégias de sobrevivência à margem da cidade de São Paulo, senti necessidade de dar uma guinada na minha trajetória como cineasta. Eu havia realizado *À margem da imagem*, sobre moradores de rua; *À margem do concreto*, sobre lideranças de movimentos de moradia; e *À margem do lixo*, sobre catadores de materiais recicláveis, entre outros projetos. Os filmes foram exibidos em diversos festivais e mostras no Brasil e no exterior, tiveram lançamento em circuito comercial, foram comprados por emissoras de televisão e canais a cabo, passaram e continuam sendo projetados em um circuito que eu costumo chamar de “institucional”, englobando escolas, universidades, organizações não governamentais, secretarias do bem-estar social, enfim, um universo abrangente que está muito além de certames midiáticos e das salas comerciais, e que é, na minha visão, uma das principais sementeiras do filme documentário no mundo em que vivemos.

Não havia um motivo específico para esta vontade de mudança radical no meu percurso como realizador. Era uma inquietação profunda em que se atriavam forças contraditórias, como o impulso da reinvenção e a necessidade de ser fiel a si mesmo, à coerência de uma trajetória que eu vinha construindo, embora completamente pontuada por irrupções do inesperado, aliás, como convém ao filme documentário. Eu me questionava muito e me questiono até hoje se a sofreguidão pela autoria é uma espécie de *maldição*, ao mesmo tempo em que reverberavam na minha mente frases do livro *Notas sobre o cinematógrafo*, de Robert Bresson (2004), que eu havia traduzido em parceria com Brigitte Riberolle, uma publicação que havia mudado a minha vida após a sugestão de leitura do saudoso amigo, o crítico José Carlos Avellar, durante o Festival de Cannes em 2001.

Nós tínhamos assistido juntos ao filme *Elogio ao amor*, de Jean-Luc Godard, em que um produtor estadunidense vai à França comprar a história de vida de um casal que havia lutado na Resistência Francesa durante a segunda guerra mundial e uma moça, parente dos dois, agride o enviado de Hollywood com frases extraídas de *Notas sobre o cinematógrafo*. Eu comprei uma edição do livro em francês e li tantas vezes que acabei traduzindo. Fiz nove versões e a última com Brigitte Riberolle, que era minha professora na época. Vi depois uma mostra com filmes de Bresson e, a partir daí, ele se tornou uma referência seminal que foi se capilarizando, como uma espécie de *antípoda*, em tudo que eu queria realizar artisticamente.

Mas por que *antípoda*, alguém diametralmente oposto aos impulsos criativos mais sinceros do meu ser mais profundo? Porque a minha natureza é barroca, palavrosa, verborrágica, desmesurada, glauberiana, godardiana, e Bresson era e continua sendo para

mim a mais fiel encarnação da criação por subtração, um minimalista por excelência, e talvez por isso, por atrito, por colisão, eu buscava o diametralmente oposto, o rigor da síntese e da sugestão, para potencializar o meu processo criativo, talvez para desafiá-lo. Não foi apenas com Bresson, mas esta atração por oposição, esta identificação paradoxal por atrito e colisão também ocorreu com criadores como Abbas Kiarostami, Jorge Bodanzky, os irmãos Lauro e Eduardo Scorel, entre outros, uma linhagem de realizadores minimalistas, rigorosos e austeros, para colidir, chacoalhar, enxugar e atenuar a minha *hybris*, a falha principal dos personagens da tragédia grega; para depurar a minha desmesura verborrágica e excessiva, talvez porque eu tenha começado a fazer cinema na prática aos 39 anos, embora estivesse me preparando desde a adolescência e depois no período universitário na Faculdade de Cinema da Universidade Federal Fluminense (UFF), onde entrei aos 19 anos, em 1979, ano da Anistia, e não consegui realizar nada, me dedicando a uma formação teórica que ficou coagulada dentro de mim e cujas comportas explodiram quando eu estava me aproximando dos 40 anos.

A desmesura, o excesso, a *hybris*, tudo isso talvez venha daí e os criadores rigorosos, minimalistas e austeros entraram em cena justamente para me ajudar a tentar aplacar e canalizar esta energia e esta vontade de criar aprisionada e represada durante mais de vinte anos. A estratégia, ou melhor, a clarividência do atrito e da colisão é também uma herança de outra influência seminal na minha vida, Serguei Eisenstein, um artista e pensador que sempre me mostrou a potência do choque entre duas imagens para gerar um terceiro sentido no imaginário de cada espectador.

Mas, digressões à parte, lá no fundo da minha vontade de mudança após a conclusão da antes mencionada trilogia de documentários sociais em 2008, reverberavam diversas frases de Bresson emanando do livro *Notas sobre o cinematógrafo*, entre elas: “Forjar leis de ferro para você mesmo, nem que seja para obedecer ou desobedecê-las *com dificuldade*” (Bresson, 2004, p. 95).

As reflexões e os aforismos do mestre francês ecoavam dentro de mim como um mantra de sabedoria e, principalmente, de rigor, me estimulando naquele momento, de maneira recorrente, a tentar me reinventar criativamente, processualmente, lá no fundo de mim: “Libertar-me dos erros e falsidades acumulados. Conhecer minhas capacidades, me assegurar delas”; “A habilidade de usar bem as minhas capacidades diminui à medida que seu número aumenta”; “Controlar a precisão. Ser eu mesmo um instrumento de precisão”; “Não ter a alma de um cumpridor de tarefas. Encontrar, a cada plano, um novo sal no que eu tinha imaginado. Invenção (reinvenção) imediata” (Bresson, 2004, p. 17).

As palavras de Bresson calavam e gritavam fundo dentro de mim. Eram frases que ele escrevia para ele mesmo, em muitos momentos em intervalos no *set* de filmagem, com o objetivo de tornar o seu processo de criação o mais rigoroso possível. Naquela fase da minha trajetória como cineasta, em que eu vivia uma espécie de impasse, embora estivesse atravessando um prolongado período de conquistas, algo me faltava, um vazio criativo que precisava ser preenchido com o alento dos aforismos do mestre francês, pois acho que, no fundo, eu vislumbrava ou tinha medo da acomodação, sobretudo da estagnação. Eu também de quando em quando me lembrava de um conselho do crítico, pesquisador e depois ator Jean-Claude Bernardet, para quem é preciso se reinventar para não “apodrecer”. Ele também afirma isso no filme *Hamlet*, de Cristiano Burlan.

Por outro lado, eu questionava e também procurava relativizar a minha sofreguidão por novos rumos na minha trajetória, que poderiam me desviar de um percurso bem-sucedido que vinha sendo construído com prêmios, seleção em editais e convites para novas realizações. Esta compulsão pela autoria por vezes me parecia mesmo uma espécie de maldição, ainda mais em uma manifestação artística explicitamente coletiva como o cinema. No entanto, os aforismos de Bresson retornavam à minha mente como paisagens de clarividência, como possibilidades de renovação, de um rigor minimalista que poderia descortinar outras experimentações com a linguagem do cinema, e eu jamais duvidei que a experimentação fosse o oxigênio mais vital da criação artística:

“Quem pode com o menos pode com o mais. Quem pode com o mais não pode necessariamente com o menos” (Bresson, 2004, p. 37).

“Nada de excesso, nada que falte” (Bresson, 2004, p. 41).

A última frase me colocou contra a parede e eu subitamente percebi ou realizei lá dentro de mim que eu não precisava negar totalmente um determinado caminho de criação para descortinar novos horizontes processuais na construção de um filme:

“Filmagem. Nada no inesperado que não seja secretamente esperado por você” (Bresson, 2004, p. 29).

A reflexão anterior do mestre francês de algum modo atenuou o receio e (por que não?) o medo da mudança, pois, por outro lado, eu costumo ser bastante cruel quando decido dar guinadas radicais na minha vida, para não dizer abortivo, e aí não tem mais volta, tudo fica para trás como um passado devidamente sepultado e que já não pode mais ser exumado. Uma espécie de morte como libertação.

Resolvi então criar algumas “leis de ferro” para mim mesmo, pedindo emprestadas as palavras de Bresson, e logo as batizei de “dogmas disruptivos”, com o objetivo e

a esperança de descortinar novas veredas processuais na minha trajetória, sempre tendo em mente os ensinamentos do mestre francês no que diz respeito ao rigor, ao minimalismo, à criação por subtração e a uma vontade radical e incontável de fazer de mim mesmo (ou pelo menos tentar) um instrumento de precisão, por mais que fossem surgir tropeços, indecisões e inúmeras pedras no meio do caminho. A palavra “dogmas” talvez tenha sido resgatada em função do assumido catolicismo de Bresson, mas o adjetivo “disruptivos” trazia embutido em suas camadas semânticas uma potência subversiva, até mesmo abortiva, respaldada pela processualidade eisensteiniana deflagrada por atritos e colisões.

Estes “dogmas disruptivos”, sobre os quais vou discorrer em seguida, também poderiam ser chamados de “obstruções”, fazendo referência ao filme *The five obstructions*, de Lars von Trier e Jorgen Leth, ao qual, sublinhe-se, eu assisti muitos anos depois desta decisão de dar novos rumos à minha trajetória como cineasta. Apenas para contextualizar: *The five obstructions* é um projeto que nasceu da vontade do cineasta dinamarquês Lars von Trier de propor desafios, as “obstruções” do título, para o seu conterrâneo, o veterano diretor Jorgen Leth.

O primeiro dogma disruptivo que me impus sem piedade, e com máxima radicalidade, foi banir a entrevista do meu próximo filme sobre as quebradeiras de coco babaçu da região do Bico do Papagaio, no extremo norte do estado do Tocantins, na divisa com o Maranhão e o Pará. Eu havia escrito um projeto de documentário sobre as quebradeiras que foi selecionado para um edital do Ministério da Cultura, o ETNODOC. A verba era reduzida, ainda mais para um filme a ser realizado em uma região tão distante de São Paulo, mas era a oportunidade de colocar em prática os dogmas disruptivos que eu queria tanto experimentar.

Por que banir a entrevista do próximo filme? Em primeiro lugar, porque eu havia utilizado muito a entrevista como dispositivo de linguagem em meus trabalhos anteriores, de várias maneiras e por diferentes motivos. Como documentarista, sempre me vi como um dramaturgo em processo buscando personagens e histórias de vida quando me posicionava atrás de uma câmera antes de uma entrevista, sentando-me bem próximo do fotógrafo, tentando direcionar o olhar da alteridade para o ponto de vista da máquina, para o olho negro no centro da lente, para que o entrevistado pudesse encarar o público através de mim, da nossa troca de olhares.

Além desta *persona* “dramatúrgica” que, em tantos momentos, era a verdadeira face do documentarista, eu havia trabalhado durante décadas como jornalista e era muito difícil fugir da palavra, do meu fascínio pela palavra, ou melhor, da entrevista, pois eu

sempre amei o trabalho como repórter e havia coletado depoimentos de centenas, talvez milhares, de figuras importantes, do filósofo Félix Guattari ao compositor e maestro Tom Jobim, passando por incontáveis nomes notáveis e também desconhecidos de diferentes áreas de atuação. Confesso que, no documentário, realizei reportagens profundas que gostaria de ter feito como jornalista, mas isso não teria sido possível em função da urgência da mídia impressa, onde atuei, além da falta de liberdade para temas políticos mais emergenciais, como a luta dos movimentos de moradia em São Paulo, quase sempre demonizados como “invasores” pelos interesses privados que regem as empresas de comunicação.

O fato era que eu queria e precisava me privar da entrevista, me impus este dogma disruptivo pegando carona na militância de Jean-Claude Bernardet contra o excesso de utilização de entrevistas no documentário brasileiro. Durante o processo de montagem de vários filmes, tive uma troca constante como o crítico por vezes espinhoso, mas generosíssimo em sua entrega analítica a inúmeros documentários que realizei, e gostaria de destacar, em sinal de agradecimento ao teórico nascido na Bélgica, que refiz a edição de diversos projetos, após os comentários ácidos, rigorosos e clarividentes de Jean-Claude.

