



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

RODRIGO SOUZA GROTA

**TEORIA PARA UM CINEMA POÉTICO:  
A ESTÉTICA DO DESVIO E A EXPRESSÃO DO SILÊNCIO**

---

Londrina  
2020

RODRIGO SOUZA GROTA

**TEORIA PARA UM CINEMA POÉTICO:  
A ESTÉTICA DO DESVIO E A EXPRESSÃO DO SILÊNCIO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Estudos Literários), da Universidade Estadual de Londrina, como requisito à obtenção do título de Doutor.

Orientador: Prof. Dr. Frederico Garcia Augusto Fernandes.

Londrina  
2020

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

G881 GROTA, RODRIGO.  
Teoria para um Cinema Poético : A Estética do Desvio e a Expressão do Silêncio / RODRIGO GROTA. - Londrina, 2020.  
200 f. : il.

Orientador: Frederico Augusto Garcia Fernandes.  
Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2020.  
Inclui bibliografia.

1. Cinema - Tese. 2. Literatura - Tese. 3. Teatro - Tese. 4. Poesia - Tese. I. Garcia Fernandes, Frederico Augusto . II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 82

RODRIGO SOUZA GROTA

**TEORIA PARA UM CINEMA POÉTICO:  
A ESTÉTICA DO DESVIO E A EXPRESSÃO DO SILÊNCIO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Estudos Literários), da Universidade Estadual de Londrina, como requisito à obtenção do título de Doutor.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientador: Prof. Dr. Frederico Augusto Garcia  
Fernandes  
Universidade Estadual de Londrina – UEL

---

Prof. Dr. Diego Emanuel Giménez Celano  
Universidade de Coimbra – UC

---

Prof. Dr. Luiz Carlos Gonçalves de Oliveira  
Junior  
Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF

---

Profa. Dra. Marta Dantas da Silva  
Universidade Estadual de Londrina – UEL

---

Profa. Dra. Sonia Aparecida Vido Pascolati  
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Londrina, 29 de abril de 2020.

para meu pai (*in memoriam*),  
que sempre se comunicou comigo  
pelo silêncio;

para a minha mãe (*in memoriam*),  
que, de certa forma,  
está sempre presente;

e para Roberta,  
o único desvio possível.

## AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Frederico Fernandes, meu orientador, que desde o início do projeto se mostrou muito aberto, generoso e paciente em relação aos caminhos percorridos.

Ao CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico), pelo suporte financeiro contínuo e essencial para a realização deste estudo.

Ao professor Diego Giménez, presença afetiva em conversas variadas sobre a natureza da Poesia ao longo dos quatro anos de pesquisa. Aos Professores do PPGL, em especial, Marta Dantas e Sonia Pascolati, responsáveis por disciplinas que ampliaram e estimularam a minha investigação.

Aos queridos colegas do PPGL-UEL, com destaque para Gustavo Ramos, Ronald Costa e Thays Morettini, sempre muito queridos e alegres em nosso convívio acadêmico. Aos meus colegas do cinema e da vida cotidiana Guilherme Gerais, Guilherme Peraro e Mayhara Nogueira. Aos colegas de infância sempre presentes: Antônio Garcia, Guilherme Modesto, Ivan Lima e Rodolfo Arruda Leite de Barros.

Aos meus irmãos Fernando, Junior, Lucas e Renata, à Fernanda e Ondina Takamatsu, à Viviane Kuhn, e a todos os familiares pelo afeto, apoio e estímulo. A Romildo Souza Grota (1950-2019) e a Francisco Katsutoshi Takamatsu (1944-2018), que nos deixaram nesse período de estudos, mas que sempre estarão próximos de uma forma muito verdadeira.

Para Andrea Tonacci, Cristina Amaral e Dib Lutfi – verdadeiros mestres do Cinema e da vida, e que me ensinaram que um bom filme é antes de tudo um afeto.

Para Roberta Shizuko Takamatsu, que me inspira diariamente e é a equivalência mais ampla e precisa que encontrei para o *encantamento* que é a poesia.

E, por último, para a minha mãe, Sirlei Batista (1949-2013), a minha maior fonte de energia e inspiração, hoje e sempre. Dedico este trabalho a todos vocês.

“O que é necessário é criar uma probabilidade no argumento e a câmera torna esse trabalho possível depois; então, criar este provável, ver; ver o invisível e ver o que existe se o invisível fosse visível”

Jean-Luc Godard, em *Scénario du film Passion*

“Quando falo de cinema poético, penso no tipo de cinema que possui a qualidade da poesia, que contém o vasto potencial da poesia. Ele tem as habilidades de um prisma. Tem uma complexidade. Tem uma qualidade permanente. É como um quebra-cabeças inacabado que nos convida a decifrar a mensagem e juntar as peças em qualquer organização que desejemos”

Abbas Kiarostami, em *Lessons with Kiarostami*

GROTA, Rodrigo Souza. **Teoria para um Cinema Poético: A Estética do Desvio e A Expressão do Silêncio**. 2020. 200 f. Tese de Doutorado em Estudos Literários – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2020.

## RESUMO

Esta tese tem como objetivo analisar e fundamentar os elementos expressivos que possibilitam a criação de uma Teoria para um Cinema Poético com ênfase na relação entre Cinema, Literatura e outras artes. A metodologia de trabalho consiste na avaliação de uma série de procedimentos criativos (dramaturgia do filme, construção visual, concepção sonora e consolidação de tempo e espaço) que potencializam e ampliam a linguagem cinematográfica a partir da contaminação e relação com outras linguagens. A essa série de procedimentos artísticos demos o nome de Estética do Desvio. Essa denominação ocorre em sintonia com a hipótese sugerida por este trabalho: a ideia de que o Cinema Poético do século XXI é aquele que se aproxima da literatura e de outras linguagens com o objetivo de construir uma Expressão do Silêncio. Como se dá essa expressão é o que busca analisar o nosso trabalho.

**Palavras-chave:** cinema; literatura; poesia; silêncio; imagem.

GROTA, Rodrigo Souza. **Poetic Cinema Theory: The Aesthetics of Deviance and The Expression of Silence.** 2020. 200 p. Thesis (Doctor's Degree in Literary Studies) – State University of Londrina, Londrina, 2020.

### **ABSTRACT**

This thesis aims to analyze and underpin the expressive elements in the creation of a Theory for Poetic Cinema focusing on the relationship among Cinema, Literature and other arts. The methodology is based upon the evaluation of creative procedures (dramaturgy of the film, visual construction, sound conception and consolidation of time and space) which increase and expand the cinematographic language in relation to the other artistic languages. We call it as Aesthetics of Deviance. This denomination grounds the hypothesis of this research: the idea that the 21st century Poetic Cinema has approached the literature and other languages in order to construct an Expression of Silence. This work targets the origin of this expression.

**Key-words:** cinema; literature; poetry; silence; image.

## SUMÁRIO

	<b>INDÍCIOS</b> .....	10
<b>1</b>	<b>CINEMA POÉTICO</b> .....	17
1.1	EXPRESSÃO DO SILÊNCIO .....	26
1.2	DRAMATURGIA DO ROSTO .....	38
<b>2</b>	<b>ESTÉTICA DO DESVIO</b> .....	50
2.1	SIMULTANEIDADE & FRAGMENTAÇÃO .....	53
<b>3</b>	<b>NÃO VISÍVEL</b> .....	66
3.1	EXPRESSÃO CÊNICA & TEXTUAL.....	76
3.2	IMAGEM-OLHAR .....	86
<b>4</b>	<b>SOMBRAS</b> .....	103
4.1	EXPRESSÃO PLÁSTICA & VISUAL .....	111
4.2	IMAGEM FLUIDA.....	115
<b>5</b>	<b>ESPECTROS</b> .....	124
5.1	EXPRESSÃO ONÍRICA & IMATERIAL .....	132
5.2	IMAGEM ERRÁTICA .....	135
<b>6</b>	<b>NÃO SONORO</b> .....	147
6.1	EXPRESSÃO RÍTMICA & SENSORIAL .....	154
6.2	IMAGEM-RUÍDO .....	157
<b>7</b>	<b>NÃO MOVIMENTO</b> .....	166
<b>8</b>	<b>VESTÍGIOS</b> .....	168
	<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	187
	<b>REFERÊNCIAS CINEMATOGRÁFICAS</b> .....	198

## INDÍCIOS

“Se o cinema não é feito para traduzir os sonhos  
ou tudo o que na vida desperta se aproxima do domínio dos sonhos,  
então o cinema não existe.”  
Antonin Artaud

Em julho de 2016, participei de uma mesa redonda intitulada “Cinema de Autor: Processos de Criação”, na programação do Festival de Roteiro Audiovisual de Porto Alegre<sup>1</sup>. Entre os assuntos abordados pelos convidados e pelo público, estava a seguinte questão: como são escritos os roteiros que fogem à narrativa clássica ou que são mais poéticos em sua dramaturgia, proposta visual e sonora? Esse tópico, que não é muito presente em livros de roteiro para escritores e realizadores, é uma das motivações iniciais desta pesquisa de doutorado. A minha primeira relação mais concreta com essa temática ocorreu entre 2006 e 2009 durante a pesquisa de mestrado em Estudos Literários na Universidade Estadual de Londrina<sup>2</sup>. Esse estudo, centrado na obra do poeta Rodrigo Garcia Lopes, foi direcionado às confluências entre o Cinema de Poesia e a poética de Rimbaud, sobretudo a partir da potência do falso na criação da personagem e do curta-metragem *Satori Uso* (2007).

Em 2015, ao longo de uma oficina de interpretação para cinema a convite do Sesc em Londrina, encontrei um tópico complementar a essa pesquisa. De forma geral, nessa oficina, costumava trabalhar com textos mais realistas, que naturalmente poderiam se adequar a uma linguagem do cinema mais conhecida e assimilada pelo grande público. Nesse sentido, sempre produzia textos dramáticos em sintonia com a estética do cinema narrativo clássico, com começo, meio e fim, conflitos dramáticos bem delineados, estruturados a partir de uma certa unidade de tempo e espaço, além de uma construção sólida de personagens. Tratava-se, portanto, de uma escrita cinematográfica fiel a um regime estético aristotélico<sup>3</sup>. Em 2015, no entanto, experimentamos utilizar textos mais poéticos, que não se guiavam por uma lógica naturalista, e não preservavam uma unidade de tempo e espaço. As personagens, mesmo que nomeadas, não eram apresentados a partir de um conflito dramático central, e sim a partir de uma aproximação lírica mais indireta, como se habitassem um mundo onírico: “No sonho [...], há sequências, não consequências. Não há objetivos, mas o sentimento de um objetivo”<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> O Festival de Roteiro Audiovisual de Porto Alegre, mais conhecido como Frapa, foi criado em 2013, e já se tornou, segundo a comissão que o organiza, “o maior festival de roteiro da América Latina”.