Na reedição do livro *Cineastas e imagens do povo* (2003), o crítico, que depois se reinventou como ator, incluiu mais um capítulo em que analisa o meu segundo filme, *À margem da imagem*, meu primeiro documentário. Na verdade, ele escreveu sobre a versão curta do filme, tendo assistido ao longa homônimo, um projeto que tinha como uma de suas vertentes conceituais principais discutir a estetização da miséria e o roubo da imagem de quem está na exclusão social mais absoluta, cujo argumento havia sido escrito em parceria com a pesquisadora Maria Cecília Loschiavo dos Santos, uma filósofa que estudava, em várias cidades do mundo, o *design* espontâneo dos moradores de rua, tentando construir áreas de privacidade no espaço público. Jean-Claude escreveu o seguinte sobre o curta *À margem da imagem* na reedição do livro *Cineastas e imagens do Povo*: “Se nos primórdios do cinema direto, a entrevista era uma tentativa de encontrar o outro, após a fase de criação dessa linguagem que se tornou um automatismo, ela hoje remete mais ao cineasta do que ao entrevistado” (Bernardet, 2003, p. 286)

Embora ressalte que *À margem da imagem* tem depoimentos “estupendos”, Jean-Claude é muito contundente com relação à minha reação no final do filme, quando o morador de rua Néelson me coloca contra a parede me dizendo que, se ele tocasse a campainha da minha casa no dia seguinte, eu não o receberia, somente naquele momento, por causa da filmagem, destacando e denunciando a própria “invisibilidade”

fora do documentário. O crítico comenta que “o diretor tem a profunda honestidade de deixar na trilha sua reação pífia, que me dá uma impressão de desamparo (ou, pela apatia da voz, de desinteresse)”, argumentando mais para frente que eu deveria ter discutido com o morador de rua as críticas que ele estava fazendo ao filme e que, de alguma maneira, eu estava sacralizando o “personagem social” do meu filme:

Essa reação não está à altura da crítica devastadora do depoente, que não é apenas uma crítica ao filme, mas ao próprio sistema cinematográfico, na medida em que o diretor é assimilado a ‘essas pessoas’. Esse veemente depoimento e a reação do diretor me parecem expor a crise desse tipo de documentário [...] (Bernardet, 2003, p. 294).

No final do capítulo, ele conclui: “*À margem da imagem* me dá a impressão de ser um filme de crise, e por isso particularmente estimulante – a crise do filme documentário de entrevistas” (Bernardet, 2003, p. 296).

As palavras do crítico também reverberavam na minha mente quando decidi dar uma guinada na minha trajetória como documentarista, me privando da entrevista no filme sobre as quebradeiras de coco babaçu, por mais que eu ainda relutasse, pois havia uma luta política destas trabalhadoras para ter acesso aos babaçuais em propriedades privadas, que, com toda certeza, seria fortalecida com a força de suas palavras e reivindicações. Antes das filmagens, viajei para a região do Bico do Papagaio para fazer pesquisa de “personagens” e de locações, e conversei com diversas quebradeiras que acabaram participando do filme, explicando que não faria entrevistas, somente o registro das atividades cotidianas de cada uma das trabalhadoras. Uma das lideranças foi categórica: “Acho ótimo! Nessas reportagens, vocês só colocam o que querem ouvir. Melhor mostrar o nosso trabalho”, disse. É importante destacar que o documentário *Quebradeiras* é dedicado a Jean-Claude Bernardet.

Durante o processo de filmagens, confesso que a vontade da entrevista ainda me perseguia e eu acabei criando um *set* no qual eu tentei coletar indiretamente alguns depoimentos. Colocamos a câmera em cima de uma árvore, com um enquadramento zenital, e convidei três quebradeiras para conversar debaixo dos galhos e das folhagens, e fiz uma pauta com uma lista de assuntos sobre os quais elas poderiam dialogar. O resultado não foi satisfatório, pois eu havia criado uma situação completamente artificial somente porque eu ainda não tinha conseguido me desapegar da entrevista e não demorei a entender que eu deveria descartar o material na montagem, embora o plano zenital fosse belíssimo, com as variações da luz se transmutando em sombras que logo desapareciam conforme o sol se escondia atrás das nuvens. O produtor-executivo do

filme, também crítico de cinema, Leonardo Mecchi, foi fundamental neste momento, pois ele me deu uma chacoalhada e me desafiou a me libertar de vez daquele tipo de dispositivo que, no fundo, era uma espécie de arremedo de entrevista induzida. O exercício do desapego é um passo importante no processo de realização de qualquer trabalho artístico.

O segundo dogma disruptivo foi o abandono da câmera na mão, com o objetivo de construir belos planos com elaborada arquitetura de quadro. Eu tinha usado e abusado da câmera na mão nos meus filmes anteriores, tirando máximo proveito da leveza e do minimalismo das novas tecnologias digitais. Eu ambicionava fazer um documentário com imagens pensadas, bem enquadradas, sem aquelas sequências com seus rastros *pixelados* em uma constante perseguição do “real”. No entanto, não foi uma decisão tão fácil assim de ser mantida.

Em primeiro lugar, porque chamei o diretor de fotografia Gustavo Hadba para o projeto e ele é muito talentoso, um gênio com a câmera na mão, com um raciocínio e um senso estético na ação do movimento como se a máquina fosse uma prótese, um desdobramento do seu corpo, “respirando” junto com ele e com o entorno da locação e do acontecimento a ser documentado. Mais: junto com outro grande fotógrafo, André Lavenère, Gustavo tinha recebido o prêmio de melhor fotografia no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro com *À Margem do lixo* em 2008. André filmou mais as fábricas de reciclagem e algumas encenações que fizemos, e Gustavo esteve mais à frente das captações com a câmera na mão.

Eu ficava me perguntando: por que mexer em time que está ganhando?; por que, por uma veleidade autoral de diretor, engessar a genialidade da câmera na mão de um fotógrafo tão talentoso? Também me lembrei de um episódio antes das filmagens de *À margem do concreto*, quando pedi ao grande amigo e mestre Jorge Bodanzky para fazer as entrevistas com as lideranças de moradia com a câmera no tripé, pois eu sabia que seriam muito longas. O veterano fotógrafo e cineasta já tinha passado dos 60 anos e eu sabia que seria penoso para ele ficar filmando durante tanto tempo sem o auxílio de um tripé. Com a elegância e a delicadeza deste lorde austríaco do cinema brasileiro, Jorge se negou terminantemente a usar tripé, argumentando que isso engessaria o seu olhar arisco e, ao mesmo tempo, tão suave e fluido em seus movimentos de câmera. Jorge acabou contextualizando por vezes de maneira reflexiva o próprio *set*, o que criou uma linguagem interessante, mas logicamente ficou exausto no final das entrevistas quilométricas e, em diversos momentos, tive medo que ele começasse a sentir câimbras. Depois da negativa de Jorge Bodanzky, tive receio de receber um outro não de Gustavo

Hadba para não usar nenhuma câmera na mão durante as filmagens de *Quebradeiras*, o que enfraqueceu as minhas convicções por alguns instantes.

Então me lembrei de um filme de Robert Bresson (sempre o mestre francês a me fortalecer com o rigor da sua radicalidade minimalista), *As damas do Bois de Boulogne* (1945), em que ele escolheu uma das maiores atrizes dramáticas e trágicas de sua época, Maria Casarès, para interpretar a personagem Hélène, a mulher enciumada e abandonada pelo amante que o aproxima de uma cortesã e o convence a se casar com a moça como um ato de vingança. O pesquisador Jean Sémolué explica em seu livro *Bresson ou O ato puro das metamorfoses* a estratégia do mestre francês: “Bresson quis que Maria Casarès, atriz de tragédia, atuasse como comediante. Isso dá exatamente o tom do filme: um personagem trágico representa uma comédia, mas para reencontrar mais plenamente o trágico no seu coração” (Sémolué, 2011, p. 58).

Maria Casarès chamava Bresson de “doce tirano”. De algum modo, lá no fundo de mim, este exemplo de criação por atrito, na minha mente com algum parentesco com as colisões eisensteinianas, me deu respaldo para convencer Gustavo Hadba a não trabalhar com a câmera na mão, planos somente no tripé, mas ele me pediu uma leve flexibilização: a máquina não seria movimentada pelo corpo do fotógrafo para lá e para cá, pacto estabelecido, mas as imagens poderiam ser captadas em outras bases além do tripé, como, por exemplo, um *cinesaddle*, uma espécie de “cela de cinema”, que é, na verdade, uma base de apoio como uma almofada alongada, preenchida com bolinhas de isopor bem pequeninas, sobre a qual a câmera pode ser colocada e depois imobilizada em qualquer superfície irregular. Captamos planos em cima de árvores, em um balde deslizando para o fundo de um poço profundo e por aí vai, mas a máquina permanecia lá fixa, acoplada ao *cinesaddle*.

Eu queria fazer um documentário etnográfico romântico, idílico, construindo nas imagens a beleza da natureza naquela região de babaçuais, entre o cerrado e a floresta amazônica, buscando inspiração em filmes russos realizados nas primeiras décadas do século passado nos países que antes faziam parte da União Soviética. Cansado de fotografar “reclames”, como ele dizia, ou seja, comerciais com as cores verde e amarelo para a Petrobras, Gustavo sugeriu que extraíssemos o amarelo dos tons verdejantes da vegetação, com o objetivo de azular a mata, esfriar as imagens com tons violáceos para criar a atmosfera idílica que eu tanto buscava. E assim nos entendemos e prosseguimos, mantendo o meu segundo dogma disruptivo ao não usar câmera na mão em nenhum momento do filme.

Também me lembrei neste momento de Bresson, que, em algumas entrevistas, afirmou que a arte não podia ser mera imitação da vida, senão não era arte. O “realismo” do mestre francês sempre tinha um certo estranhamento, até mesmo uma “artificialidade”, como na sequência de mãos afanando carteiras em *Pickpocket*. Ele chamava o seu cinema de “sobrenatural”, pois, para Bresson, esta atmosfera epifânica era o seu trabalho de construção do “real” reorganizado com a precisão da arte.

As quebradeiras têm uma relação muito espiritualizada com os babaçuais. Elas encaram a palmeira do babaçu como uma “mãe”, uma mulher que dá sustento a todas, chegando a ouvir o uivo das palmeiras mais jovens como uma adolescente menstruando pela primeira vez e ainda contemplam o coco do babaçu como um seio de mulher. Como traduzir tudo isso em linguagem cinematográfica?, eu me perguntava, e o único caminho era encenar, criar “licenças poéticas” na narrativa do filme para construir o ponto de vista de tantas quebradeiras, e logo fui fortalecer as minhas convicções em *Nanook, O esquimó* (1922), o primeiro longa documentário da história do cinema, totalmente encenado.

Em *Quebradeiras*, a equipe passava dias inteiros quase sempre com uma única trabalhadora. Eu as dirigia para entrar e sair dos planos, ou para permanecer na imagem executando as tarefas da sua rotina de vida, e depois as filmava de maneira rigorosamente observacional, sem interagir naqueles momentos mágicos e epifânicos de captação. Em sua maioria, as quebradeiras me parecerem “atrizes natas”. Quase sempre não foi necessário um segundo *take*.

Confesso que ainda me ressentia em não destacar no filme a luta das quebradeiras por livre acesso a todos os babaçuais, mas, quando o documentário foi convidado a participar do Fórum Social Mundial, em 2009, imediatamente percebi que toda a beleza que fora construída com o cotidiano de trabalho e de vida das quebradeiras, incluindo ainda manifestações artísticas como o lindô, a mangaba e o reisado, tudo isso era muito político na revelação de um Brasil profundo que precisava e precisa ser destacado e preservado. É interessante comentar que Gustavo Hadba recebeu pelo segundo ano consecutivo o prêmio de melhor fotografia com *Quebradeiras* no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro.

O terceiro dogma disruptivo estava voltado para a questão do som, ou melhor, para a utilização no filme de uma música estrangeira à diegese das imagens, o que era uma novidade na minha trajetória como documentarista. Na verdade, foi uma atitude muito radical para mim, que me deixou extremamente inseguro, pois, desde que comecei a minha carreira, sempre achei “obscena” a utilização de música não diegética em

documentários. Eu me lembro de um debate com o grande documentarista Sílvio Tendler, em que afirmei isso e ele me interrompeu, assegurando ser um “pornógrafo”, pois sempre usava música em seus filmes.

Em *Quebradeiras*, eu estava em busca de uma radicalização da “*mise en scène* do som”, como diria o teórico francês Michel Chion. Na verdade, em *À margem do lixo*, e em um curta realizado anteriormente com o ator, cineasta e amigo Bruno Torres, *Encontro das águas*, eu já havia experimentado uma “*mise en scène* com paisagens sonoras” que captamos nas locações, mas eu não me permitia, talvez por pudor, coerência ou mesmo excesso de rigor documentário, que nenhum instrumento fosse adicionado à “música” de ruídos que foi criada pelos compositores Marcus Siqueira e Thiago Cury, grandes parceiros que assinaram a trilha original de *Quebradeiras* e também de *Encontro das águas*.

No processo de realização do curta, captamos mais de cem paisagens sonoras na Chapada dos Veadeiros, em Goiás, e entregamos este material para os dois compositores para que eles fizessem “música” com toda aquela riqueza de sons, com o objetivo de subordinar o montador Willem Dias a esta música de paisagens sonoras, sem nenhum instrumento estrangeiro a elas, para que ele pudesse criar uma edição com estrofes matemáticas de planos, à maneira de tantos filmes que foram realizados na chamada escola soviética de montagem.

Como sugere o próprio título, *Encontro das águas* foi todo construído com imagens relacionadas à água: chuva, gotas de orvalho, córregos, rios e cachoeiras. Na verdade, a nossa intenção inicial era filmar uma das trombas d’água que sempre ocorrem na região no final do segundo semestre, mas logicamente não houve cronograma de produção que garantisse isso e o acaso tampouco nos presenteou com este fenômeno perigoso que, com toda certeza, colocaria em risco a vida da equipe. O curta é um exercício de montagem, deflagrado por uma “música” de sonoridades, que cria sensorialmente um fluxo contínuo de águas percorrendo inúmeras locações da Chapada dos Veadeiros.

Em *À margem do lixo*, sempre com os mesmos compositores, criamos três sequências musicais, cada uma com cinco minutos de duração, somente com ruídos e paisagens sonoras de máquinas de reciclagem: papel, plástico *pet* e latinhas de alumínio. O objetivo era novamente obrigar o montador (o mesmo Willem Dias, que acabou gostando da experimentação) a ter o som como ponto de partida para fazer o encadeamento das imagens. Cada sequência de cinco minutos construiu uma narrativa mostrando os materiais recicláveis se transformando em bobinas de papel, fardos de plástico e latinhas de alumínio para a indústria de bebidas.

Como já ressaltai, nos dois filmes, não havia nenhum instrumento: a música foi totalmente construída com as paisagens sonoras extraídas do material captado, com o máximo de rigor documentário. No entanto, em *Quebradeiras*, eu queria romper com este pudor, queria trabalhar com uma música estrangeira à diegese das imagens e dos sons captados, eu precisava me libertar desta afetação pudica em encarar o trabalho de compositores no cinema documentário como uma atitude “obscena”, sobretudo em filmes com temática social.

Por outro lado, eu me lembrava de diversas reportagens televisivas que usavam música melodramática e lacrimogênea ao focalizar documentários que eu havia realizado como *À margem da imagem*. Chegava a sentir aflição e rejeição ao me deparar com tudo que eu havia evitado no filme não utilizando música não diegética em um projeto sobre moradores de rua. Por trás do meu pudor, ecoavam frases do mestre Bresson, que acabou abandonando a música para trabalhar com partituras construídas somente com paisagens sonoras. Em *Notas sobre o cinematógrafo*, ele escreveu: “Nada de música de acompanhamento, de apoio ou de reforço. *Nada de música de modo algum*” (Bresson, 2004, p. 29). No pé da mesma página, uma observação: “Com exceção, é claro, de música tocada por instrumentos visíveis”.

Acredito que o meu pudor irrompia de maneira mais forte quando eu me lembrava destas contundentes reflexões no mesmo livro: “Música. Ela isola seu filme da vida do seu filme (deleite musical). Ela é um possante modificador do real, como álcool ou droga” (Bresson, 2004, p. 95). “Quantos filmes remendados pela música! Inunda-se um filme de música. Impede-se de ver que não há nada nessas imagens” (Bresson, 2004, p. 106).

Em *Quebradeiras*, eu queria e precisava romper com isso, mas, no fundo, me sentia como uma donzela virginal prestes a ser brutalizada pela truculência de um machismo estrutural que, felizmente, está sendo combatido nos dias de hoje. Os compositores Marcus Siqueira e Thiago Cury me encaravam e eu os via por alguns instantes como dois “algozes”, ou melhor, como dois parceiros compreensivos e maravilhosos, e logo me perguntavam: “Está liberado?”, se referindo à utilização de instrumentos musicais.

Mas eu ainda resistia, pois novamente vislumbrei em mim o peso de uma autoria que me parecia sinônimo de *maldição*, a cultura musical das quebradeiras era muito rica, com manifestações como o lindô, a mangaba, o reisado e as ladainhas, além de cantos belíssimos que nunca haviam sido registrados e que acabamos eternizando no filme, e lá vinha eu com as minhas veleidades de diretor querendo utilizar uma música original completamente estrangeira a este universo musical.

Acabei me despojando deste pudor documentário, assumidamente influenciado por Bresson, mas Marcus Siqueira e Thiago Cury, diante da minha relutância, sugeriram criar composições originais a partir da ressonância da marimba, um instrumento de percussão que poderia ser uma boa porta de entrada para o horizonte telúrico daquele Brasil profundo habitado pelas quebradeiras. Eles também recriaram as paisagens sonoras da quebra do coco, da feitura do azeite, do leite de coco, da produção da farinha que é feita com o mesocarpo do babaçu, do balançar das folhas das palmeiras ao vento, do murmurar dos rios e córregos, para depois engendrã-las em uma música original com os ecos e as reverberações da marimba, com a meta e a missão de construir esta *mise en scène* do som que eu tanto buscava, mas sem nenhum tipo de excesso de respeito e de subserviência à potência do “real” que emanava do som direto de cada plano.

A ideia principal sempre foi partir deste “real” para depois criar ambientações sonoras completamente musicais que levassem o espectador sensorialmente para dentro dos corpos de mulheres quebrando cocos de babaçu durante horas e horas no meio da mata. Sensorialidade é uma palavra-chave que traduz muito bem os objetivos desta *mise en scène* do som cadenciada por uma música originalíssima que, por exemplo, durante o movimento ritmado e sincopado de uma quebradeira mexendo com uma colher de metal dentro de um panelão com azeite de babaçu, subitamente invade a narrativa com um crescendo maquinal que poderia até mesmo nos remeter a uma locomotiva longínqua a conduzir a ação ritmada da mulher no preparo do óleo. Foram muitas as experimentações sonoras e musicais, trabalhadas de maneira circular ao longo do filme, como as estações do ano, como os ciclos orgânicos de mulheres extraíndo o próprio sustento desta grande “mãe” que é a palmeira de babaçu.

É importante enfatizar que quem me ensinou a pensar as possibilidades do som no cinema foi o mestre Bresson, por mais que ele, por outro lado, tenha me afastado da música como um destruidor do “real”. As frases deste imenso artista francês, um criador sistêmico, que criou uma nova sintaxe para a linguagem do cinema e que não gostava de ser chamado de cineasta e muito menos de realizador (ele preferia *metteur en ordre*, ou seja, uma espécie de “ordenador” das imagens e dos sons da vida, do “real”, sem deformá-los), sempre reverberaram em todos os meus processos criativos. Alguns exemplos que jamais me abandonam:

O CINEMA SONORO INVENTOU O SILÊNCIO (Bresson, 2004, p. 42).

Reorganizar os ruídos inorganizados (o que você acredita ouvir não é o que você ouve) de uma rua, de uma estação ferroviária, de um aeródromo... Recolocá-los um a um no silêncio e dosar a mistura (p. 46).

O olho (em geral) superficial, o ouvido profundo e inventivo. O apito de uma locomotiva imprime em nós a visão de uma estação de trem (p. 66).

Um grito, um ruído. Sua ressonância nos faz adivinhar uma casa, uma floresta, uma planície, uma montanha. Seu eco nos indica as distâncias (p. 79).

O próximo desafio era a montagem, que precisava ter esta cadência cíclica como estrutura narrativa, toda construída com planos imensos de longa duração, abrindo espaço para a música original, as paisagens sonoras e para a dilatação do tempo. Eu trabalhei com um grande parceiro, Marcelo Moraes, mas ele precisava entrar no clima, pois montadores adoram cortar e muitos são “videoclipeiros” por excelência. Na abertura da carta de montagem que escrevi para ele, um pedido que era mais uma advertência:

Em primeiro lugar, gostaria de te pedir para se despojar de qualquer tipo de ansiedade no momento em que começar a montar o doc *Quebradeiras* [...]. Eu te peço calma e uma certa lentidão porque um dos objetivos principais deste novo projeto foi dilatar o tempo, ampliá-lo em longos planos gerais, sempre em busca da cronologia cíclica dos ventos que balançam os babaçuais que envolvem as quebradeiras. Sei que você tem um corte preciso, exato, e te peço mais uma vez para hesitar, ponderar, respirar fundo, com o intuito de enveredar pelo ritmo lento, pelo ir e vir das folhas das palmeiras de babaçu, criando uma espécie de coreografia conduzida pela brisa e pelo vento.

Quebradeiras foi realmente um marco em minha vida, pois tive a certeza de que autoria não é necessariamente uma maldição e que o filme realmente nasce no olhar e nos ouvidos do cineasta, que é o primeiro a vislumbrá-lo e a escutá-lo na tela mental do próprio imaginário. O documentário circulou por festivais, ganhou prêmios no Brasil e no exterior, e foi um novo, espinhoso, muito trabalhoso e fascinante exercício de alteridade na minha trajetória, partejado por uma autoria asfixiada que não ousava dizer seu nome, mas que somente conseguiu irromper por meio destes dogmas disruptivos, destas “obstruções” que me mostraram novas maneiras de me expressar na árdua linguagem do documentário, em que procedimentos estéticos sempre deflagram desdobramentos éticos imediatos.

Referências

À MARGEM DA IMAGEM (versão curta). Direção: Evaldo Mocarzel. Local: São Paulo. Produtora: SP Filmes e Casa Azul. Distribuidora: Raiz Distribuidora. Ano: 2002. Duração: 15 minutos. Suporte: Digital. Som: 5.1. Colorido. Disponível em: <https://evaldomocarzel.com.br/project/ahttps://evaldomocarzel.com.br/project/a-margem-da-imagem-curta/margem-da-imagem-curta/>. Acesso em: 20 set. 2024.

À MARGEM DA IMAGEM (versão longa) Direção: Evaldo Mocarzel. Local: São Paulo. Produtora: SP Filmes e Casa Azul. Distribuidora: Raiz Distribuidora. Ano: 2003. Duração: 72 minutos. Suporte: Digital. Som: 5.1. Colorido. Disponível em: <https://evaldomocarzel.com.br/project/ahttps://evaldomocarzel.com.br/project/a-margem-da-imagem-longa/margem-da-imagem-longa/>. Acesso em: 20 set. 2024.

À MARGEM DO CONCRETO. Direção: Evaldo Mocarzel. Local: São Paulo. Produtora: Casa Azul e 24VPS. Distribuidora: 24 VPS. Ano: 2006. Duração: 86 minutos. Suporte: Digital. Som: 5.1. Colorido. Disponível em: <https://evaldomocarzel.com.br/project/a-margem-do-concreto/>. Acesso em: 20 set. 2024.

À MARGEM DO LIXO. Direção: Evaldo Mocarzel. Local: São Paulo. Produtora: Casa Azul e Raiz. Distribuidora: Raiz Distribuidora. Ano: 2008. Duração: 82 minutos. Suporte: Digital. Som: 5.1. Colorido. Disponível em: <https://evaldomocarzel.com.br/project/a-margem-do-lixo/>. Acesso em: 20 set. 2024.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. Companhia das Letras: São Paulo, 2003.

BRESSON, Robert. **Notas sobre o cinematógrafo**. Iluminuras: São Paulo, 2004.

ENCONTRO DAS ÁGUAS. Direção: Evaldo Mocarzel. Local: São Paulo. Produtora: Casa Azul e Aquarela. Distribuidora: Raiz Distribuidora. Ano: 2011. Suporte: Digital. Som: 5.1. Colorido. Disponível em: <https://evaldomocarzel.com.br/project/encontro-das-aguas/>. Acesso em: 20 set. 2024.

QUEBRADEIRAS. Direção: Evaldo Mocarzel. Local: São Paulo. Produtora: Casa Azul e Raiz. Distribuidora: Raiz Distribuidora. Ano: 2009. Duração: 70 minutos. Suporte: Digital. Som: 5.1. Colorido. Disponível em: <https://evaldomocarzel.com.br/project/quebradeiras/>. Acesso em: 20 set. 2024.

SÉMOLUÉ, Jean. **Bresson ou o ato puro das metamorfoses**. São Paulo: Realizações Editora, 2011.

Muito Prazer, David Neves

Gabriel Philippini Ferreira Borges da Silva⁵⁸

Pedro Plaza Pinto⁵⁹

Filmar diretamente o ficcional



Fonte: *Muito Prazer* (1979, dir.: David Neves)

58 Mestre em Cinema e Artes do Vídeo pelo Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo, Universidade Estadual do Paraná (Unespar), Curitiba. *E-mail:* gpfbsilva@gmail.com

59 Doutor em Ciências da Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo. *E-mail:* pedroplaza@ufpr.br

1. O direto e o ficcional

O crítico-cineasta brasileiro David Neves teve uma profícua trajetória no cinema entre seu início na crítica no final dos anos 1950 e a data de seu falecimento em 1994. Nesse período, Neves realizou uma vasta obra entre a escrita de uma valiosa produção crítica e a direção de sete longas e mais de vinte curtas-metragens. Em trabalhos dentro ou fora das universidades, os filmes e textos de David Neves continuam a ser revistos e debatidos.