<sup>2</sup> GROTA, Rodrigo. *A Poética de Garcia Lopes e a potência do falso a partir da criação dos duplos em Satori Uso*. 2009: [http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=160843](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=160843)

<sup>3</sup> Cf. ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução e notas de Ana Maria Valente. Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

<sup>4</sup> VALÉRY, Paul. *Variedades*. Organização e introdução: João Alexandre Barbosa. Tradução: Maiza Martins de Siqueira. Posfácio: Aguinaldo Gonçalves. São Paulo: Iluminuras, 1999.

O objetivo, ao produzir esses textos líricos, era investigar alguns pressupostos: até que ponto um texto dramático pode ser escrito de forma adequada a servir, a um só tempo, a diferentes mídias e linguagens? Em que medida um texto dramático poderia ser ao mesmo tempo não realista e ainda assim ser considerado um texto escrito para o cinema?

Diante de tais perguntas, notamos que os atores inscritos na oficina tinham dificuldade em assimilar o texto proposto como um “texto para cinema”. Eis que surge a lembrança de alguém que sempre transitou entre duas linguagens: o realizador sueco Ingmar Bergman (1918-2007). Conhecido mundialmente devido a seus filmes, ele era também um encenador de teatro. Seus roteiros, editados em tiragem e quantidade expressivas (inclusive no Brasil), oferecem estruturas dramáticas que não seguem os padrões estéticos do cinema hegemônico, tanto no que se refere ao estilo da escrita, ao tom da dramaturgia, e até mesmo ao formato da estruturação do texto. Bergman escrevia roteiros como quem escreve um texto literário, dando tanto importância à construção das palavras como dará à construção da imagem ao realizar um filme. Encontrei, portanto, um autor que possibilitava a seguinte investigação: em que medida o cinema pode se aproximar de outras linguagens como a literatura e o teatro, para além dos tópicos já abordados relacionados à adaptação ou à materialidade? Seria possível escrever, a um só tempo, um texto que poderia servir ao cinema e ao teatro, e ainda assim ser um texto de valor literário? Se sim, como seria esse texto?

Em 2002, pouco antes das filmagens do seu último longa, *Saraband*<sup>5</sup> (2003), Bergman explica para o crítico de cinema Stig Björkman que o roteiro de tal obra poderia ser tanto a base para um filme, como para uma montagem de teatro, ou, até mesmo, uma peça para rádio:

O título evoca a bela suíte para violoncelo de Bach. Uma sarabanda é, na verdade, um baile para duplas. [...] O filme segue a estrutura de uma sarabanda: sempre há duas pessoas que se encontram. Em dez cenas e um epílogo. [...] *Saraband* foi planejado como um filme para televisão. Mas quando terminei o roteiro não estava seguro do que faria com ele. Dessa forma, conversei com Erland Josephson<sup>6</sup>. *Saraband* poderia ter funcionado igualmente bem como obra de teatro, filme ou peça para rádio. Mas decidi que a televisão seria o melhor meio.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Produzido em suporte digital, *Saraband* foi apresentado pela primeira vez ao público pela TV sueca a 1º de dezembro de 2003. No Brasil, o filme foi exibido inicialmente durante a 28ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo em outubro de 2004. Posteriormente foi lançado em DVD.

<sup>6</sup> Erland Josephson (1923-2012), provavelmente o ator sueco mais conhecido no mundo, foi também poeta, diretor de cinema, TV e teatro. Entre 1946 e 2003, Josephson atuou em inúmeros filmes dirigidos por Bergman, sendo *Saraband* a última parceria da dupla. Josephson também trabalhou com outros diretores renomados internacionalmente, como Andrei Tarkovsky (1932-1986) e Theo Angelopoulos (1935-2012).

<sup>7</sup> BERGMAN, Ingmar *apud* BJÖRKMAN, Stig. “Pure Kamikaze: Interview with Ingmar Bergman”. In: DUNCAN, Paul (org.). *The Ingmar Bergman Archives*. Los Angeles: Taschen, 2008, p. 546.

Bergman explicita nesse breve comentário um processo criativo que foi constante ao longo de sua trajetória<sup>8</sup>. Em outras entrevistas, o realizador revela que a forma narrativa de boa parte dos seus filmes se inspira em estruturas musicais ou tenta se assemelhar à estrutura de um poema, processos criativos que resultaram em obras como *Através do Espelho* (1961) e *Persona* (1966), por exemplo. Em sua poética, expressa na direção de seus filmes, há uma conexão contínua com outras linguagens, o que nos permite dizer que um filme de Bergman se aproxima tanto da literatura e do teatro, como também das artes plásticas e da música. Como se a natureza do cinema, para Bergman, fosse sobretudo um ato consciente de desvio em direção a outras linguagens.

Em 2018, como forma de dar continuidade aos temas que queria investigar, organizei a criação do Núcleo de CineDramaturgia Dramática, uma parceria entre a produtora Kinopus e o Centro Cultural Sesi, em Londrina. Para esse núcleo experimental, convidei diretores e dramaturgos a criarem cenas que pudessem servir ao mesmo tempo para o cinema e para o teatro, buscando compreender quais seriam os pontos em comum dessas linguagens, sobretudo quando não estivéssemos em um regime naturalista de texto e imagens. O projeto foi realizado em duas fases: entre março e julho de 2018, realizamos um ciclo de estudos com o objetivo de discutir as relações entre cinema, teatro e literatura. Como ponto de partida para essa reflexão, realizamos leituras dramáticas de 5 dramaturgos abertas ao público: Sam Shepard, Fernando Arrabal, Jean-Luc Lagarce, Wajdi Mouawad e Nelson Rodrigues. Posteriormente, analisamos filmes adaptados das peças escritas por esses dramaturgos: *Fool for love* (1985), de Robert Altman; *Fando y Lis* (1968), de Alejandro Jodorowsky; *Just la fin du monde* (2016), de Xavier Dolan; *Incêndios* (2010), de Dennis Villeneuve; e *A Falecida* (1965), de Leon Hirszman. Os debates foram realizados com o objetivo de tentar compreender de que forma cinema e teatro poderiam se potencializar ao se contaminarem. Na segunda etapa do projeto, entre agosto e dezembro, os diretores e dramaturgos convidados criaram cinco cenas de 15 minutos cada, para teatro e para cinema, a partir de um mesmo texto dramático. As cenas foram encenadas por um grupo de 17 atores locais e tiveram suas versões finais apresentadas ao público no dia 7 (versão teatral) e 8 (versão para cinema) de dezembro de 2018 no Centro Cultural Sesi, em Londrina.

---

<sup>8</sup> Cf. THEVENET, H. Alsina & MONEGAL, Emir Rodriguez. *Ingmar Bergman – Un dramaturgo cinematográfico*. Montevideo: Ediciones Renacimiento, 1964.

Esta tese nasce, portanto, de uma vontade de investigar de que forma o cinema contemporâneo pode se aproximar de outras linguagens com o objetivo de ampliar suas possibilidades expressivas. A ideia é analisar e fundamentar os elementos expressivos que possibilitam a criação de uma *Teoria para um Cinema Poético* com ênfase na relação entre Cinema, Literatura, e outras artes.

A metodologia de trabalho consiste na avaliação de uma série de procedimentos criativos (texto, imagem e som) que potencializam e ampliam a linguagem cinematográfica a partir da contaminação e relação com outras linguagens. A essa série de procedimentos artísticos demos o nome de *Estética do Desvio*. Essa denominação ocorre em sintonia com a hipótese aqui defendida: a tese de que o *Cinema Poético* do século XXI é aquele que se potencializa ao se aproximar da literatura e de outras linguagens a partir de uma *Expressão do Silêncio*. Como se dá essa expressão é o que busca analisar o nosso trabalho.

Mas por que o *silêncio*? A *Expressão do Silêncio*? Optamos por esse recorte, inicialmente, com base em reflexões do escritor português Fernando Pessoa (1888-1935) e do cineasta francês Robert Bresson (1901-1999). Em sua *Ideias estéticas*, por exemplo, diz Álvaro de Campos, heterônimo de Pessoa:

Toda a arte é uma forma de literatura, porque toda a arte é dizer qualquer coisa. Há duas formas de dizer – falar e estar calado. As artes que não são a literatura são as projeções de um silêncio expressivo. Há que procurar em toda a arte que não é a literatura a frase silenciosa que ela contém, ou o poema, ou o romance, ou o drama.<sup>9</sup>

Em uma passagem do livro *Notas sobre o Cinematógrafo*, Bresson recomenda: “Tenha certeza de ter esgotado tudo o que se comunica pela imobilidade e pelo silêncio”<sup>10</sup>. Um pouco mais adiante, ele ressalta: “Encontrar um parentesco entre imagem, som e silêncio. Dar-lhes aparência de se agradarem mutuamente, de terem escolhido o seu lugar”<sup>11</sup>. Enquanto Pessoa nos oferece a ideia de que toda arte contém uma frase *silenciosa*, Bresson aponta para um silêncio que não é somente sonoro, e sim, multissignificativo. O realizador francês, aliás, afirma que o *silêncio*, ao lado do *som* e da *imagem*, é um elemento central na construção da linguagem do cinema moderno.

---

<sup>9</sup> PESSOA, Fernando. *Obras em Prosa*. Organização, introdução e notas: Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998, p. 261.

<sup>10</sup> BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*. Trad.: Evaldo Mocarzel. São Paulo: Iluminuras, 2005, p. 29.

<sup>11</sup> *Idem*, p. 49.

Apoiados nesse referencial, conceituamos a *Expressão do Silêncio* no cinema como a manifestação de uma dimensão fluida constituída por quatro elementos: *o não visível, a sombra, o espectro e o não sonoro*.

O *não visível* é o silêncio no que se refere à expressão visual: aquilo que não está de forma concreta diante da câmara, mas que pode ser lido ou assimilado de forma oculta, indireta, pelo público. Trata-se de uma segunda imagem: aquela que é criada na mente do espectador.

A *sombra* é o silêncio em sua expressão instável: sugestiva e imprecisa, material e imaterial, luminosa e não luminosa, reforçando a ambivalência entre presença e ausência<sup>12</sup>. A ideia não é analisar somente a sombra no que se refere à luz, mas também no subtexto dos diálogos e textos dramáticos dos filmes a serem analisados.

O *espectro* é o silêncio que expressa a vida interior, o contato com o mundo interno das personagens de um filme a partir de um olhar, de um gesto e, sobretudo, da imobilidade, do corpo que está a ser filmado. A ideia aqui é analisar de que forma o cinema lida com a concretude, sem necessariamente implicar uma certa transcendência.

Já o *não sonoro* é o silêncio enquanto a expressão de uma sonoridade que não reconhecemos de forma racional, incluindo tanto a supressão do som diegético de uma cena, como a articulação de ruídos e sons incidentais que contribuem para a criação de uma atmosfera, um sentimento. Assim como o *não visível*, o *não sonoro* acaba por repercutir na criação de uma outra imagem que não aquela a ser apresentada de forma direta pelo filme.