Desde seus primeiros escritos e filmes, ligados à formulação do Cinema Novo Brasileiro, o crítico-cineasta se demonstrou interessado na construção de uma “almejada autenticidade”, como o próprio descrevia:

Quando passei à realização, em 1966, depois de alguns anos de relutância, descobri ao vivo que não é pela teoria, não é na ideologia, não é na riqueza de produção que se extrai de uma história essa almejada autenticidade. É num terrível corpo-a-corpo com esse fugidio meio de expressão. O cinema é uma permanente aferição da realidade com nosso estado de espírito (Neves, 1993, p. 34).

Uma busca manifestada em seu interesse por valorizar a “captação da espontaneidade” e o registro do “erro”, expressões que aparecem em diferentes momentos e de diferentes maneiras em sua obra. O “erro”, inclusive, chega a ser tomado pelo crítico-cineasta como chave para seu trabalho: “*a noção de erro que é um pouco a chave do meu específico fílmico*” (Neves, 2015, p. 95, grifo próprio). Uma noção curiosa que o crítico-cineasta logo define:

O erro: para não ser “teatral”, isto é humano, isto é, realista, ou seja, acadêmica, melhor dizendo, nos padrões normais de temperatura; pressão, exposição, tiragem e sonorização, é necessário certo tempero de deficiência, de dúvidas, do imprevisível, do acidente, de novidade, de erro, de cinema, enfim (ibidem, grifo próprio).

Esse “certo tempero” está espalhado por sua obra, em diferentes escritos e técnicas cinematográficas incorporadas de maneira recorrente em sua filmografia.

Tomando como base a abordagem proposta pela Teoria de Cineastas, buscamos, neste capítulo, investigar a obra do crítico-cineasta a partir de registros de seu pensamento e processos de criação, levando em conta suas manifestações verbais e relatos de outros cineastas envolvidos em suas produções. Será importante cotejar os documentos próprios e alheios no mesmo influxo, apesar de esta pesquisa ter feito a busca inicial de fontes

dos processos de criação pelo ângulo do cineasta, para depois comparar e organizar aquilo que encontrou nas vozes dos seus colaboradores.

Neste trabalho, dedicamos especial atenção a *Muito Prazer* (1979, dir.: David Neves), o terceiro longa-metragem assinado pelo diretor, e ao encontro *online*⁶⁰ realizado em homenagem ao diretor no cineclube Casas Casadas – organizado pela Associação Brasileira de Cinematografia (ABC), com o apoio da RioFilme Distribuidora –, com mediação de Hernani Heffner e a presença de figuras como Antonio Pedro (ator de *Muito Prazer*), Jom Tob Azulay (fotógrafo de *Muito Prazer*), Affonso Beato, Walter Lima Jr. e Fabiano Canosa (amigos e colegas próximos do realizador).

A reunião tem, para nós, importância particular pelo registro de depoimentos de amigos de Neves sobre o crítico-cineasta e sobre a feitura de *Muito Prazer*. Logo no início do encontro, aos 12 minutos e 30 segundos, Hernani Heffner pergunta a Antonio Pedro: “Como era o David como diretor?” A resposta do ator nos chama a atenção:

[...] ele *fingia que não dirigia*, entendeu? Acho ótimo. O diretor bom, ele pode até fingir que ele não dirige, mas ele dirige. Porque tá combinado, as coisas tão acontecendo porque a gente combinou, entendeu? Aí, no caso, eu acho que o Jomiko⁶¹ pode falar bem, porque *pra enquadrar isso é preciso haver muita improvisação de marca*. Que eu me lembre, a gente fazia muita coisa durante, não tinha nada rígido, entendeu? E agora fica aqui, não tinha esse negócio. *Era muito livre*, que eu lembre. O Jomiko pode dizer a respeito disso, de como é que ele enquadrava essa zona lá. Porque *a zona era a diversão do David*. Não era que ficava uma zona porque ele não conseguia dirigir, não. *Ele fazia essa zona, essa era a zona que ele queria filmar...* (Antonio Pedro em *ABC Cursos de Cinema – Muito Prazer*, aos 12 minutos e 30 segundos, 2021, grifo próprio).

O depoimento de Antonio Pedro indica o *despojamento* da organização cênica, com a descrição da “zona” – armada pelo trabalho da direção – que já parece evidente no visionamento das cenas do longa-metragem. O relato do intérprete de Chico (um dos arquitetos coadjuvantes do filme) aponta para um estilo de filmagem no qual o operador de câmera tinha que reenquadrar as ações enquanto elas aconteciam, improvisando as marcas de posição dos atores à medida que a cena se dava.

Anos antes da realização de *Muito Prazer*, quando do lançamento de *Memória de Helena* (seu primeiro longa-metragem), em 1970, Neves conclamava a concepção de

60 A reunião encontra-se gravada e publicada no canal do YouTube da ABC – *Cursos de Cinema* e está disponível no link: <https://youtu.be/ANOAT2vLLmc?si=fEkuariDVa-rYRSb>

61 Como alguns dos amigos chamam Jom Tob Azulay.

“uma nova teoria da criação cinematográfica que surja do relacionamento realizador-realidade”. Nesse sentido, a “zona” do set de *Muito Prazer* nos parece o cenário ideal para que o crítico-cineasta levasse a cabo a proposição e colhesse os frutos daquele “relacionamento” no “corpo-a-corpo com esse fugidio meio de expressão” (*ibidem*).

Na mesma entrevista a Miriam Alencar, Neves complementa sua proposta, adicionando que “não se trata de improvisação, porque não há nada mais trabalhado” (*ibidem*). No longa de 1978, tônica é semelhante: a movimentação livre dos atores, na bagunça (*zona*) do set, permite a improvisação, mas sempre combinada. Afinal, como relata Antonio Pedro: “as coisas ‘tão acontecendo porque a gente combinou” – a improvisação só se dá após o estabelecimento de suas condições, com as falas do roteiro decoradas e a câmera posicionada”.

Após a fala de Antonio Pedro na reunião do cineclube, Hernani Heffner dirige a pergunta provocada pelo ator ao fotógrafo de *Muito Prazer*: “Jom Tob, como é que isso: fingir que não dirige, funciona pra direção de fotografia?”. Azulay responde ao pesquisador e adiciona uma curiosa camada à questão:

Olha, isso aí... isso era só pros atores. Isso é pros atores acreditarem que ele tava... David era muito esperto, sabia tudo, sabia todas as sacanagens, tudo. Só que ele efetivamente não aparentava. Pra vocês terem ideia como o David era obsessivo com negócio de técnica cinematográfica, a leitura de avião dele era o *American Cinematographer*. Eu nunca via ninguém ler por prazer o *American Cinematographer*. Ele ficava lendo o *American Cinematographer*, o manual. [...] Agora, ele efetivamente tinha com os atores, dava pra perceber perfeitamente, ele tinha um jeito marcado pela afetividade, pela simpatia, pela não... porque, também, a gente tava trabalhando com um elenco de primeiríssima linha, tá entendendo? Antonio Pedro, Ittala Nandi, Otávio Augusto, tão entendendo? [...] Nesse caso... no caso do *Muito Prazer*, o que realmente marcava, o que determinava o estilo de filmagem era o cinema direto. Aquele foi, talvez, um dos primeiríssimos, dos poucos filmes de ficção tradicional que foram determinados por uma técnica de cinema direto (Jom Tob Azulay em *ABC Cursos de Cinema – Muito Prazer*, aos 15 minutos e 45 segundos, 2021, grifo próprio).

As falas dos amigos na reunião e, principalmente, a introdução de Heffner à conversa *online*, na qual dizia que “David é uma pessoa que, a quem eu perguntei ao longo da vida, a primeira palavra que vinha na boca da pessoa era: querida”, demonstram o carinho de todos com David e vemos essa afeição repetida diversas vezes nos relatos de seus colegas de produção. A maneira afetuosa do crítico-cineasta se aproximar das pessoas

e da realidade se espalhou por toda sua produção e, talvez, também esteja revelada na materialidade dos filmes, por meio das técnicas utilizadas e da intimidade com a qual seus personagens são apresentados, tanto nos documentários como nas ficções.

Em *Muito Prazer*, essa intimidade ganha força a partir do estilo de filmagem empregado pelos cineastas e o trecho destacado da fala de Jom Tob Azulay nos apresenta uma fundamental definição para essas técnicas utilizadas. Mas o que o cineasta quer dizer com “um filme determinado por técnicas de cinema direto”?

Muito Prazer acompanha três arquitetos – Chico (interpretado por Antonio Pedro), Aquino (interpretado por Cecil Thiré) e Ivan (interpretado por Otávio Augusto) – e três crianças (ou “pivetes”, como são chamados no filme e em seus materiais de divulgação) – Leléu (interpretado por Irving São Paulo), Pacheco (interpretado por Júlio Luiz) e Manteiga (interpretado por Marcelo Lopes).

Sócios, os arquitetos dividem um escritório em frente ao sinal onde as crianças vendem amendoim. A trama gira principalmente em torno de Ivan e seu alcoolismo, acompanhando as complicações provocadas pelo vício: da crise em seu casamento com Nádia (Ittala Nandi) – outra personagem principal que ganha especial importância no longa –, à tensa relação com Chico e Aquino. Observando as idas e vindas das relações entre os arquitetos, as crianças se tornam comentaristas da história dos adultos e, especialmente, do triângulo amoroso que se desenrola ao longo do filme entre Ivan, Nádia e Aquino.

Dessa maneira, o protagonismo maior recai sobre os arquitetos, Ivan e Aquino, e Nádia. Porém, a estrutura narrativa aparentemente convencional das relações entre os arquitetos parece, por vezes, não centralizar a organização das cenas e ser retomada apenas como gatilho para as interações e comentários entre os personagens. São os diálogos entre cada grupo e as relações cotidianas entre eles que tomam o primeiro plano em grande parte das sequências. Logo, os papos descambam para assuntos triviais e se mostram puro bate-papo de boteco. O interesse de Neves pode não estar tanto em mostrar o fato (a narrativa), mas em ver seus personagens falarem sobre o fato. Ao cineasta, os molhos e os acompanhamentos do almoço (as pequenas interações resultantes dos atos dramáticos) parecem interessar mais do que o prato principal (a grande trama).

Assim, na movimentação ágil e, por vezes, até desajeitada da câmera ao longo do filme, na captação do som direto ou na busca pela espontaneidade da interação entre os personagens, a obra percorre caminho diverso à grande maioria dos filmes ficcionais

brasileiros produzidos àquele momento e se aproxima do pensamento (de *cinema direto*) que guiara uma série de produções documentais brasileiras desde o começo dos anos 1960.

Na sequência de sua fala no encontro *online* do *Cineclube Casas Casadas*, Azulay descreve mais do que significava, para eles, “cinema direto” no momento da realização de *Muito Prazer*.

[...] a técnica de cinema direto é uma coisa muito específica, muito diferente. Por exemplo, tem que haver um entendimento muito claro do quê que a cena vai ser. Então, ele acertava, combinava com os atores e tal... com o Del Pino [Carlos Del Pino, assistente de direção do filme]. Del Pino foi importantíssimo. [...] Porque Del Pino tem uma formação de cinema tradicional, então ele dava uma disciplina muito grande pro set, não é? [...] *E eles, então, combinavam a cena e passavam pra equipe técnica, pra mim.* E eu tinha o meu assistente, que era o Nonato, e um chefe eletricitista, o Telles, também... que era ótimo. Eu sei que todo mundo entendia o que que ia ser feito. *E a câmera... câmera 16mm, você acompanha os atores, entendeu? De repente você pode precisar de um segundo take porque não funciona. Agora, muitas vezes funciona no primeiro take. É tudo muito do plano-sequência, muito plano-sequência, depois as coberturas óbvias. Mas o plano-sequência que determinava a cena* (Jom Tob Azulay em *ABC Cursos de Cinema – Muito Prazer*, aos 18 minutos e 07 segundos, 2021, grifo próprio).

A continuação da fala indica parte das técnicas que compuseram o estilo da filmagem, entre a atenção ao plano-sequência, a preferência pelas primeiras tomadas e a maneira com que a câmera acompanha os atores. A partir do comentário do cineasta-fotógrafo, começamos a compreender como essa técnica de cinema direto, desenvolvida no cinema documentário a partir dos anos 1950, poderia operar em um filme ficcional.

2. A descoberta da espontaneidade

Desde os momentos de formulação do Cinema Novo Brasileiro, Neves se interessava pelo cinema direto. Em 1966, o crítico chega a publicar o texto “A descoberta da espontaneidade (Breve histórico do cinema-direto no Brasil)” como um dos capítulos do livro *Cinema Moderno Cinema Novo*, organizado por Flávio Moreira da Costa (1966).