Para construir essa *Teoria para um Cinema Poético* escolhemos filmes de cinematografias variadas e de quatro cineastas contemporâneos: dois já ausentes – Bergman, já citado; e o iraniano Abbas Kiarostami (1940-2016); e dois que ainda estão a realizar filmes - o brasileiro Julio Bressane (1946) e o franco-suíço Jean-Luc Godard (1930). Vamos investigar preferencialmente um filme em específico de cada realizador: o já citado *Saraband*, de Bergman; *Like Someone in Love* (2012), de Kiarostami; *Beduíno* (2016), de Bressane, e *Adieu au Langage* (2014), de Godard<sup>13</sup>. Tal análise será realizada a partir de um suporte teórico que inclui princípios do cinema e da literatura, assim como o de outras linguagens, com destaque para o teatro, a pintura e a fotografia. A escolha dos filmes se concentra em obras do século XXI, e se justifica a partir das relações que a tese pressupõe.

<sup>12</sup> Cf. STOICHITA, Victor I. *Breve História da Sombra*. Tradução: Rui Pires Cabral. Lisboa: KKYM, 2016.

<sup>13</sup> Em alguns casos, como o de *Saraband* e *Like Someone in Love*, optamos por usar o título internacional do filme em inglês. Em outros, como *Adieu au Langage*, mantivemos o título original do filme.

Em *Saraband*, por exemplo, Bergman constrói uma narrativa centrada no texto oculto, no diálogo ausente, criando uma estrutura dramática composta pelo confronto alternado entre o realismo interior de suas personagens e o não realismo exterior dos cenários em que as cenas são ambientadas. Trata-se de um filme centrado nos atores, em suas oralidades, olhares e na dicotomia presença/ausência de cada corpo. A cada palavra, o diretor insere um subtexto, uma trama que nos escapa, um sentimento indefinido, como se a verdadeira imagem a ser vista não estivesse ali criada diante da câmera. Bergman nos oferece o *não visível*, a realidade interior das personagens à qual só temos acesso de forma indireta. O *silêncio*, nesse filme, se evidencia a partir dessas camadas de subtextos que o diretor imprime em cada cena subvertendo a nossa relação com o filme, como se a palavra se manifestasse não apenas como signo verbal, e sim como uma outra imagem possível, e que é *não visível*, virtual.

Em *Like Someone in Love*, Kiarostami nos apresenta uma trama sem fim aparente, em que uma jovem se relaciona com um professor idoso. A relação é permeada por lacunas, imprecisões, sentimentos ocultos que se expressam de uma forma muito sutil, como se a única forma possível de narrar tal história fosse a partir de uma certa indeterminação, impossibilidade de acesso aos sentimentos, uma fábula trágica iluminada por uma série de sombras. A estética adotada pelo iraniano em *Like Someone in Love* está em sintonia com a sua produção de escritor, como podemos observar nos versos: “Na tua ausência,/ converso/ contigo,/ na tua presença/ converso comigo”<sup>14</sup>.

Em *Beduíno*, trabalho recente de Bressane, entramos no terreno do onírico e do metacinema: o filme mostra um homem e uma mulher a recitarem textos teóricos e poéticos, enquanto gesticulam e interpretam personagens improváveis de algum filme não identificável. Adepto à filosofia, às artes plásticas e à literatura, Bressane recria em seu filme o imaginário de autores, pintores, cineastas, músicos e filósofos de sua predileção, instaurando uma narrativa para além de tempo e espaço, como se o único universo habitável fosse aquele dos sonhos e das *sombras*: “O mundo imaginado é real, a intimidade é experimentada e repartida, e os gestos fortuitos estão à disposição dos sentidos, são sombras do espírito”<sup>15</sup>.

Em *Adieu au langage*, Godard elabora um filme-ensaio, em que apresenta suas ideias a partir de corpos que dialogam, ora de humanos, ora de animais. O cineasta parece cada vez mais propenso a realizar um filme que é tudo, menos cinema (no sentido tradicional). Esse não filme, de estética “anticinematográfica” (em termos do Cinema Clássico), no entanto,

---

<sup>14</sup> KIAROSTAMI, Abbas. *Nuvens de Algodão*. Tradução e organização de Pedro Fonseca. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2018. p. 15.

<sup>15</sup> BRESSANE, Julio. *AB-Cena*. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2018, p. 45.

acaba por ampliar as possibilidades narrativas do Cinema Poético, sobretudo pela apropriação que faz de elementos de outras linguagens, como a pintura, a literatura e a filosofia. A palavra, que em Bergman suscita uma imagem ausente, em Godard revela a própria carnalidade desse signo que também é visual, pois, para Godard, a palavra é imagem<sup>16</sup>, assim como a imagem deve ser lida, não apenas vista<sup>17</sup>.

Para analisar os quatro filmes, irei me apoiar em um *corpus* que inclui desde teóricos do cinema e da imagem como Arasse, Araújo, Bazin, Daney, Deleuze, Didi-Huberman, Rancière e Stoichita; assim como teóricos da literatura, do teatro e realizadores que constantemente pensaram a linguagem do cinema, como Bresson, Buñuel, Griffith, Pasolini, Schrader, Tarkovsky, Wenders, além de Bressane e Godard.

Em nossas análises e formulações teóricas, queremos nos aproximar da estética de autores que podem nos oferecer elementos para conceituar a *Expressão do Silêncio* - entre os autores, destacamos o escritor Fernando Pessoa, o fotógrafo nipo-brasileiro Haruo Ohara, o músico norte-americano John Cage, o dramaturgo irlandês Samuel Beckett, o dançarino de butô Kazuo Ohno e o cineasta japonês Yasujiro Ozu.

Em nossa teoria, a *Expressão do Silêncio* pode ser encontrada em quatro campos: na Dramaturgia do filme (a imagem virtual diante do texto e da encenação); na Construção Visual (a imagem virtual diante do universo sensível); na Expressão Fantasmática (a imagem virtual diante da vida interior); e na Concepção Sonora (a imagem virtual diante de sonoridades).

Cada um desses campos será analisado em um dos capítulos de nossa tese: Não Visível (expressão cênica e textual), com destaque para o filme *Like Someone in Love*; Sombras (expressão plástica e visual), com destaque para o filme *Saraband*; Espectros (expressão onírica e imaterial), com destaque para o filme *Beduíno*; Não Sonoro (expressão rítmica e sensorial), com destaque para o filme *Adieu au Langage*; e Vestígios, segmento composto por nossas considerações finais.

Os termos relacionados ao que entendemos como *Cinema Poético*, e as definições para *Expressão do Silêncio* e *Estética do Desvio*, serão apresentados nos dois capítulos iniciais, com destaque para tópicos relacionados à *Dramaturgia do Rosto* e uma linguagem marcada pela *Simultaneidade & Fragmentação*.

---

<sup>16</sup> Cf. GODARD, Jean-Luc. *Histoire(s) du cinéma*. Paris: Gallimard – Gaumont, 2006.

<sup>17</sup> Cf. DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. Tradução: Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

## 1. CINEMA POÉTICO

“Lá vemos a verdade no silêncio.  
Então, o silêncio torna-se mais  
eloquente do que  
todas as línguas dos homens”.  
D. W. Griffith

O cinema surge na década de 1890 na Europa e nos EUA como uma arte mecânica capaz de reproduzir a realidade a partir de imagens em movimento. O suporte original mais utilizado naquele período, a película 35mm, capta a imagem por meio de uma câmera. Esta imagem impressa na película será revelada a partir de um processo químico e só depois projetada em uma tela grande em uma sala escura. A projeção ampliada desses fotogramas em sequência, e em alta velocidade, não permite a constatação de que o filme em si é constituído de imagens justapostas. Cria-se, por parte do espectador, a sensação de que a imagem projetada está em movimento. Nasce, portanto, dentro da estética cinematográfica, a primeira ilusão do *visível*: por mais que o cinema seja recebido imediatamente como a linguagem mais realista dentro das artes plásticas<sup>18</sup>, a sua matéria-prima é a imagem que *expressa a sensação de movimento*.

A reprodução da realidade a partir de uma arte mecânica, que é o cinema, nos permite compreender um pouco da lamentação que o escritor russo Máximo Gorki expressou em sua célebre crônica após ter presenciado uma sessão de cinema em Paris: “Não é a vida e sim sua sombra. Não é o movimento e sim seu espectro silencioso”<sup>19</sup>. O escritor destaca em seu relato a *sombra*, o *espectro* e o *silêncio*. Vale acrescentar que, neste caso, Gorki atentou sobretudo para as limitações desta nova mídia que surgia: a *sombra*, uma espécie de vulto, mancha ou sobreimpressão da imagem; o *espectro*, corpo ilusoriamente em movimento, de natureza não tocável; e o *silêncio*, a ausência da reprodução de sons relacionados às imagens projetadas na sala escura.

Essas limitações do cinema, em seu estágio inicial, já trazem, no entanto, três qualidades centrais que irão compor a nossa *Teoria para um Cinema Poético*: a *sombra* nos oferece a indefinição e a imprecisão da imagem; o *espectro* potencializa o imaginário e o onírico; e o *silêncio*, por sua vez, não traz apenas a ausência de sonoridades, mas também a criação de um espaço virtual que se traça entre o filme projetado e o espectador.

<sup>18</sup> Cf. BAZIN, André. *O que é o Cinema?* São Paulo: Cosac & Naify, 2014. p. 28.

<sup>19</sup> GORKI, Máximo. “No país dos espectros”. In: PRIEUR, Jérôme (Org.). *O espectador noturno: os escritores e o cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995. p. 28.

Como exemplo, pensemos em *Chegada do Trem na Estação* (1895), um dos primeiros filmes realizados pelos irmãos Lumière ainda na década de 1890 - obra, aliás, apresentada na sessão comentada por Gorki. O filme mostra uma locomotiva que surge ao fundo, e aos poucos vai ganhando volume no lado esquerdo do quadro. A locomotiva traz consigo a sua própria sombra em movimento. À medida que avança, cria novas composições de luz e semitons de cinza espalhados pelo *tableau*, dividindo a tela em zonas de luminâncias bem distintas. As personagens filmados a uma certa distância são vistos sempre de relance, sem indentificação precisa.

O que há de mais especial nessa obra é que ela oferece ao público uma espécie de imagem virtual, que não se delimita ao quadro: trata-se do movimento da locomotiva que continua a avançar ultrapassando as barreiras físicas do enquadramento. O movimento contínuo do objeto de maior destaque desperta uma consciência no espectador em relação ao que antes fora visível, e que, agora, está avançando para fora do quadro. Essa consciência é também uma sensação virtual de que a locomotiva continua a se agitar em nossa direção, criando em nossa mente uma espécie de imagem que não está no filme dos irmãos Lumière, e sim em nosso imaginário: “O filme não tem autor [...], mas tem espectadores que, siderados, se projetam no filme à medida que este se desenrola, e que, numa segunda fase, escrevem eles próprios o argumento do conjunto das imagens que desfila diante deles”<sup>20</sup>.

No documentário *Lumière* (2016), dirigido por Thierry Frémaux, o curador do Festival de Cannes ressalta a estética visual dessa obra: “Vejam o trabalho de composição, como Lumière faz a locomotiva entrar em diagonal, dividindo a tela em duas. Os brancos, os claros e os cinzas ficam à direita. À esquerda ficam as sombras e o negro”<sup>21</sup>. De forma voluntária ou não, há, portanto, o uso expressivo da sombra nesta composição visual.

Pensando em formas de conceituar o cinema, Godard cita esse filme ao dizer: “o cinema é o trem, não a estação”<sup>22</sup>. Para Godard, a imagem em movimento só se torna cinema “quando o espectador se envolve com a imaginação dos personagens que se movem com o trem, em vez de se indentificar com os personagens que estão esperando na plataforma”<sup>23</sup>. Godard estende sua reflexão se perguntando: “De onde, por exemplo, os viajantes vieram? Eles tiveram

---

<sup>20</sup> BLON, Philippe. “Índigo – A Papoila de Goethe” in: *Cinema e Pintura*. COSTA, João Bénard da (org.). Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 2005, p. 114.

<sup>21</sup> O trecho em que Frémaux comenta esse curta pode ser visto neste link com legendas em português: <https://www.youtube.com/watch?v=7ydM7Ft-IWs> (link visitado a 10 de novembro de 2019).

<sup>22</sup> Essa citação de Godard pode ser encontrada nesse link:

[https://www.imdb.com/title/tt0000012/trivia?ref=tt\\_trv\\_trv](https://www.imdb.com/title/tt0000012/trivia?ref=tt_trv_trv) (link visitado a 10 de novembro de 2019).

<sup>23</sup> *Idem*.

aventuras lá? Por quê suas aventuras os levaram à estação de Ciotat?”<sup>24</sup>. Essas perguntas sem respostas, geradas pelo curta dos irmãos Lumière, constituem a frase silenciosa que Pessoa dizia haver em toda obra artística: uma imagem mental e virtual composta por espectros e sombras que se movem tornando o espectador uma espécie de cúmplice da criação de um filme.

Para delimitar o que seria a nossa *Teoria para um Cinema Poético*, vale relembrar as perguntas iniciais que deram origem a este trabalho: é possível filmar o que não é visível? Podemos tocar aquilo que não é tangível, não está em uma superfície? Como ouvir o que não é sonoro? De que forma organizar em imagens, sons e silêncio aquilo que não segue uma lógica de tempo e espaço? São perguntas que se relacionam com variadas correntes estéticas ao longo da história do cinema. Se a fotografia foi, segundo Bazin, o acontecimento mais importante da história das artes plásticas, o cinema traz em si um elemento que não pode ser ignorado dentro do campo das artes visuais: a imagem passa a ser constituída pelo tempo.

Nessa perspectiva, o cinema vem a ser a consecução no tempo da objetividade fotográfica. O filme não se contenta mais em conservar para nós o objeto lacrado no instante, como no âmbar o corpo intacto dos insetos de uma era extinta – ele livra a arte barroca de sua catalepsia convulsiva. Pela primeira vez, a imagem das coisas é também a de sua duração.<sup>25</sup>

Bazin acreditava que o cinema teria herdado traços da psicologia associada à arte da fotografia. Essa herança se dava principalmente na crença atribuída à objetividade da imagem fotográfica. Diferentemente da arte pictórica, a fotografia promovia uma transferência direta do objeto fotografado para a sua reprodução. Um desenho não poderia ser a prova de que um objeto ou um indivíduo existe; já a imagem fotográfica nasce com esse poder de *legitimação* do real. O cinema, por sua vez, é uma *linguagem*, defende Bazin. Essa linguagem, desenvolvida já desde o final do século XIX, vai encontrar no Teatro e na Literatura a base para a consolidação de uma narrativa.

Contribuindo para a consolidação do formato longa-metragem<sup>26</sup>, D. W. Griffith cria filmes que seguem uma estética dos romances literários no que se refere à criação da trama, personagens, estrutura narrativa, unidade de tempo e espaço<sup>27</sup>. É somente com os cineastas europeus da década de 1920, e também, com alguns nomes da comédia americana no

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> BAZIN, André. 2014, *op. cit.* pp 32-33.

<sup>26</sup> A duração mais comum de um longa-metragem varia entre 80 e 120 minutos. Do ponto de vista jurídico da comercialização de obras, de acordo com a Ancine, a agência reguladora do setor audiovisual no Brasil, um filme de longa-metragem é aquele com duração superior a 60 minutos.

<sup>27</sup> Cf. o artigo “Dickens, Griffith e nós” in: EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Apresentação, notas e revisão técnica: José Carlos Avellar. Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

período silencioso (Chaplin, Keaton e Lloyd, com mais destaque) que teremos o início de um cinema que potencializa outras formas narrativas. Na França, a geração composta por Jean Epstein, Man Ray, Jean Cocteau, Abel Gance, Germaine Dulac e René Clair produz filmes de forma mais livre, com estruturas dramáticas que não são subordinadas a uma lógica de causa e consequência<sup>28</sup>. A ideia desse grupo era atingir um cinema puro, que mantivesse relações sólidas com um universo abstrato. Nesse sentido, trata-se de uma estética cinematográfica que “não só proclama a dissolução da narrativa ou a eliminação do espaço dramático; exige a supressão de qualquer vestígio mimético, de qualquer referência a um espaço-tempo natural exterior ao filme, e toma como única realidade a dinâmica da luz e os seus efeitos”<sup>29</sup>. Alguns dos filmes produzidos por esse grupo apresentam sequências de imagens não figurativas, que recusam o ilusionismo e se aproximam de uma abordagem mais sensorial. De forma resumida, pode-se dizer que esse grupo de vanguarda parte da premissa de que “o cinema não fala das coisas, mas as mostra”<sup>30</sup>.

Em paralelo à produção de vanguarda no cinema francês, temos em 1929 a estreia do curta-metragem *Un Chien Andalou*, do espanhol Luís Buñuel, considerado pelos historiadores como um dos primeiros filmes a apresentar uma estética plenamente surrealista<sup>31</sup>. Buñuel, diretor e roteirista ao lado de Salvador Dalí, relata, em um simpósio realizado no Museu de Arte de San Francisco (EUA), em 1947, que a ideia inicial era apresentar uma violenta reação a cineastas que integravam o *cinéma d'avant-garde*, grupo composto por Walter Ruttmann, o brasileiro Alberto Cavalcanti, Dziga Vertov, Joris Ivens, além dos já citados Ray, Clair e Dulac. Para Buñuel, esse grupo produzia filmes dirigidos unicamente à sensibilidade artística e ao raciocínio do espectador: “O cineasta surrealista quer atingir o maravilhoso, e, para tal, precisa lutar contra o cinema que celebra a estabilidade do mundo de frustrações cotidianas ou fornece uma experiência escapista bem comportada”<sup>32</sup>. Para Buñuel, o filme surrealista deveria ser uma obra libertadora; não bastava transformar o conteúdo das tramas ou das cenas filmadas - o mais importante seria “introduzir uma ruptura no próprio nível da estruturação das imagens, no nível da construção do espaço, quebrando a tranquilidade do olhar

---

<sup>28</sup> Cf. SADOUL, Georges. *História do Cinema Mundial – das origens aos nossos dias*. Tradução: Manuel Ruas. Volume I. Lisboa: Livros Horizonte, 1983, pp 197-213.

<sup>29</sup> XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3ª Edição. São Paulo: Paz e Terra, 2005, p. 104.

<sup>30</sup> *Idem*, p. 103.

<sup>31</sup> Cf. MAILLET, Arnaud. “O Cinema Surrealista” in: COELHO, Amanda (*Et al*) (org.). *Surrealismo & Vanguardas*. Rio de Janeiro: CCBB, 2014. pp 13-20.

<sup>32</sup> XAVIER, Ismail. 2005, *op. cit.* p. 113.

submisso às regras”<sup>33</sup>.

Na elaboração da trama, todas as ideias de preocupação racional, estética ou outras com assuntos técnicos foram rejeitados como irrelevantes. O resultado é um filme deliberadamente antiplástico e antiartístico, quando medido pelos cânones tradicionais. A trama é o resultado de um automatismo psíquico CONSCIENTE e, dentro desse padrão, não procura narrar um sonho, embora se aproveite de um mecanismo análogo ao dos sonhos. As fontes em que o filme vai buscar inspiração são as da poesia, livres do lastro de razão e tradição. [...] É bom notar que, quando uma imagem ou uma ideia surgia, os colaboradores a abandonavam imediatamente se nascida de uma lembrança ou de sua bagagem cultural ou se, simplesmente, tinha associação consciente com qualquer ideia anterior. Aceitavam como válidas apenas aquelas representações que, embora os comovessem profundamente, não tinham explicação possível. [...] A motivação das imagens era, ou procurava ser, puramente irracional! São tão inexplicáveis para os dois colaboradores como para o espectador. NADA, no filme, SIMBOLIZA COISA ALGUMA. O único método de investigação dos símbolos seria, talvez, a psicanálise.<sup>34</sup>

Nesse comentário de Buñuel, podemos encontrar as bases do que queremos denominar como *Cinema Poético*. Sabemos que essa definição é fluida, e que necessariamente não exclui exemplos mais associados ao Cinema Narrativo<sup>35</sup>. Mas Buñuel nos oferece ao menos dois procedimentos estéticos que destacaremos como elementos centrais da nossa teoria: a utilização de um *mecanismo análogo ao dos sonhos*, no qual a narrativa avança a partir de uma certa instabilidade no que se refere a tempo, espaço, e foco narrativo; e à recusa à imagem já canonizada a partir de um certo código narrativo, como se a imagem mais poética fosse não a mais plástica, e sim a mais necessária, ou inesperada.

Ao lado de Epstein, Buñuel é um dos primeiros cineastas que busca explicar de que forma um filme mais associado à poesia poderia ter sido criado. Quando ele cita um mecanismo que seria análogo ao universo onírico, recordemos que, de acordo com Henri Bergson, a nossa assimilação do tempo no decorrer do sonho é mais sensível<sup>36</sup>. Se o cinema é arte visual que pela primeira vez traz a duração da imagem como novo elemento intrínseco, eis então um primeiro aspecto promissor em termos de um *Cinema Poético*: o *tempo*. Não é à toa que cineastas como Andrei Tarkovsky elegeram o tempo como base de sua poética cinematográfica: “O fator dominante e todo-poderoso da imagem cinematográfica é o *ritmo*,

<sup>33</sup> XAVIER, Ismail. 2005, *op. cit.* p. 113.

<sup>34</sup> BUÑUEL, Luís *apud* KYROU, Ado. *Luís Buñuel*. Tradução de José Sanz. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966, pp 84-85.

<sup>35</sup> Cf. SAVERNINI, Erika. *Índices de um Cinema de Poesia: Pier Paolo Pasolini, Luís Buñuel e Krzysztof Kieslowski*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

<sup>36</sup> BERGSON, Henri. *Memória e Vida*. Textos escolhidos por Gilles Deleuze. Tradução de Claudia Berliner. Revisão técnica e da tradução por Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 4.

que expressa o fluxo do tempo no interior do fotograma”<sup>37</sup>. Influenciado pela poesia do seu pai, o poeta Arseny Tarkovsky, o cineasta irá apontar a sua câmera para momentos de silêncio e imobilidade na natureza, como se essas nuances pudessem nos revelar a face oculta do tempo: “A câmera de cinema tem uma capacidade única para repousar sobre a água, direcionando o olhar do espectador para sua fluidez; a contemplação da água, na tela como na natureza, provoca uma sensação de fluxo do tempo, do acontecer eterno, uma intuição de atemporalidade”<sup>38</sup>.