Nesse que viria a se tornar um de seus textos mais conhecidos, ele descreve um pequeno trajeto das incursões em cinema direto no Brasil até 1965 – ano anterior ao lançamento do livro. A escrita do texto costura a realização de filmes do Cinema Novo

e eventos marcantes do trajeto de formação do crítico-cineasta, em particular o curso de Arne Sucksdorff, promovido pela Unesco e a Divisão de Difusão Cultural do Itamaraty e secretariado por Neves – quando este ocupava cargo no Itamaraty.

Com o apoio do Itamaraty e da Unesco, o cineasta sueco veio ao país ministrar seu curso e deixou uma série de equipamentos doados ao acervo da DPHAN (Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional)⁶². A obtenção dos equipamentos realizou um interesse já antigo dos cineastas brasileiros por encontrar uma nova maneira, mais autêntica e espontânea, de filmar seu país. Um interesse aguçado ainda mais após a descoberta e o visionamento das novidades técnicas de *Crônica de um verão* (*Chronique d'un Été*, 1961, dir.: Edgar Morin e Jean Rouch), como Neves descreve:

Nos grupos em que fervilhava o interesse pela renovação do panorama cinematográfico brasileiro, o novo tipo de cinema (o direto) sempre despertou certa curiosidade. Duas eram as fontes de informação que traziam as notícias do extraordinário progresso alcançado pelos processos de filmagem e gravação: a revista francesa *Cahiers du Cinéma*, com a “revelação” de Jean Rouch, e a revista americana *American Cinematographer*, através de suas reportagens e seus anúncios.

Era, como se podia notar, um interesse mecânico, um pretexto para a obtenção desse equipamento e seu aproveitamento nos filmes convencionais (Neves, 1966, p. 254, grifo próprio).

Anos antes de passar à direção, o crítico já expunha seu interesse por aproveitar as técnicas para aplicá-las nos “filmes convencionais”. O interesse por se utilizar dos equipamentos novos para chegar a uma nova abordagem para o cinema ficcional parece evidente no trecho.

Antes de avançarmos, é importante abrir um pequeno parêntese sobre o termo “cinema direto”. A expressão possui designação específica quando utilizada em referência ao Cinema Direto (*direct cinema*) norte-americano e, particularmente, quando empregada em contraste ao Cinema Verdade (*cinéma vérité*) francês. Ambas as tendências foram desenvolvidas a partir do cinema documentário, desde o final dos anos 1950, e as correntes divergiam na postura dos cineastas durante a realização, embora convergissem em muitas das técnicas utilizadas. No caso norte-americano – em filmes de diretores como Robert Drew, Irmãos Maysles, Frederick Wiseman e outros –, os cineastas tendiam à busca por uma ocultação e recuo do sujeito-câmera e, no caso francês – particularmente

62 Em 1970, a Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional se transformou no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o IPHAN.

concentrado na figura de Jean Rouch –, a uma intervenção e interação ativa da câmera e dos cineastas com o ambiente filmado (Ramos, 2008).

Com base nas colocações de Azulay e Neves, compreendemos que o crítico-cineasta e seus colegas se referiam ao “cinema direto” em sentido mais amplo, englobando as correntes em torno dos adventos técnicos que garantiram seus desenvolvimentos: o uso de equipamentos de gravação menos pesados e mais baratos. Dessa maneira, o diretor cita Jean Rouch e a revista *American Cinematographer* lado a lado, demarcando seu “interesse mecânico” por uma tecnologia que possibilitava uma nova abordagem para o “relacionamento realizador-realidade”.

Geraldo Sarno, amigo de Neves e componente desses “grupos em que fervilhava o interesse pela comunicação cinematográfica”, resume bem a perspectiva sobre o tema, em comunicação também datada de 1966:

Preliminarmente, o cinema direto é uma vitória da técnica. O etnólogo Jean Rouch e o sociólogo Edgar Morin puderam lançar-se à documentação cinematográfica porque a técnica solucionou os problemas de construção de uma câmara leve e insonora e de gravadores portáteis que permitiram a sincronização do som. Este fato tornou realizável a ambição de cineastas que desde Dziga Vertov ansiavam pela possibilidade de surpreender o real, colher o fato na sua integridade e no momento irrecuperável em que ele se dava (Sarno, 1966).

A partir dessas proposições dos cineastas e para sedimentarmos o uso do termo neste artigo, emprestamos a conceituação de Fernão Ramos (2008, p. 280), que dizia que com “cinema direto”:

[...] nos referimos, portanto, de modo amplo, à nova estilística documentária e sua tecnologia, englobando seus diferentes campos estilísticos. A expressão cinema direto parece mais adequada para representar o conjunto das tendências do novo cinema no contexto de sua emergência histórica e nas raízes que deixa na produção documentária.

Em *A descoberta da espontaneidade*, o interesse maior de Neves recai justamente sobre a técnica e os exemplos de filmes brasileiros que a adotavam, destacando o uso dos equipamentos cinematográficos necessários para a realização desse moderno cinema – a tecnologia a que se referia Ramos. Descrevendo o trajeto de realização desse cinema, o crítico completa:

Nos primórdios, portanto, o apelo do cinema-direto funcionava numa via indireta. Na imaginação, os brasileiros “usavam” as ousadias estrangeiras como uma maneira de corrigir as próprias deficiências. Para nós, esta foi a primeira real utilidade do novo sistema. *O observador alheio pode compreender o que representou, num país de poucos recursos, ouvir falar por exemplo, do processo canadense de ampliação de 16 para 35mm!* (Neves, 1966, p. 255, grifo próprio).

Após o curso de Arne Sucksdorff e a conseqüente chegada, no país, de dois gravadores de som Nagra, os cinemanovistas vislumbravam a realização daquele cinema brasileiro autêntico que pretendiam, com as novas possibilidades mecânicas e as portas criativas abertas pelo cinema direto e buscando, a princípio, a representação realista do Brasil e de sua gente, que não viam retratados até então.

Era possível ir à rua e colocá-lo em tela e alto-falantes com os gravadores de som e as câmeras mais leves e ágeis. Em seu texto, Geraldo Sarno (1966, grifo próprio) complementa a descrição do cinema direto, contrapondo-o às imagens de estúdio anteriormente compostas no país:

Uma nova imagem informativa, íntegra (imagem-som), arrancada da própria realidade, é o que se transmite ao público em substituição à imagem composta nos estúdios; uma nova dimensão se estabelece entre realizadores e imagem a ser captada: em vez de elementos dóceis (iluminação, cenografia, atores) as mãos dos realizadores – a caótica agressividade do próprio real.

Assim, os novos cineastas buscavam, com as possibilidades do *direto*, quebrar “a falsa e precária técnica de perfeição” (Neves, 2004, p. 209)⁶³ e almejavam formar aquela *nova* imagem “íntegra” – imagem e som gravados simultaneamente – com a “caótica agressividade do próprio real” (Sarno, 1966) “sem exageros ou cacoetes” (Neves, 2004, p. 209).

Abriram-se, assim, as portas para realização de filmes como *Integração Racial* (1964, dir.: Paulo César Saraceni) e *O Circo* (1965, dir.: Arnaldo Jabor), nos quais, ainda segundo Neves (1966, p. 261), seria encontrada certa “espontaneidade nacional”: seja no som de *Integração Racial*, que, “em momentos de rara espontaneidade” (*ibidem*), “denuncia o falar brasileiro” (*ibidem*) ou em *O Circo*, filme que, de acordo com o crítico, “retoma, na rua, a espontaneidade do carioca, reencontra a linguagem pura do dia a dia” (*ibidem*).

⁶³ Em oposição às chanchadas – e outros exemplos de filmes gravados nos estúdios da época –, nas quais, para Neves (2004, p. 207): “aboliram-se [...] os conceitos de *mise en scène* e de linha narrativa contínua e pode-se notar com facilidade que o falar é independente do agir: os personagens posam para falar e estão sumamente preocupados com a clareza das palavras”.

Porém, ainda estamos falando de filmes documentários – e são apenas documentários que cita o crítico-cineasta no texto como exemplos do cinema direto no Brasil em 1966. Afinal de contas, o uso de determinadas técnicas de filmagem imprescindíveis à captação da espontaneidade do cinema direto foi, por razões técnicas, dificultado no cinema de ficção convencional brasileiro por muito tempo. Particularmente, o peso e o ruído gerados pelas câmeras de 35mm – bitola de película tradicionalmente usada pelo cinema convencional em maior escala – criavam grande empecilho à captação de som direto em filmes de movimentação ágil da câmera.

Salvo esparsos – e *marginais* – casos, gravar, no Brasil, um longa-metragem ficcional inteiramente com som direto era das tarefas mais árduas até meados dos anos 1970, quando avanços tecnológicos e novos modelos de financiamento e produção surgiram no país, mudando o panorama da produção nacional. A realização de *Muito Prazer* acompanha esse novo contexto, já lidando com as heranças do Cinema Novo – após seu apogeu enquanto movimento coletivo – e do desenvolvimento do cinema direto no documentário brasileiro.

3. *Muito prazer: a leveza de uma cena em sua maneira de dizer*

Selecionado na repescagem de uma chamada pública da Embrafilme e recebendo a verba restante após a distribuição dos recursos entre os primeiros selecionados, *Muito Prazer* é um filme de baixo orçamento e sua primeira distinção com a maioria dos longas-metragens brasileiros da época surge já antes da realização: na escolha da película. Como conta Jom Tob Azulay em entrevista para o catálogo da mostra *Paisagens do Rio de Janeiro*, o filme foi filmado em 16mm e posteriormente ampliado para 35mm (Azulay, 2015, p. 51).

Com a escolha, o diretor e o fotógrafo seguiam uma ordem de interesses que guiava suas conversas desde quando se conheceram no início dos anos 1970. Na mesma entrevista ao catálogo da Mostra *Paisagens do Rio de Janeiro*, Azulay conta que conheceu Neves no Itamaraty. À época, Azulay era diplomata e se aproximou do crítico-cineasta quando se tornou cônsul em Los Angeles em 1971. Naquele período, Jom Tob conta que Neves foi aos Estados Unidos junto a Fernando Duarte e Fernando Sabino. Nesse contexto, os cineastas se aproximavam e Azulay conta das relações e dos interesses de Neves pela película 16mm:

Eu fiquei lá até 1974. Fiz alguns cursos de cinema por lá. Eu percebi o negócio do Cinema Direto. E o David, que era uma pessoa que enxergava na frente – e, neste sentido, ele via

na frente de seus contemporâneos – percebeu que a bitola em 35mm, com som dublado, era um atraso, um passo atrás. Com este sistema de equipamento, não dava para fazer filmes como se faziam na *Nouvelle Vague*, ou algo do gênero (Azulay, 2015, p. 49).

Durante o decorrer dos anos 1970, os cineastas seguiram caminhos distintos, buscando respostas para essa inquietação. Azulay (1980, p. 3) conta, no encarte de imprensa de *Muito Prazer*, que:

Ao longo dos anos foram participando desse diálogo, e dos projetos que iam sendo produzidos, Fernando Duarte, Christopher Gray, Alan Barker, Edgard Telles Ribeiro, Mario da Silva, Walter Carvalho e outros. Em termos brasileiros, a realidade de Highland Ave. (rua em Los Angeles onde concentravam-se lojas de equipamentos cinematográficos) nos era utópica. Mas assim mesmo cada um de nós partiu para seus projetos sempre com o objetivo de atingir um máximo de resultados com um mínimo de recursos, meta que cada vez mais se acentuava, à medida que os projetos se tornavam mais ambiciosos, como foi o caso de *Os Doces Bárbaros* e, agora, de *Muito Prazer*.

Esse método – que, como vimos, já fascinava Neves desde meados dos anos 1960 em *A descoberta da espontaneidade* – foi empregado pelos cineastas seguindo também o interesse do fotógrafo, que já acumulava experiências em 16mm, realizadas segundo as técnicas do cinema direto, em particular a direção de *Doces Bárbaros* (1976, dir.: Jom Tob Azulay), longa-metragem documental filmado em 16mm e submetido ao mesmo processo de ampliação para 35mm⁶⁴. Como relata Azulay: “como eu tinha saído dos Estados Unidos, e por influência do Cinema Direto, eu estava convencido que a bitola do momento era 16mm, com som direto” (*ibidem*).

Além de proporcionar a gravação simultânea de som e imagem e garantir o barateamento de custos com rolos de filme mais baratos, a câmera 16mm de Azulay era mais leve e menos ruidosa que as pesadas 35mm usadas à época. Os cineastas consideravam o novo sistema – “em câmera 16mm, com motor regulado a cristal, e o Nagra 4” (Azulay, 2015, p. 49) – uma possibilidade única para “uma captação sem intermediação tecnológica” (*ibidem*).