Ainda sobre a construção do tempo no cinema, é Godard<sup>39</sup> quem afirma que a decisão mais importante de um realizador é saber o momento de iniciar e terminar um plano. Godard, aliás, discute com certa frequência em seus filmes (e textos) a natureza da imagem. De acordo com o teórico Philippe-Alain Michaud, o realizador franco-suíço cita um texto do poeta surrealista francês Pierre Reverdy chamado *L’Image* em ao menos seis<sup>40</sup> dos seus filmes:

A imagem é uma criação pura do espírito. Não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos distantes. Quanto mais distantes e exatas forem as relações de duas realidades aproximadas, mais forte será a imagem – mais força emotiva e realidade poética terá. Duas realidades que não têm nenhuma relação não podem se aproximar de maneira proveitosa. Não há criação de imagem. Duas realidades construídas não se aproximam. Opõem-se. Raras vezes se obtém uma força dessa composição. Uma imagem não é forte por ser *brutal* ou *fantasiosa*, mas porque a associação das ideias é distante e exata.<sup>41</sup>

Godard assume para si esse postulado de que a imagem mais apropriada é a mais justa. E que essa imagem deve ser buscada de uma forma não somente racional, mas, como sugeria Buñuel, a partir de aproximações improváveis, relações não óbvias, falsos *raccords* de pensamento. Tal lógica da imagem por dissonância, potencializada pelas realidades que ela traz em si, será, portanto, a lógica visual do que conceituamos como *Cinema Poético*. Trata-se da construção de uma imagem que possui uma realidade interna própria, quer seja onírica, irreal ou até mesmo naturalista: o que lhe oferece o estatuto de imagem poética é sobretudo a relação que se cria a partir de uma certa autonomia da imagem. Essa imagem poética é ativa: ela estabelece uma relação não só com o filme a que pertence, mas também com o espectador, que

<sup>37</sup> TARKOVSKY, Andrei. *Esculpir o tempo*. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 134.

<sup>38</sup> BLAIR, Kitty Hunter (org.). *Poetry and Film*. Artistic Kinship Between Arseni and Andrei Tarkovsky. Londres: Tate, 2014. p. 14.

<sup>39</sup> BAECQUE, Antoine de. *Godard – biographie*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle, 2010.

<sup>40</sup> *Passion, Grandeur et décadence d’un petit commerce de cinéma, King Lear, On s’est tous défilés, JLG/JLG e Histoire(s) du Cinéma B: les signes parmi nous*.

<sup>41</sup> REVERDY, Pierre. *L’Image*. In: MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em Movimento*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

é invocado a interpretá-la, e com a própria linguagem do cinema, que é discutida a partir da concepção desta própria imagem. Trata-se portanto da criação de uma imagem que possui a sua própria consciência, mesmo que de forma instável e não regida por um único sujeito. Ela é consequência de um trabalho operado pelo realizador do filme no qual ele não busca uma resposta, e sim uma nova pergunta.

Para a imagem que possui a sua própria consciência, o filósofo francês Jacques Rancière criou um termo: a *imagem pensativa*<sup>42</sup>. Trata-se de uma imagem que contém um pensamento não pensado por ela em si. A pensatividade da imagem designa um estado indeterminado, que oscila entre o ativo e o passivo. Isso ocorre, de acordo com Rancière, pois a pensatividade da imagem suspende a lógica narrativa em benefício de uma lógica expressiva indeterminada: ela contraria a lógica da ação. Dessa forma, “o que se encontra interrompido é a relação entre narração e expressão. A história bloqueia-se num certo quadro. Mas este quadro assinala uma inversão da função da imagem”<sup>43</sup>. Nesse sentido, a lógica visual já não se apresenta como um suplemento à ação: ela a ultrapassa. Daí a constatação de Rancière de que “a pensatividade da imagem é então a presença latente de um regime de expressão dentro do outro”<sup>44</sup>.

Como exemplo de imagem pensativa, Rancière cita a obra de Kiarostami, que desenvolveu um estilo visual em suas obras para cinema, fotografia e poesia. Ao comentar uma paisagem central desta obra – *a imagem da estrada*, Rancière encontra dois modos de representação: “a estrada é um trajeto orientado de um ponto para outro e é, inversamente, um puro traçado de linhas ou de espirais abstratas num território”<sup>45</sup>. A estrada, portanto, não é apresentada apenas como paisagem para uma ação: ela traz em sua própria figuração, ou qualidade visual, linhas e formas que pensam a si mesma, expressam o pensamento sobre o seu próprio estatuto enquanto imagem. Em sentido complementar ao conceito criado por Rancière, Montejo Navas afirma que “na poesia, a imagem se move na linguagem, como na fotografia. Ambas sonham em reter, em construir uma imutabilidade, não do passado, como faz a história, mas de um presente perpetuamente atual”<sup>46</sup>. O movimento da imagem na linguagem é justamente o que Rancière detecta nas composições visuais de estrada de Kiarostami. Tal movimento tende a construir uma imutabilidade, como afirma Montejo Navas. A imutabilidade,

---

<sup>42</sup> RANCIÈRE, Jacques. “A Imagem Pensativa”. In: *O Espectador Emancipado*. Tradução de José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro, 2010, pp. 155-190.

<sup>43</sup> *Idem*, pp. 178-179.

<sup>44</sup> *Ibidem*. p. 181.

<sup>45</sup> *Ibidem*. p. 181.

<sup>46</sup> MONTEJO NAVAS, Adolfo. *Fotografia & poesia* (afinidades eletivas). São Paulo: Ubu, 2017, p. 18.

sensação de inexistência do tempo, cria um silêncio visual, já que parece não haver nada mais para além daquela imagem.

Realizar um filme, nesses parâmetros do *Cinema Poético*, corresponde portanto a um ato de contínua busca, incessante aproximação, ao ponto de o próprio percurso criativo se tornar também tema central a ser investigado e restituído pelo estatuto final da imagem. É nesse sentido que Godard afirma: “A *Nouvelle Vague* inverteu o problema. Em lugar de olhar o mundo, olhou os filmes. Mas ela fez disso um problema. Para nós, ir à cinemateca era fazer filmes, não havia diferença”<sup>47</sup>. O que importava era o cinema: ele já incluía a vida.

Outro realizador que buscou definir o que seria um *Cinema Poético* foi o italiano Pier Paolo Pasolini. Escritor e teórico, ele traz para a Teoria do Cinema fundamentos que empresta da Teoria Literária, como os termos *prosa* e *poesia*:

O cinema de prosa é um cinema no qual o estilo tem um valor não primário, não tão à vista, não clamoroso, enquanto o estilo no cinema de poesia é o elemento central, fundamental. Em poucas palavras, no cinema de prosa não se percebe a câmera e não se sente a montagem, isto é, não se sente a língua, a língua transparece no seu conteúdo, e o que importa é o que está sendo narrado. No cinema de poesia, ao contrário, sente-se a câmera, sente-se a montagem, e muito.<sup>48</sup>

Para justificar a sua tese, Pasolini dá exemplos do Cinema de Poesia, citando os filmes de Godard do início dos anos 1960. Para o italiano, “o cinema já não é naturalista, porque nunca, na prática, isto é, nos diferentes filmes, o seu tempo é o tempo da realidade. (...) O cinema está baseado, ao contrário, na abolição do tempo como continuidade”<sup>49</sup>. Pasolini define, portanto, o cinema de poesia como aquele que se regula por uma lógica temporal particular, única, pertencente ao universo diegético criado por cada filme. Aprofundando essa tese, Pasolini compara o Cinema de Poesia à técnica do *discurso indireto livre* na literatura. Ele descreve esse discurso como a imersão do autor na alma da sua personagem, fazendo-o adotar não só a sua psicologia, mas também a sua língua. Isso ocorre, pois nesta modalidade de discurso o narrador reproduz não só as falas das personagens de forma indireta, mas também apresenta seus pensamentos e sentimentos mesclados a observações que podem ser do próprio narrador. O cinema, no entanto, segundo Pasolini, não tem “as possibilidades de interiorização

---

<sup>47</sup> GODARD, Jean-Luc. “Passion – A procura da palavra”. In: ROSEMBERG FILHO, Luiz (org). *Godard, Jean-Luc*. Rio de Janeiro: Taurus, 1986, p. 72.

<sup>48</sup> PASOLINI, Pier Paolo. *Diálogo com Pasolini – Escritos (1957-1984)*. Tradução de Nordana Benetazzo. Introdução de Gian Carlo Ferretti. São Paulo: Nova Stella, 1986, p. 104.

<sup>49</sup> *Idem*, p. 110.

e abstração que tem a palavra”<sup>50</sup>. Por outro lado, o cinema de poesia “propõe a potencialização de recursos outros que relativizassem o funcionalismo narrativo”<sup>51</sup>.

Tal conceito se aproxima das definições de Gilles Deleuze sobre a natureza das imagens no cinema sob influência da obra de Bergson: Deleuze as divide em imagem-movimento (matéria) e imagem-tempo (memória). Para o filósofo, a imagem-tempo seria aquela que nos dá uma indicação direta do tempo. No contexto dessa tipologia, há a imagem-cristal, capaz de conjugar o passado da lembrança com o presente. A imagem-cristal, por sua vez, é composta por dois tipos de imagem: a *virtual* e a *actual*. A virtual é subjetiva, pois expressa o passado, uma lembrança. Já a imagem actual é objetiva, pois se dá no presente. Enquanto a imagem virtual é recordada, a imagem actual é fruto da nossa percepção. A imagem virtual, aliás, existiria fora da consciência. Ela só ganha vida quando é convocada pela imagem actual. As duas imagens formam, portanto, o que Deleuze denomina como imagem-cristal, o que lhe permite explicar o presente e o passado que coexistem na imagem de um filme. Para o autor, a imagem-cristal recria o tempo a partir de duas vias de um espelho que cortam o presente em duas direções distintas: “uma na direção do futuro enquanto a outra cai no passado. O tempo consiste nessa divisão e é tempo que nós vemos no cristal”<sup>52</sup>.

A imagem-cristal é a que encontramos nos filmes de Tarkovsky, por exemplo, quando notamos em uma mesma imagem seus indícios de ação objetiva, e seus pressupostos de ligação afetiva a um passado que é invocado. O mesmo ocorre em alguns filmes de cineastas como Alain Resnais, Michelangelo Antonioni e Bresson – a imagem é esculpida de tal forma que nela estão presentes mais de um tempo: o objetivo e o subjetivo, o aparente e o não visível, o mensurável e o sensível. Sobre esse aspecto, vale recuperar as reflexões de Bergson sobre o tempo e a percepção da sua duração: para o filósofo, durante o sonho, ou enquanto estamos distraídos, “não medimos mais a duração, mas a sentimos”<sup>53</sup>. O tempo se apresenta como objeto qualitativo, e não quantitativo. A sua percepção é individual, particular, traduzida pela lembrança das diferenças.

---

<sup>50</sup> PASOLINI, Pier Paolo. Cine de poesia. In: *Cine de poesia contra cine de prosa*. Barcelona: Anagrama, 1970, p. 26.

<sup>51</sup> SAVERNINI, Erika. *op. cit.*, p. 27.

<sup>52</sup> DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. Tradução e Introdução de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, p. 9.

<sup>53</sup> BERGSON, Henri. *op. cit.*, p. 4.

## 1.1 Expressão do Silêncio

Como exemplo dessa construção do tempo no *Cinema Poético*, analisemos uma sequência de *Au Hasard Balthazar* (1966), de Bresson. A sequência se dá entre 27min46s e 31min56s do filme e ocorre em um ponto da estrada no qual se encontram a jovem Marie (Anne Wiazemsky), Gérard (François Lafarge) e o burro Balthazar. O filme, aliás, tem como protagonista o animal Balthazar. Bresson mostra a via-crúcis deste animal que passa por muitos donos. A palavra *acaso*, do título original em francês, sugere a presença de um Deus: “O famoso acaso de Bresson pode bem ter o nome divino, já que em termos *pascalianos* (e Pascal é uma das grandes admirações de Bresson) o Acaso é sempre um outro nome de Deus”<sup>54</sup>.



A cena toda ocorre em um ponto na estrada (fig. 1) em que Marie sai do carro para socorrer Balthazar (fig. 2). O animal já tinha pertencido à sua família, e agora está sendo conduzido por Gérard, jovem impetuoso que nutre desejos por Marie. Ao se aproximar do animal, Marie o acaricia, como se tentasse se comunicar. No plano em que Marie para o carro e observa Balthazar (fig. 1), o animal também está a encará-la. Já no plano em que Marie o acaricia, ele está indiferente: olha para um ponto distante. Marie volta ao carro e nota a presença de Gérard (fig. 3). Pede que ele saia, mas o jovem permanece impassível (fig. 4).

<sup>54</sup> COSTA, João Bénard da. “Au Hasard Balthazar/Peregrinação exemplar”. In: *Robert Bresson*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa/Museu do Cinema, 2001, pp. 38-39.



5



6

Marie então se afasta do carro (fig. 5) e caminha como se ensaiasse uma fuga. Ela para, hesita, e retorna (fig. 6). Ao abrir a porta do carro, temos um olhar envergonhado, que expressa ao mesmo tempo um desejo de autonomia e uma incapacidade de a conquistar. Ela olha para baixo e vê apenas a mão estendida de Gérard (fig. 7), como se ele estivesse oferecendo alguma salvação, um gesto afetivo muito presente nas pinturas de temática religiosa na Europa após o Renascimento. Marie então entra no carro, mas mantém uma posição ereta, com o olhar direcionado para a estrada, como se fosse possível estar tão próximo de um ato sexual, mas sem ser manchado por sua desonra. Gérard observa as suas pernas (fig. 8) e estende a mão, passeando pelo corpo de Marie (fig. 11) enquanto ela chora (fig. 9). Ele passa a mão pela sua nuca (fig. 12), enquanto ela tenta esconder o choro. Durante essa cena, eles nada falam. Ouvimos apenas a natureza ao redor. Balthazar permanece oculto, à distância.



7



8



9



10



Bresson constrói uma espécie de sinfonia silenciosa nesta cena que antecede um momento fundamental na trajetória da personagem Marie: a perda da inocência. O ponto de vista narrativo da cena em questão parece pertencer a alguém que está ausente: possivelmente Deus, que no início assume o ponto de vista do animal Balthazar. O animal, no entanto, não interage: é apenas *a grande testemunha* (título, aliás, do filme no Brasil). A indiferença se dá tanto pela ausência de uma realidade externa ao carro, como também pelo choro silencioso de Marie: ela sabe que não há a quem recorrer. Ao entrar no carro, aliás, notamos que o seu destino já está de certa forma traçado e unido ao de Gérard: há sombras complementares (fig. 9 e fig. 10) que cortam o corpo das duas personagens como se eles estivessem reunidos ali devido a alguma motivação ulterior, que escapa à nossa compreensão.

Ao isolar a realidade exterior, e envolver as suas personagens em luz e sombra, Bresson compõe uma imagem que mescla simultaneamente o tempo da ação objetiva (o ato da sedução por parte de Gérard) e o tempo da ação subjetiva (a perda de inocência de Marie). Tudo é organizado de uma forma muito pontual: a mesma mão que estava estendida quando Marie retorna ao carro é a mão que desliga o carro quando ela tenta fugir. Enquanto Gérard descobre o corpo de Marie com a sua mão, ela faz o mesmo gesto, mas com outra intenção: esconder o choro, a profunda emoção de viver um dilema existencial. Pluraridade de gestos – eis uma das singularidades do cinema: é nesse sentido que o historiador de arte alemão Aby Warburg considera o cinema “um atlas de gestos humanos”<sup>55</sup>.

<sup>55</sup> WARBURG, Abu *apud* BRESSANE, Júlio. *Deslimite*. Rio de Janeiro: Imago, 2011, p. 33.



13

Marie sai do automóvel, e tenta novamente fugir, mas acaba por desabar. Gérard se aproxima, e nota a aproximação de um carro, que passa rapidamente e os abandona. O olhar de Marie é o de uma pessoa seduzida (fig. 13), movida por um instinto, mas também paralisada, presa a uma condição moral. É um olhar dividido, uma angústia *partilhada* com o espectador, pois, assim como Marie, não compreendemos exatamente a dimensão dos sentimentos que habitam a sua vida interior. Bresson, aliás, acreditava que o cinema deveria ser justamente isso: *o registro da vida interior*. Em suas entrevistas, e principalmente em seu livro *Notas sobre o Cinematógrafo*, ele celebra um cinema voltado ao mistério e ao silêncio, à imobilidade e à liberdade do espectador. Em entrevista a Michel Delahaye e Godard, por ocasião do lançamento do filme, Bresson reafirma o seu desejo de libertar o público:

É preciso deixar o espectador livre. E é preciso ao mesmo tempo fazer com que ele nos ame. É preciso fazer com que ele goste da maneira como lhes apresentamos as coisas. Isto quer dizer: mostrar-lhe as coisas na ordem e na maneira como gostamos de as ver e de as sentir; fazer com que sintam, apresentando-lhas, como as vemos e as sentimos nós próprios, e isto, deixando-lhe uma grande liberdade, libertando-o. Ora, esta liberdade é, justamente, maior com o som do que com a imagem.<sup>56</sup>

Bresson já havia reiterado em suas anotações a sua crença inabalável no silêncio: “Silêncio absoluto e silêncio obtido pelo *pianíssimo* dos ruídos”<sup>57</sup>. Aliás, em uma das

<sup>56</sup> BRESSON, Robert *apud* BAZIN, André (et al). *A Política dos Autores*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1976, p. 330.

<sup>57</sup> BRESSON, Robert. 2005, *op. cit.* p. 42.

suas afirmações mais célebres nesse livro, Bresson remete ao advento do som no cinema: “O cinema sonoro inventou o silêncio”<sup>58</sup>. A ideia aqui carrega o conceito de presença e ausência: o silêncio só pode existir se a sua respectiva ausência também for possível. Para o realizador francês, cada ruído tem um valor rítmico – o papel do diretor é ser responsável pela organização do som, algo semelhante a que pensava o músico John Cage em seu tratado sobre a música: “Se esta palavra música é sagrada e reservada para instrumentos do século XVIII e XIX, nós podemos substituí-la por um termo mais significativo: organização do som”<sup>59</sup>. Para Bresson, a música, usada de forma inadequada em um filme, tomaria o espaço da imagem: ela seria uma exaltação, que impede outras exaltações.

Contra o uso da música, por sua vez, Bresson propõe o silêncio e os ruídos: “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”<sup>60</sup>. O diretor também acredita que ao fazer um filme deve-se encontrar uma relação próxima entre “imagem, som e silêncio”<sup>61</sup>, pois só desta forma pode-se confirmar uma frase do poeta John Milton: “Silence was pleased”<sup>62</sup>.

Ao longo de todo o livro *Notas sobre o Cinematógrafo*, Bresson faz alusões a referências da pintura e da música. Isso ocorre pois ele acredita que o cinematógrafo (termo que ele recupera do aparelho criado pelos irmãos Lumière) deve se afastar do teatro e da literatura, pois estaria a empregar recursos que são de uma arte em outra. Isso tornaria o cinema algo sem vida, refém de uma linguagem que não é a sua. Apesar de ter adaptado autores como o francês Georges Bernanos e os russos Fiódor Dostoiévski e Liev Tolstói, Bresson não centrava a sua poética no poder da palavra – os seus filmes são construídos sobre a sua neutralidade (diálogos em tom inexpressivo) e, sobretudo, a partir da quase ausência de signos verbais. Na sequência de quatro minutos de *Au hasard Balthazar*, que analisamos anteriormente, há apenas quatro frases. E são todas muito curtas. Por outro lado, não queremos afirmar que o diretor se distancia plenamente da literatura. Em uma entrevista ao *Le Monde* em 1971, ele recupera predileções literárias decisivas na sua formação artística:

Aos 17 não tinha lido nada e nem sequer compreendia como tinha conseguido passar os exames de bacharel. Aquilo que recebia da vida não eram ideias

---

<sup>58</sup> *Idem*, p. 42.

<sup>59</sup> CAGE, John. *Silence*. Middletown: Wesleyan University Press, 2013a, p. 3.

<sup>60</sup> BRESSON, Robert. 2005, *op. cit.* p. 46.

<sup>61</sup> *Idem*, p. 49.

<sup>62</sup> *Idem*, p. 49.

traduzidas em palavras, eram sensações. Música e Pintura – formas, cores – eram para mim mais verdadeiras que todos os livros conhecidos. Nessa época, um romance parecia-me uma farsa. Mais tarde, e com que apetite (!), tal era a necessidade que sentia, lancei-me sobre Stendhal, sobre Dickens, sobre Dostoiévski, e ao mesmo tempo sobre Mallarmé, Apollinaire, Max Jacob, Valéry, Montaigne e Proust – pensamento, língua – impressionaram-me prodigiosamente.<sup>63</sup>

Curioso notar que Bresson cita poetas como os franceses Stéphane Mallarmé, Guillaume Apollinaire e Paul Valéry. São escritores que contribuíram para a ampliação das conquistas poéticas de Arthur Rimbaud e Charles Baudelaire, principalmente quando se pensa na criação de novas formas para a linguagem literária. Bresson, aliás, acredita que só as *formas* educam, e é por isso que todo o seu esforço vai ser a busca por novas formas expressivas para a linguagem do cinema. Em uma entrevista em 1965, ele afirma que o cinematógrafo é um tipo de escrita. Ao comentar aspectos relacionados à adaptação de um livro para o cinema, Bresson nota que o “maior risco de um filme que adapta um grande livro é mostrar em excesso. É mostrar tudo em absoluto, quando o livro apenas sugere. (...) A fragilidade do cinema é tender a mostrar muito, e o poder do romance encontra-se na sugestão”.<sup>64</sup>

Podemos inferir, portanto, que apesar de apontar a música e a pintura como as artes em sintonia com o cinematógrafo, Bresson também vê um poder imenso na literatura. O seu receio talvez seja o de que a imagem se torne algo tão forte que o poder de sugestão seja esvaziado. Se a ideia é libertar o espectador, a imagem não pode ser nem didática, nem somente objetiva ou informativa. A imagem deve conter camadas, texturas, linhas e subtextos visuais que concebem uma outra imagem, mesmo que não visível. Essa relação com uma outra imagem, um campo visual instável que se dá entre o espectador e o filme, é o que nomeamos como *Expressão do Silêncio*, um dos elementos centrais do que entendemos como *Cinema Poético*.