A escolha do método acompanhava também as restrições orçamentárias do longa-metragem, como ainda conta Jom Tob: “O orçamento que ele tinha não dava pra fazer

⁶⁴ No encarte para imprensa de divulgação de *Muito Prazer*, Azulay explicita mais acerca do processo e conta do desenvolvimento da tecnologia: “Quando David Neves me convidou para fazer a fotografia de *Muito Prazer* sorri, cumplicemente, e aceitei no ato. No próprio convite estava toda a orientação do estilo final que a fotografia deveria apresentar. Filmar em 16mm, com som direto, com dois tipos diferentes (e excepcionais entre nós) de emulsão fotográfica Ektachrome para depois ampliar para 35mm. São decisões que valem por uma tese de estética cinematográfica” (Azulay, 1980, p. 3).

em 35mm. O que ele me pedia era uma imagem na tela melhor do que a imagem em 35mm. Uma expressão cinematográfica melhor, inclusive utilizando *a espontaneidade do som direto*” (*ibidem*, grifo próprio).

Embora imposta pelas condições de realização do longa-metragem, a escolha da película garantia a liberdade da câmera e do posicionamento dos cineastas frente à cena, aspectos necessários para a filmagem “segundo as técnicas de cinema direto”.

O depoimento do fotógrafo é ainda reforçado quando, em declaração de Neves no encarte publicitário de *Muito Prazer* distribuído à época, o crítico-cineasta cita a leveza dos equipamentos e faz importantes aferições acerca de suas consequências:

Para começar, a filmagem foi feita em 16mm, o que implicou numa redução de peso de cinco para um, quer dizer, para um *filme gênero reportagem*, na rua, com três pivetes deslocando-se entre carros parados em um sinal de tráfego, a “leveza” era um fator indispensável. E realmente foi. O equipamento utilizado, em sociedade com o diretor de fotografia Jom Azulay, é adequado a esse tipo de trabalho e a estética ou a dramaturgia do filme “posado” foram remanejadas a partir dele. *Os preconceitos contra alguns elementos como a objetiva zoom, por exemplo, caíram por terra, não sem pouco esforço. O cinema passa a ser vivência imediata da realidade* (Neves, 1980, p. 4, grifo próprio).

A leveza dos equipamentos de filmagem em 16mm e a facilidade de gravação do som direto na película foram, então, determinantes para a produção do filme. Como defendia Sarno, no já citado texto publicado na *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* (1966), era possível criar a sensação de “vivência” com a realidade a partir das imagens e sons gravados em sincronia com as próprias mãos dos cineastas sobre aqueles equipamentos.

Muito Prazer era a primeira experiência de direção ficcional inteiramente com som direto de David Neves – seus dois primeiros contavam, ainda, com longos trechos dublados – e com a possibilidade de gravar o filme sincronicamente, o cineasta parece buscar se aproveitar do equipamento ao máximo para capturar a “caótica agressividade do próprio real” (Sarno, 1966).

Ele começou a filmar com som direto comigo. Eu tinha uma câmera 16mm, de telejornalismo, na qual o som era gravado na banda sonora dentro da câmera. Mas com o motor regulado a cristal. Nós adaptamos esta câmera, fizemos inclusive um desenho para um visor, já que ela não foi feita para trabalhar no tripé, foi feita para ser trabalhada apenas no ombro. [...] A gente adaptou aquela câmera para filmagens de um longa-metragem (Azulay, 2015, p. 50).

Como Neves já chamava a atenção em *Integração Racial* (exemplo de cinema direto): “os momentos de espontaneidade” denunciavam o “falar brasileiro”. A partir das novas tecnologias, na ficção de *Muito Prazer*, como já era feito no registro das falas do documentário, os diálogos – não improvisados, mas escritos baseados na realidade boêmia da zona sul carioca que os cineastas frequentavam – parecem colocar em tela (e nos alto-falantes) essa vontade por filmar – ou seja ver, escutar e registrar – a espontaneidade do falar carioca.

Podemos encontrar um exemplo deste movimento, aos 57 minutos e 20 segundos de *Muito Prazer*. Nesse momento, o casamento de Ivan e Nádia já parece em frangalhos, a relação entre os sócios está quase no ápice de sua tensão e a narrativa parece caminhar para um clímax. Porém, ao invés de assistirmos a discussão entre os três sócios, como poderíamos esperar a essa altura da narrativa, a cena parece iniciar justamente após eles terem discutido. Uma espécie de momento pós-trama, no qual a narrativa é comentada, mas logo esquecida no rumo da conversa prosaica.

A cena, composta unicamente por 2 planos em 153 segundos, começa com os três arquitetos reunidos no escritório. Aquino enrola, irritado, o que parece ser um projeto. Ivan está parado em silêncio, observando-o. A princípio, vemos apenas o personagem de Otávio Augusto e o de Cecil Thiré.

Sem pestanejar, Aquino se levanta, olha feio para Ivan e sai do escritório. A câmera acompanha seu movimento com uma panorâmica que também revela parte de Chico (Antonio Pedro) sentado confortavelmente em sua cadeira na sala, ocupado com a escrita de algo que não conseguimos ler.

Com a saída do primeiro sócio, Ivan começa a resmungar com Chico. Aos poucos, a câmera continua a panorâmica e enquadra Chico totalmente. Enquanto começa a falar, Ivan se senta ao lado de Chico e a câmera enquadra os dois em um plano conjunto.

Após estabelecer o novo enquadramento, os cineastas operam um lento *zoom in* que aproxima o plano dos personagens enquanto eles conversam. O personagem de Otávio Augusto inicia o papo reclamando de Aquino e de seu comportamento: “Diz que eu estou desrespeitando a Nádia em casa... que eu estou prejudicando vocês dois aqui no escritório. Qual é a dele?”.

Chico ouve seu amigo e começa a lhe aconselhar sobre a vida com alguns ditados. Em relação à Nádia, Chico diz: “Mulher bonita é que nem caixão de defunto rico: quando ‘cê larga a alça, tem sempre um malandro que vai segurar, entendeu?”. Ivan se empolga com a conversa e logo a leva para outro assunto: “É... tá aí... tá aí, baixinho. Esse papo

‘tá legal, entendeu? Muito legal. ‘Pera aí. Ô, Sueli!’”. Chamada, Sueli abre a porta. Há um corte (o primeiro e único da cena) para um *close* do rosto da recepcionista.

Ivan pede gelo para ela. Logo que se ouve a voz do sócio, o quadro é corrigido com um rápido *zoom out* para enquadrar os três personagens. Sueli atende o pedido, Sueli fecha a porta e sai. O enquadramento é corrigido novamente para o plano conjunto de Ivan e Chico. O personagem de Otávio Augusto conduz a conversa: “Ó... nós vamos tomar esse whiskynho aqui, depois eu vou te levar num boteco em Botafogo que eu descobri. Coisa de gênio! Tem uns belisquinho lá e uma caipira que você cai duro, rapá. Maravilha, entendeu?”.

Após alguns instantes, entra na sala o porteiro do prédio, Gibira (Paschoal Villaboim Neto), trazendo o gelo pedido. Ivan e Chico o recebem e suas falas se embolam na *conversa fiada*. Com Gibira na sala, os personagens começam a conversar sobre assuntos diversos, *amenidades*. Ivan pergunta: “Como é que tá lá, a sua Portela?” e os três conversam sobre o Carnaval e suas escolas de samba. Já longe da conversa sobre a trama e Aquino, os personagens terminam a cena com Gibira cantarolando e batucando a melodia da Portela para aquele ano.

Estes instantes podem sintetizar o resultado do interesse dos cineastas nas possibilidades da gravação em 16mm com som direto. Mesmo em um ponto avançado do filme, em um movimento pouco usual para um longa-metragem ficcional, a filmagem da conversa e sua reprodução no corte final parecem importar mais para a caracterização dos personagens, a reafirmação de suas identidades cariocas e o interesse cinematográfico por capturar o momento prosaico da conversa, em seus aspectos aurais – o sotaque, a cadência das falas, as acentuações de cada palavra – e verbais – as gírias típicas, as referências à cidade e à cultura do Rio de Janeiro.

Dessa maneira, Neves (2004, p. 225) faz valer, na realização, a máxima com que já havia iniciado uma de suas críticas: “Minha preocupação maior é com a maneira de dizer e não com aquilo a ser dito”⁶⁵. Captados em som direto, os atores falam despreocupadamente um em cima do outro. Ouvimos as falas se acavalarem, se atropelarem, até o momento em que se tornam, na cópia (ou na qualidade do som captado, é difícil concluir), quase ininteligíveis.

Trata-se, portanto, de uma sobreposição que parece conferir aquela sensação de *autenticidade* à cena. A construção nos coloca, como espectadores, a presenciar os amigos conversando como se estivéssemos dentro da sala, íntimos de seu universo particular.

⁶⁵ Citação originalmente publicada em depoimento do cineasta ao jornal *Opinião*, em 1973, em ocasião da publicação de *Dez anos de cinema nacional*. Em *Telégrafo Visual*, a publicação tem o título atribuído de *Idiotas da subjetividade*.

4. A retomada oportuna do convencional

A elaboração da atmosfera de intimidade e de presença marcada dos intérpretes não borra, contudo, a constatação de uma construção ficcional e causal. As situações tomadas isoladamente e em conjunto apresentam um acúmulo para o espectador:

Só lá pela metade da história é que o espectador se dá conta de que a informalidade da conversa é apenas aparente. Isoladamente as situações são efetivamente banais, mas o conjunto das banalidades forma um jogo dramático que dá significado especial à brincadeira mais simples (Avellar, 1980, p. 6).

O comentário de Avellar, em sua crítica a *Muito Prazer*, antecipa uma percepção fundamental para as conclusões de nossas análises. Até aqui, discorreremos acerca do “direto” utilizado para captar momentos aparentemente *prosaicos*, com rara *autenticidade* como em um documentário. Contudo, esses momentos de casualidade estão presentes no filme em meio às convencionais estruturas dramáticas.

Em *Muito Prazer*, os momentos informais de intimidade recebem destaque e povoam o filme, entretanto, como aponta Avellar, aos poucos esses momentos se complementam e dão sentido especial à trama. Além de se destacarem pelo interesse formal pela captação da *espontaneidade*, tais cenas têm importância narrativa e informativa, pois, mesmo em seus momentos casuais, caracterizam e identificam os personagens principais.

Em um filme cujo centro é a articulação e interação entre os grupos, esses momentos banais contribuem para a composição geral da trama. Embora os acontecimentos narrativos sejam mais comentados pelos personagens do que vistos, ainda é interessante ao filme localizá-los e apresentá-los objetivamente em determinados momentos. A cena descrita acima é exemplo desse interesse.

Jom Tob Azulay já dizia: “Aquele foi talvez um dos primeiríssimos, dos poucos filmes de ficção tradicional que foram determinados por uma técnica de cinema direto” (Jom Tob Azulay em *ABC Cursos de Cinema – Muito Prazer*, 2021). Embora determinado por tais técnicas, *Muito Prazer* ainda é um filme de ficção tradicional.

Na entrevista publicada no catálogo da Mostra *Paisagens do Rio de Janeiro*, Carlos Moletta comenta sobre esse estilo de narrativa e as preferências de Neves em suas obras:

Ele defendia que os filmes se dividem em dois grandes gêneros: o filme de personagem e o filme de roteiro. E ele gostava de filme de personagem, onde o roteiro não interessa, interessa o que o personagem faz. Então, dentro dessa lógica, ele se permitia, na lógica do filme, a ter estes momentos, estas exceções (Moletta, 2015, p. 65, grifo próprio).

A dedicação ao desenlace narrativo – que, na dicotomia, interpretamos ser elemento chave desses “filmes de roteiro” – parece não interessar tanto ao diretor de *Muito Prazer* quanto a caracterização e o desenvolvimento de seus personagens – o que interpretamos como chave dos “filmes de personagem”.

A partir do encontro com esse depoimento de Moletta, a máxima “Elenco é roteiro” (Neves, 1993, p. 41) dita por Neves não parece dizer respeito somente à importância da escolha e interpretação dos personagens, mas também a seu papel narrativo: são os personagens que guiam o encadeamento da história.

O *erro* e a *displícência* são aspectos importantes e caros aos filmes, pois lhes conferem a forma “brasileira” e “autêntica”, como o crítico-cineasta pretendia. Porém, Neves está longe de produzir o que categorizaríamos, no senso comum, como *filmes experimentais*, e está também afastado da realização dos *filmes de invenção* do que ficou conhecido como *Cinema Marginal*, apesar de manifestar seu interesse por muitas das obras dos cineastas *underground* (Neves, 2004, p. 226).

Quando do lançamento de *Memória de Helena* (1969, dir.: David Neves), Neves inclusive elogia Julio Bressane e seu *Matou a Família e foi ao Cinema* (1969, dir.: Julio Bressane). Na já citada entrevista a Miriam Alencar, ele define o longa como “a obra mais coerente, densa e completa do cinema nos últimos anos” para, em seguida, demonstrar uma importante diferença entre seus filmes e os dirigidos por Bressane:

O meu cinema só almeja esta perfeição (a de Bressane). *Sou, entretanto, muito tenso para não tomar certas precauções, que bloqueiam a liberdade procurada. O lado cultura cinematográfica, por sua vez, me faz sempre homenagear ou reverenciar alguém (é uma tendência que não renego) e surgem então os compromissos que definiriam meu estilo como nostálgico, apesar de achar vaga essa palavra. Geralmente (sempre quando estou em dúvida) adoto uma linha de ação que poderia ser resumida na frase a retomada oportuna do convencional e fico, por isso mesmo, beirando perigosamente o simplismo* (Neves, 1970, grifo próprio).

O crítico-cineasta, em seu jeito particular, aponta a escolha pela “retomada oportuna do convencional” como marca de seu trabalho. Com a influência de seu “lado cultura cinematográfica” e o olhar do David Neves-crítico interessado pelo cinema clássico que tanto admirava, o David Neves-cineasta não encontra a liberdade de Bressane em seus filmes, tampouco a “falsa e precária perfeição” das chanchadas. Na entrevista, Neves parece se colocar em um meio de caminho, entre a dedicação à narrativa clássica e a rebeldia formal.

No texto de título atribuído *Idiotas da Subjetividade*, publicado em 1973, três anos depois da entrevista à Alencar, o diretor defendia uma posição interessante dentro dessa perspectiva:

Quando penso num filme, procuro encaixar o assunto numa forma original. Acho que se pode comunicar com o público sem se conceder demais, sem se rebaixar demais. O cinema deveria ser considerado como coisa lúdica, sempre, até quando se dedica a reproduzir ou documentar a História.

Se meus filmes não são plenamente originais como eu desejaria que fossem, ao menos tem qualquer coisa de enigmático ou marginal que me agrada (Neves, 2004, p. 225, grifo próprio).

Nesse contexto de análise, interpretamos a “coisa lúdica” ainda como um possível sinônimo à expressão que o crítico-cineasta desenvolve enquanto *erro*. A *coisa lúdica* nos aparece, pois, como aquele aspecto necessário para temperar, mesmo o filme mais *sério*, com gosto de “dúvida”, de “acidente”, de “cinema”, enfim (Neves, 2015, p. 95).

Em provável referência a *Memória de Helena e Lúcia McCartney*, longas que havia dirigido até então, o crítico-cineasta complementa o trecho dizendo que seus filmes “não são plenamente originais”, mas “tem qualquer coisa de enigmático ou marginal que me agrada”. Não por acaso: os filmes que dirigiu não são “plenamente originais” justamente pela “oportuna retomada do convencional” e, se em dois primeiros longas-metragens o “enigmático” e “marginal” se manifestava em opacas manipulações formais, em *Muito Prazer*, o *marginal* parece estar nas “técnicas de cinema direto” escolhidas para alcançar a sensação de *autenticidade*.

No encarte publicitário de seu terceiro longa-metragem, o cineasta ainda define: “Cinema para mim varia entre certas fixações pessoais e alguns (oportunos) retornos às convenções estabelecidas, mais conhecidos como ‘lugares comuns’” (Neves, 1980, grifo próprio).

Enfim, a partir dos comentários do próprio crítico-cineasta e de seus colaboradores, compreendemos suas fixações próprias, tais como os *erros*, aquele “tempero”, o “enigmático e marginal” que atravessam seus filmes em meio aos “lugares comuns” de suas histórias, que, oportunamente, ainda se comunicam com o público.

Referências

- ABC CURSOS DE CINEMA. **Muito Prazer**. YouTube, 07 de dezembro de 2021. Disponível em: <https://youtu.be/ANOAT2vLLmc?si=cRtiWLOXkTXtWkOw>. Acesso em: 11 abr. 2024.
- AVELLAR, José Carlos. Um Lugar ao Sol. **Jornal do Brasil**, p. 6, 1980.
- AVELLAR, José Carlos. Um Lugar ao Sol. **Cinemais**, n. 31, 2001.
- AZULAY, Jom Tob. Entrevista para Press-Release. *In: Muito Prazer*. Embrafilme. São Paulo, 1980, p. 3-4.
- AZULAY, Jom Tob. [Entrevista concedida a] Thiago Brito e Pedro Henrique Ferreira. *In: BRITO, Thiago; FERREIRA, Pedro Henrique. Paisagens do Rio de Janeiro: a poética de David Neves*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2015. p. 48-52.
- BRITO, Thiago; FERREIRA, Pedro Henrique. **Paisagens do Rio de Janeiro: a poética de David Neves**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2015.
- CARVALHO, Joaquim Vaz de. Entrevista concedida a Thiago Brito e Pedro Henrique Ferreira. *In: BRITO, Thiago; FERREIRA, Pedro Henrique. Paisagens do Rio de Janeiro: a poética de David Neves*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2015. p. 57-63.
- CARVALHO, Joaquim Vaz de. Entrevista para Press-Release. *In: Muito Prazer*. São Paulo: Embrafilme, 1980. p. 1-2.
- MOLETTA, Carlos. Entrevista concedida a Thiago Brito e Pedro Henrique Ferreira. *In: BRITO, Thiago; FERREIRA, Pedro Henrique. Paisagens do Rio de Janeiro: a poética de David Neves*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2015. p. 64-70.
- MUITO Prazer. Direção: David Neves. Morena Produtoras de Arte e Embrafilme Empresa Brasileira de Filmes. 1979. 16mm (105 min.). Son., color.
- NEVES, David. A descoberta da espontaneidade (Breve histórico do cinema direto no Brasil). *In: COSTA, Flávio Moreira da. Cinema Moderno Cinema Novo*. Rio de Janeiro: José Álvaro Ed., 1966.
- NEVES, David Eulálio. **Memória de Davi**. Entrevista concedida a Miriam Alencar. **Jornal do Brasil**, 1970.
- NEVES, David Eulálio. Entrevista para Press-Release. *In: Muito Prazer*. Embrafilme. São Paulo, 1980. p. 1.

NEVES, David Eulálio. **Cartas do meu bar**. São Paulo: Editora 34, 1993.

NEVES, David Eulálio. Entrevista concedida a Alex Vianny. *In*: VIANNY, Alex. **O Processo do Cinema Novo**. Org. José Carlos Avellar. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

NEVES, David Eulálio. **Telégrafo visual**: crítica amável de cinema. Org. Carlos Augusto Khalil. São Paulo: Editora 34, 2004.

PINTO, Pedro Plaza. David Neves: projetos de vida e autonomia do crítico-cineasta. **Intexto**, v. 48, p. 194-211, jan./abr. 2020.

RAMOS, Fernão. **Mas afinal... O que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac, 2008.

SARNO, Geraldo. Cinema Direto. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, Brasil, n. 1, p. 171-173, 1966. DOI: 10.11606/issn.2316-901X.v0i1p171-173. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/45631>. Acesso em: 11 abr. 2024.

UMA Conversa com David Neves. *In*: A LINGUAGEM do Cinema. Direção: Geraldo Sarno. Saruê Filmes. 2001. digital (48 min.). son., color.



Alexandre Rafael Garcia é bacharel em Cinema (FAP-PR), mestre em Multimeios (Unicamp) e doutor em História (UFPR). Professor adjunto na Universidade Estadual do Paraná (Unespar), no curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual e no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV). Autor do livro *Contos morais e o cinema de Éric Rohmer* (A Quadro, 2021); coordenador editorial da Coleção Escrever o Cinema; criador da série Dicionário de Cinema e realizador de dezenas de filmes. Integrante do grupo de pesquisa Cinecriare: Cinema – Criação e Reflexão (Unespar/CNPq).



Aricia Machado é diretora de arte, membro do coletivo de diretoras de arte do Brasil, Bra.da, artista visual e professora colaboradora do curso de graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Paraná (Unespar), lecionando as disciplinas de direção de arte e videoarte. Tem dupla formação: é mestre em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) – linha de pesquisa em Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo – pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar) e é mestre em Ecologia e Evolução pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro.



Beatriz Avila Vasconcelos é doutora em Filologia Clássica (Universidade Humboldt de Berlim). Professora do Bacharelado em Cinema e Audiovisual e do Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Universidade Estadual do Paraná/FAP. Pesquisa sobre funcionamentos da linguagem no cinema, com foco nas conexões entre cinema, atenção e linguagem poética, com especial interesse por cinemas experimentais e de lentidão e por teorizações de cineastas sobre o cinema poético. Coordena o Projeto Amador, atualmente dedicado à tradução de textos de Maya Deren. É co-líder do Grupo de Pesquisa em Arte, Cultura e Subjetividades (GPACS-CNPq/Unespar).

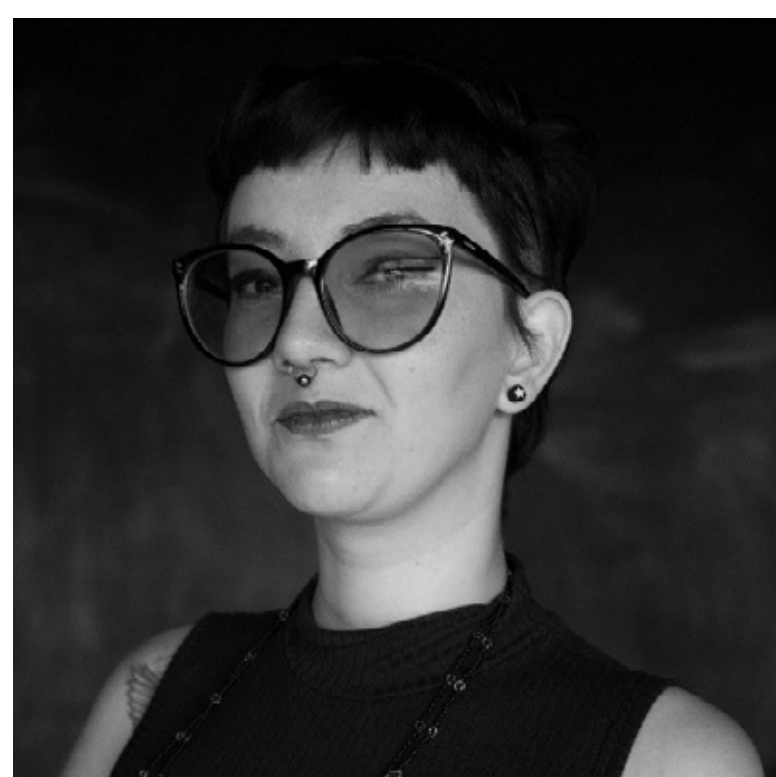


Cristiane Wosniak é doutora e mestre em Comunicação e Linguagens/Estudos de Cinema e Audiovisual (UTP). Docente adjunta da Unespar (Bacharelado em Cinema e Audiovisual). Docente permanente do Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV), vinculada à linha de pesquisa (2): Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo. Docente

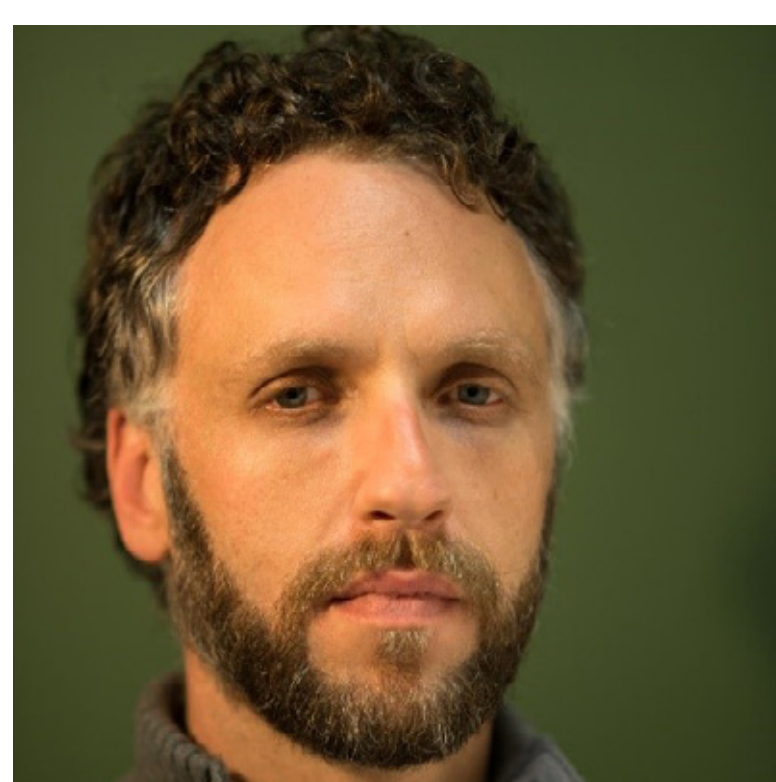
permanente do Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE) da UFPR. É líder do GP CINECRIARE – Cinema: criação e reflexão (PPG-CINEAV/CNPq) e membro do GP Labelit – Laboratório de estudos em educação, linguagem e teatralidades (PPGE/CNPq).