A *Expressão do Silêncio* não é somente a supressão dos diálogos ou da música, ou o esvaziamento do *tableau*: a ideia aqui é algo similar ao que Beckett faz em suas peças, Ohno promove em suas performances, e Cage provoca com as suas sonoridades. O silêncio em si nunca é pleno, pois ele se refere a uma ausência. Essa ausência, sendo comunicada, é tão potente quanto a presença. A quase imobilidade de Ohno no palco, os ruídos expressivos de Cage, as palavras aparentemente esvaziadas de Beckett – há uma sinfonia explosiva e ao mesmo tempo não visível na imutabilidade.

---

<sup>63</sup> BRESSON, Robert *apud* COSTA, João Bénard da (*et al*). *Robert Bresson*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa/Museu do Cinema, 2001, p. 6.

<sup>64</sup> BRESSON, Robert. *Bresson on Bresson: Interviews 1943-1983*. Editado por Mylène Bresson. Tradução do francês: Anna Moschovakis. Prefácio: Pascale Mérigeau. Nova York: New York Review Books, 2016, p. 128.

Na obra *Linguagem e Silêncio*, o professor e crítico literário George Steiner analisa a crise da palavra em meio ao cenário pós Segunda Guerra-Mundial (1939-1945). No capítulo intitulado *O Poeta e o Silêncio*, Steiner afirma que a natureza do poeta é ir sempre além. No entanto, este mesmo poeta deve prevenir-se para não se tornar alguém que vai longe demais, assim como a personagem mítica Fausto. Ao lembrar passagens de Dante Alighieri, o crítico nota que o poeta tende a ficar mudo diante da presença do divino, como se as palavras não fossem mais adequadas para reproduzir a revelação da qual se está diante. À medida que o poeta avança, as palavras lhe faltam, e então vem o inexprimível, o que não pode ser descrito, relatado: o silêncio.

Mais adiante, Steiner descreve uma outra forma de transcendência possível a um escritor: quando o movimento do espírito já não dá mostras da sua existência. O poeta então *mergulha no silêncio*, como se estivesse *envolto pela noite*. Tal escolha, no entanto, segundo Steiner, é um fenômeno mais recente. Ela teria ocorrido com dois expoentes da literatura moderna: o alemão Friderich Hölderlin e Rimbaud. Em ambos os casos, houve um bloqueio da produção poética em idade prematura, como se nada mais precisasse ser escrito, falado, ou como se *ação* fosse mais importante do que a *palavra*.

Steiner também relembra uma máxima do filósofo Ludwig Wittgenstein, que após um exercício lógico-linguístico, afirma que devemos nos calar diante daquilo sobre o qual não podemos falar. O crítico inclui Wittgenstein, Beckett e Cage em um grupo de artistas e filósofos que trazem originalidade à arte moderna ao potencializarem a expressão do silêncio.

Esta reavaliação do silêncio – na epistemologia de Wittgenstein, na estética de Webern e de Cage, na poética de Beckett – é um dos atos mais originais e característicos do espírito moderno. O conceito da palavra não dita, da música não ouvida e, portanto, mais rica, é em Keats um paradoxo localizado, um ornamento neoplatônico. Na maior parte da poesia moderna, o silêncio representa as exigências do ideal: falar é dizer menos. Para Rilke, as tentações do silêncio eram inseparáveis do risco do ato poético. (...) O ideal seria cada poeta ter sua própria linguagem, específica para sua necessidade expressiva; dada a natureza social e convencionalizada da fala humana, tal linguagem só pode ser o silêncio.<sup>65</sup>

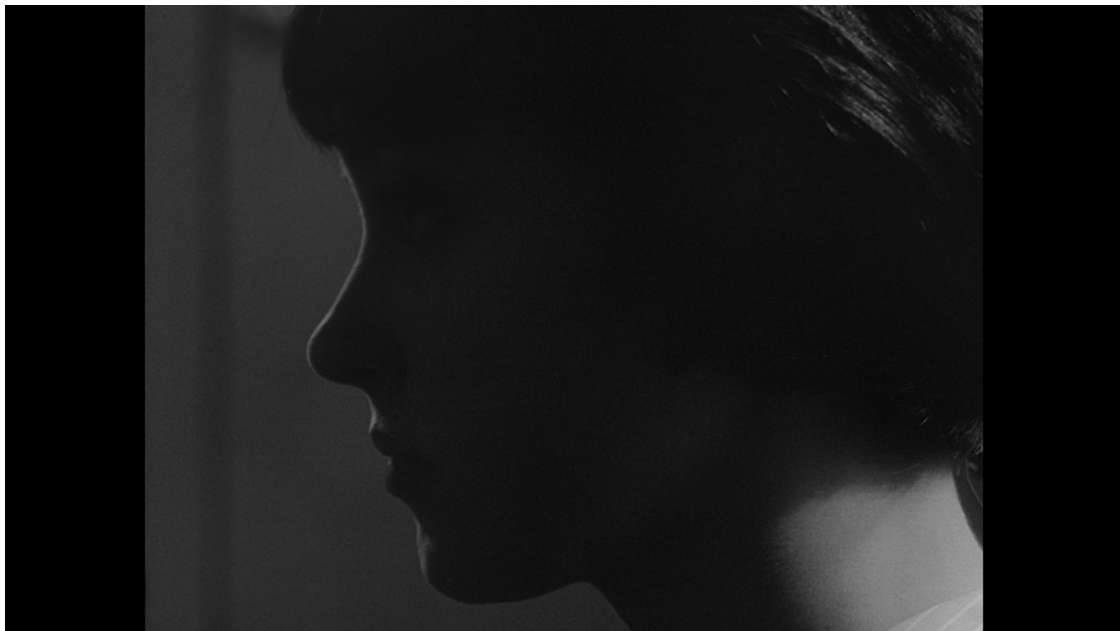
Steiner conclui suas reflexões cogitando que devido à interpretação que Martin Heidegger fez da poesia de Hölderlin, a filosofia linguística na França passou também a se ocupar do silêncio enquanto elemento expressivo. Ele cita frases de Brice Parain - “a

---

<sup>65</sup> STEINER, George. *Linguagem e Silêncio. Ensaios sobre a crise da palavra*. Tradução de Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, pp 68-69.

linguagem é o limiar do silêncio”<sup>66</sup> -, e de Henri Lefebvre, na qual o silêncio “está ao mesmo tempo no interior da linguagem e em seus lados próximos e distantes”<sup>67</sup>. Para Lefebvre, aliás, o silêncio teria “outro discurso que não o comum (*un autre Dire que le dire ordinaire*)”<sup>68</sup>, mas não deixaria de ser uma linguagem repleta de significados.

Um dos primeiros filmes de Godard a refletir sobre a expressão do silêncio é *Vivre sa Vie* (1962). Anna Karina interpreta Nana, uma jovem desiludida que caminha cada vez mais para a prostituição. O filme se inicia com um plano no qual vemos a protagonista de perfil (fig. 14), com uma iluminação suave, na qual há uma zona de sombra e outra mais escurecida. Curiosamente, a parte mais iluminada não é o rosto de Anna Karina, e sim a sua nuca, como se Godard já introduzisse pela narrativa visual a principal temática do filme: uma pessoa à deriva, sendo conduzida pelo acaso, sem domínio da sua própria jornada. Seus olhos em uma zona de penumbra e a boca sutilmente fechada prenunciam um dos traços da sua personalidade: alguém que se relaciona com o mundo sempre à espreita, a partir de uma certa distância, sem se comunicar plenamente pela fala. A postura de perfil também nos permite inferir certa culpa consciente à personagem, já que se trata da pose típica de um preso quando está sendo fichado pela polícia. Por outro lado, a fotografia em perfil lateral também é muito comum em testes para cinema, a fim de investigar a fotogenia da personagem e suas relações com a câmera.



14

<sup>66</sup> PARAIN, Brice *apud* STEINER, George. *Linguagem e Silêncio. op. cit.* p. 73.

<sup>67</sup> LEFEBVRE, Henri *apud* STEINER, George. *Linguagem e Silêncio. op. cit.* p. 73.

<sup>68</sup> *Idem.* p. 73.

Após o primeiro plano de perfil, enquanto a tela é invadida pelos créditos e ouvimos a música composta por Michel Legrand, notamos que Anna Karina move os lábios sutilmente e também pisca os olhos com uma frequência cada vez maior. Ela age como se fosse um autômato que lentamente passa a adquirir vida. Godard então nos mostra Anna Karina a encarar a câmera de Raoul Coutard de frente (fig. 15), em suave contraluz, quebrando a quarta parede, mas como se essa autonomia e consciência em relação ao filme necessariamente não a conduzissem a uma ascensão espiritual, luminosa. Anna Karina nos encara com uma expressão neutra, como se estivesse à espera de um chamado, um comando, o ato inicial de um certo percurso. A espera, por sua vez, já é uma ação. E na espera há, certamente, um mundo incomensurável, repleto de sentimentos, anseios e angústias que não podemos nomear. Godard, nesse aspecto, aproxima-se do filósofo pré-socrático Heráclito de Éfeso.

Heráclito diz em alguma passagem que todas as coisas se movem e nada permanece imóvel. E, ao comparar os seres com a corrente de um rio, afirma que não poderia entrar duas vezes num mesmo rio. (...) Heráclito retira do universo a tranquilidade e a estabilidade, pois isso é próprio dos mortos; e atribuía movimento a todos os seres, eterno aos eternos, perecível aos perecíveis.<sup>69</sup>



15

Devemos recordar que nesse período da sua filmografia, no início dos anos 1960, Godard era muito influenciado pelo dramaturgo alemão Bertolt Brecht, que havia criado

---

<sup>69</sup> PLATÃO. In: *Os Pré-Socráticos: fragmentos, doxografia e comentários*. Seleção de textos e supervisão do Prof. José Cavalcante de Souza. Dados biográficos de Remberto Francisco Kuhnen. Traduções de José Cavalcante de Souza (*et al.*). 2ª Edição. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 77.

um teatro marcado pela épica<sup>70</sup>, em que o narrador, entre outros procedimentos, relembra que o texto dramático se trata, em verdade, de uma ficção.