Débora Opolski é professora do curso técnico em Produção de áudio e vídeo do IFPR e da Pós-Graduação em cinema e artes do vídeo (PPG-CINEAV), da UNESPAR. Doutora em Comunicação e Linguagens, com a tese *A fragmentação da performance vocal do personagem no cinema a partir da perspectiva da edição de diálogos*. Integra o grupo de pesquisa Cinecriare – Cinema: Criação e Reflexão. Autora dos livros *Introdução ao desenho de som* (2013, UFPB) e *Edição de diálogos no cinema* (2021, UFPR). Trabalha com criação sonora no audiovisual, tendo editado sons para diversos filmes brasileiros, como *Tropa de Elite 1 e 2* (José Padilha, 2007 e 2010), *Ensaio sobre a Cegueira* (Fernando Meirelles, 2008), *A mesma parte de um homem* (Ana Johann, 2021) e *O sol das mariposas* (Fábio Allon, 2024).



Daniele Durães ou **Dani Durães** é artista/ pesquisadora da Dança. Artista residente do AP da 13 espaço de criação em Curitiba. Mestre em Cinema e Artes do Vídeo pelo Programa de Pós-Graduação/ Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) *campus* de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Membro do Grupo de Pesquisa CineCriare – Cinema: criação e reflexão da Unespar/ PPG-CINEAV/CNPq. Graduada em Bacharelado Dança pela mesma universidade. Desenvolve pesquisas com interesse nos temas: Dança, Artes do vídeo, Videodança, processos criativos em Dança, e audiovisuais da dança. Artista interdisciplinar – Dança, Preparação Corporal, Videodança, Direção de fotografia e Fotografia. Crédito da foto: Eduardo Ramos



Eduardo Tulio Baggio é professor do Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo e do Bacharelado em Cinema e Audiovisual, ambos da Unespar. Pós-doutorando pelo PPGCOM da UFC e doutor pelo PPGCOS da PUC-SP. Integrante do grupo de pesquisa Cinecriare (Unespar/CNPq), do GT Teoria dos Cineastas da AIM e da rede de pesquisa Teoria de Cineastas, oriunda da SOCINE. É um dos organizadores dos livros *Teoria dos Cineastas*, vol. 1, vol. 2 e vol. 3

(2016-2017); do livro *Cineastas do Paraná: primeiros tempos* (2021); e do livro *Filmmakers on Film: global perspectives*. Em 2022, publicou o livro *Documentário: filmes para salas de cinema com janelas*. Dirigiu, entre outros, os documentários *Professoras* (2024), *A alma do gesto* (2020) e *João & Maria* (2016).



Evaldo Mocarzel é jornalista, cineasta e dramaturgo. Nasceu em 1960 em Niterói, Rio de Janeiro. Formou-se em Cinema na Universidade Federal Fluminense. Trabalhou como jornalista e foi editor do Caderno 2, do jornal *O Estado de São Paulo*, durante oito anos. Coursou Cinema na New York Film Academy e fez parte durante quatro anos do Círculo de Dramaturgia do encenador Antunes Filho, no CPT, em São Paulo. É Doutor em Artes na Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo.



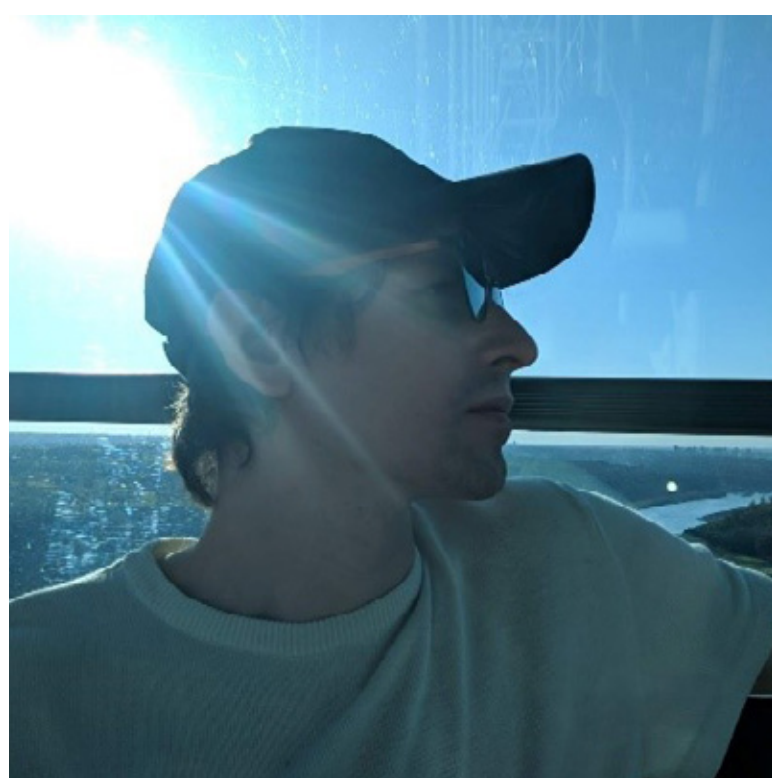
Fábio Noronha é artista visual e professor no Programa de Pós-graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPGCINEAV), na Universidade Estadual do Paraná (Unespar). Nesta mesma instituição, leciona no bacharelado em Artes Visuais (BAV: 1996-atual) e coordenou o Laboratório Experimental de Vídeo (L.EX.VIDEO: 2016-2021). Tem pós-doutorado na linha de Processos artísticos contemporâneos, na Universidade Estadual de Santa Catarina (PPGAV/CEART/UDESC); mestrado e doutorado em Poéticas Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS: 2005/6-2009/13). Em 2022, foi pesquisador visitante do Centro de Humanidades, da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.



Gabriel P. F. Borges da Silva é mestre em Cinema e Artes do Vídeo pelo PPGCINEAV da Unespar, pontagrossense, curador, montador e pesquisador de cinema. Borges tem experiência na produção e edição de filmes e na organização de festivais de cinema. Entre seus trabalhos, Gabriel é curador e codiretor artístico do Olhar de Cinema – Festival Internacional de Curitiba e diretor artístico do Metrô – Festival do Cinema Universitário Brasileiro. No momento, desenvolve pesquisas em torno de processos de criação no cinema brasileiro e do estilo do crítico-cineasta David Neves.



Giovanni Comodo é pesquisador, cineclubista, crítico de cinema e mestre em Cinema e Artes do Vídeo (PPG/CINEAV-UNESPAR), além de professor da FAP/UNESPAR no Bacharelado de Cinema e Audiovisual. É membro dos grupos de pesquisa CineCriare – Cinema: criação e reflexão (UNESPAR/PPG-CINEAV/CNPq), SAL: Sobre Alimentos e Literaturas (UFMG/CNPq) e Grupo de Pesquisa em Arte, Cultura e Subjetividades (GPACS – UNESPAR/PPG-CINEAV/CNPq). Integra a equipe de curadoria do Cineclube do Atalante na Cinemateca de Curitiba, desde 2018, pelo qual já realizou mostras, oficinas e publicações.



Iurii Kokin é mestrando do Programa de Pós-Graduação – Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) – da Universidade Estadual do Paraná (Unespar), *campus* de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP), vinculado à linha de pesquisa (1) Teorias e discurso no Cinema e Artes do Vídeo. Membro do Grupo de Pesquisa em Arte, Cultura e Subjetividades (GPACS-CNPq/Unespar). Desenvolve pesquisas sobre cinema soviético e pós-soviético com foco na estética e na linguagem. Atua também como *designer* gráfico.

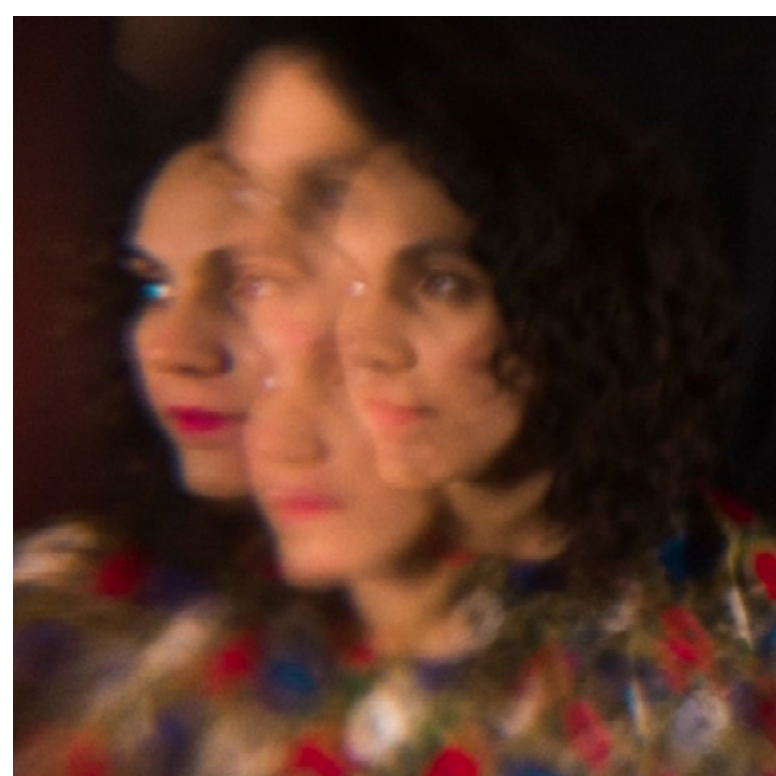


Juliano Schultz é mestre em Cinema e Artes do Vídeo pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Estadual do Paraná (Unespar). Proprietário do estúdio Schultz Audio Works que atua no ramo de pós-produção de som para audiovisual. Em seu currículo, estão presentes mais de 100 produções nacionais e internacionais entre filmes ficcionais, documentários e séries de televisão para canais de *streaming* como Netflix, Prime Video, HBO (MAX), Globo Play e Disney Plus. Dentre as principais produções destacam-se Bingo, o rei das manhãs (2017); Marighella (2019); Sob Pressão (2017-2022); Pico da neblina (2019-2022) e Cangaço Novo (2023).



Luciana Barone é artista da cena e professora da Licenciatura em Teatro e do Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo (Unespar). Tem pós-doutorado em Theatre and Performance (Goldsmiths University of London, 2019-20), é Doutora (2007) e Mestre (2002) em Multimeios (Unicamp), Especialista em Psicologia Junguiana (IIEP-FACIS, 2017) e Educadora do Movimento Somático (programa

de Body-Mind Centering, 2019). Estagiou com Robert Lepage, no Metropolitan Opera House (2010). Lidera o Grupo de Pesquisa Processos Criativos em Artes Cênicas e integra o Cinecriare. Dirigiu o curta metragem “Amazona” (2023), além de diversos espetáculos, de sua autoria inclusive. É editora da Revista Científica/FAP (Unespar).



Nathália Tereza é bacharel em cinema e vídeo e mestranda no PPG-CINEAV Unespar. Seu trabalho dialoga com diferentes regiões do Brasil em um intercâmbio cultural, familiar e afetivo. Dirigiu, em parceria com Tomás Osten, o longa-metragem Solange (2023) e também dirigiu os curtas: A outra margem (2015), De tanto olhar o céu gastei meus olhos (2017), A casa sem separação (2015) e A mulher que sou (2019).



Pedro Plaza Pinto é pesquisador de cinema, professor associado do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História na Universidade Federal do Paraná (Unespar), docente colaborador no Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo da Unespar. Foi fundador da Cia de Teatro Nu Escuro (Goiânia) e pesquisador voluntário no projeto de descrição do Arquivo Paulo Emílio Salles Gomes na Cinemateca Brasileira. Publicou o livro *Paulo Emílio na emergência do Cinema Novo* (A Quadro Edições). É conselheiro suplente da Sociedade de Amigos da Cinemateca Brasileira como representante da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE).



Rodrigo Tomita é Mestre em Cinema e Artes do Vídeo pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar), nipo-brasileiro, montador, diretor, roteirista e membro do coletivo cinematográfico Coco Filmes. Nasceu na capital paulista, mas vive em Curitiba desde 2018. Dirigiu e roteirizou o longa-metragem Até Amanhã, realizou o curta-metragem amarelo-angústia (2019), montou obras de curta e longa duração como Eu te amo, Bressan (2021, direção de Gabriel Borges) e Dublê de Namorado (2024, direção de Christopher Faust).

Publique com a gente e
compartilhe o conhecimento



www.letraria.net

 Letraria[®]