No teatro épico de Brecht, diferentemente do teatro dramático, temos uma forma não aristotélica, em que a *narração* é mais importante do que a ação, e o *estranhamento* substitui a catarse. Criado como *instrumento político*, o teatro épico oferece ao espectador uma *diversão reflexiva* a partir de uma série de contradições que são apresentadas por *ações em curvas*, de forma *não linear*. O espectador se torna uma *testemunha* de uma ação que é composta por *saltos*, em que *cada cena ocorre em si e por si*. Convocado a se posicionar de forma *crítica* diante do que está sendo apresentado, o espectador de uma peça de Brecht possui uma postura *ativa*, podendo ter passado por modificações em sua visão de mundo ao longo da encenação, já que Brecht considera o espectador como uma *realidade em processo*. Tais características não retiram a poesia da épica: “A dramaturgia brechtiana faz convergirem realismo e poesia: uma poesia que nunca nega o realismo, e um realismo que nunca é naturalismo”<sup>71</sup>. A épica não deixa de ter uma sintonia também com o pensamento de Heráclito: “Tudo tem, em todo tempo, o oposto em si”<sup>72</sup>.



<sup>70</sup> Cf. FURTADO, Marli Terezinha. *Bertolt Brecht e o teatro épico*. Fragmentos, v. 5, nº 1, p. 9-10, Florianópolis, 1995.

<sup>71</sup> Cf. DORT, Bernard. Um realismo épico. In: *O teatro e a sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 281.

<sup>72</sup> HERÁCLITO *apud* NIETZSCHE, Friedrich. In: *Os Pré-Socráticos: fragmentos, doxografia e comentários*. Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho, 1978. *op. cit.* p. 103.

Após o plano inicial em que Anna Karina nos encara, Godard a apresenta novamente de perfil (fig. 16), mas dessa vez lhe revela a outra face, com o olhar voltado para a direita. A luz se difunde um pouco mais sobre o rosto da atriz, que pisca incessantemente, passa a língua sobre os lábios, e se mantém em *stand-by*, postura típica de um ator que está prestes a entrar em cena. Além de reforçar que tal cena é uma espécie de *bastidores do filme* que está prestes a ser iniciado, Godard também nos oferece um contato com a personagem em um estágio anterior à narrativa do filme se iniciar, reforçando a sua teoria sobre as personagens no cinema. Para o realizador, precisamos saber o que as personagens eram *antes e depois* de serem colocadas em um filme, já que “o cinema é isso, o presente nunca existe, exceto nos maus filmes”<sup>73</sup>. Todos esses elementos justificam a leitura de que Godard inicia o seu filme já deixando claro para o espectador que se trata de uma ficção, que ali não está a personagem Nana, e, sim, a atriz Anna Karina. De certa forma, ele já configura também aqui a sua tese de que todo filme é o documentário da sua própria realização<sup>74</sup>. Eis outra relação direta que podemos notar com a nossa *Teoria para um Cinema Poético*: nesses filmes, não há apenas uma história sendo contada, uma personagem sendo apresentada. No fundo, há sempre um questionamento sobre o cinema e sua linguagem, a imagem e o seu poder de reprodução e subtração. O que interessa ao *Cinema Poético*, portanto, é o próprio cinema, pois sob essa perspectiva, o cinema e a realidade já não se diferem. A realidade seria tão artificial ou ficcional quanto o próprio cinema; e, por sua vez, o cinema seria tão real quanto a própria realidade. O *Cinema Poético* remete ao conceito que Serge Daney vai reconhecer como *moderno*, em oposição ao cinema clássico mais narrativo:

Eu chamaria de “moderno” o cinema que “assumiu” essa não profundidade de imagem, que a reivindicou e que pensou construir – com humor ou com furor – uma máquina de guerra contra o ilusionismo do cinema clássico, contra a alienação das séries industriais, contra Hollywood. Esse cinema nasceu – não por acaso – na Europa destruída e traumatizada do pós-guerra (...) sobre a recusa fundamental da aparência, da direção, da cena. Sobre um divórcio com o teatro, expresso com força por Bresson. (...) Foi preciso então uma nova cenografia, na qual a imagem funcionasse como superfície, sem profundidade e simulada, sem jogo de ângulos, sem saídas. Parede, folha de papel, tela, quadro-negro, sempre um espelho. Um espelho no qual o espectador captaria o seu próprio olhar como aquele de um intruso, como um olhar a mais. A questão central dessa cenografia não é mais “o que há para ver atrás?” Mas sobretudo: “Posso continuar a olhar aquilo que, de todo modo, eu vejo? E que se desenvolve num único plano?”<sup>75</sup>

<sup>73</sup> GODARD, Jean-Luc *apud* DELEUZE, Gilles. 2006, *op. cit.*, p. 57.

<sup>74</sup> GODARD, Jean-Luc. *Godard par Godard – Les années Cahiers (1950 à 1959)*. Paris: Flammarion, 1989.

<sup>75</sup> DANEY, Serge. *A rampa*. Cahiers du Cinéma, 1970-1982. Tradução e posfácio: Marcelo Rezende. Prefácios de Serge Toubiana e Jean-Michel Frodon. São Paulo: Cosac & Naify, 2007, p. 231-232.

A observação de Daney é extremamente precisa em relação à abertura de *Vivre sa Vie*: a imagem é apresentada a partir da sua não profundidade como se fosse um espelho, no qual o espectador indaga a si mesmo. Trata-se de uma estratégia narrativa anti-ilusionista por excelência, que recusa o conceito de transparência e adere à ideia de opacidade, “presença de um material, de uma carne”<sup>76</sup>. Godard não quer provocar a *suspensão da descrença*, sentimento tão comum no cinema clássico, em que o público se identifica com o herói e se esquece de estar assistindo a um filme. A ideia aqui é potencializar imagens e palavras, ao mesmo tempo em que se lançam questões sobre a sua natureza e vitalidade. De uma forma geral, o filme todo possui muitos diálogos, mas ou eles são apresentados de forma não convencional, como logo no início, em que apenas vemos as costas de Anna Karina e seu namorado; ou esses diálogos são apresentados por legendas, como ocorre na sequência final.

Há ainda o diálogo semi-improvisado, como se dá no encontro com o filósofo Brice Parain. Tal encontro, que surge na parte final, é marcado por uma conversa sobre a função e importância das palavras, em uma metalinguagem divertida e ao mesmo tempo autorreflexiva, já que Parain fala sobre a natureza e a importância da fala. Anna Karina/Nana confessa ao filósofo que gostaria de viver em *silêncio*, pois nunca encontra as palavras exatas para expressar o que sente. Parain explica que é impossível viver sem falar, pois o nosso pensamento está baseado na fala. E que para se comunicar, é preciso falar, e essa é a vida humana. Diante de novas perguntas de Anna Karina/Nana sobre a necessidade de se comunicar, Parain explica que “aprendemos a falar bem quando renunciamos à vida por algum tempo. (...) Falar é quase uma ressurreição em relação à vida. Quando falamos é uma outra vida de quando não falamos”<sup>77</sup>.

A ideia de que falar é quase uma ressurreição, um retorno à vida, ou uma nova vida, se conecta à valorização que Godard sempre faz em relação à palavra. Em seus filmes dos anos 1960, frequentemente vemos personagens lendo, escrevendo, ou se comunicando por meio de capas de livros, slogans. Como bem observou Phillippe Dubois, nos filmes de Godard “a escrita pertence ao mesmo nível narrativo que os personagens”<sup>78</sup>. Filmes, aliás, como *La Chinoise* ou a série de TV *Histoire(s) du Cinéma*, poderiam ser analisados como um *filme-texto*, “um filme a ler e escutar tanto quanto”<sup>79</sup>. A escrita e a palavra servem para Godard “imprimir

---

<sup>76</sup> MARIN, Louis. L’opaque. In: *L’Art, Effacement et Surgissement des Figures*. Hommage à Marc Le Bot. Paris: Publications de La Sorbonne, 1991, p. 29.

<sup>77</sup> PARAIN, Brice *apud* GODARD, Jean-Luc. *Cinco Guiones: A bout de souffle – Vivre sa vie – Une femme mariée – Deux ou trois choses que je sais d’elle – La Chinoise*. Tradução de Miguel Mariás. Madrid: Alianza Editorial, 1973, p. 171.

<sup>78</sup> DUBOIS, Phillippe. *op. cit.* p. 261.

<sup>79</sup> *Idem, op. cit.*, p. 265.

uma expressão e depois, ao mesmo tempo, exprimir uma impressão”<sup>80</sup>. Palavra, imagem, texto e filme, portanto, se confundem: “O texto não está no filme, nem mesmo na imagem. É o próprio filme. É um cinema liberto de toda a falsa profundidade de representação do mundo, um cinema que olhamos do mesmo modo que percorremos um livro”<sup>81</sup>.

## 1.2 Dramaturgia do Rosto

“Os rostos sempre excitaram a minha fantasia.  
Um rosto é a primeira coisa que compreendemos de modo consciente.”  
Federico Fellini

Ao longo da história do cinema, muitos realizadores e teóricos tentaram definir a natureza dessa linguagem. Para Gance, o cinema era *a música da luz*<sup>82</sup>. Já o surrealista Buñuel considerava um filme como uma espécie de materialização de um universo onírico, a melhor forma de traduzir *um sonho*<sup>83</sup>. O norte-americano Nicholas Ray destacou um elemento relacionado aos atores: o cinema seria *a melodia do olhar*<sup>84</sup>. O realizador de westerns John Ford, de certa forma, complementa Ray: para o diretor de *The Searchers*, a melhor paisagem a ser filmada seria sempre o rosto humano<sup>85</sup>. Ali estaria o grande mistério a ser investigado. A definição de Ford nos relembra uma frase de Bergman: “um filme é um rosto”. Em entrevista para Annika Holm, em 1966, ele descreve aquilo que realmente o interessa no cinema.

Está é a minha forma de filmar. Para mim o cinema é antes de tudo, e principalmente, *close-ups*. Rostos de pessoas. Eu observo que isso é o que me fascina mais e mais, e o que eu experimento é incessantemente excitante. E não é qualquer rosto, mas sobretudo aqueles dos atores. Devido ao fato de um ator lidar com um material existente ou pré-combinado, ele cria novas dimensões e novos segredos. E eu sinto que o quanto mais você avança, os atores avançam, quando se lida com algo concreto em vez de lidar com algo improvisado. Tão logo o ator pode trabalhar a partir de uma ideia concreta, ele se distancia da sua personalidade em direção a um tipo de anonimato. Ele esconde a si mesmo por trás de uma personagem e, nesse percurso, pode se tornar muito mais nu, muito mais cruel. Um ator raramente quer se manter em segredo. A privacidade o torna envergonhado.<sup>86</sup>

<sup>80</sup> GODARD, Jean-Luc. *Introdução a uma Verdadeira História do Cinema*. Tradução de Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 37.

<sup>81</sup> DUBOIS, Philippe. *op. cit.*, p. 271.

<sup>82</sup> GANCE, Abel *apud* BRESSANE, Júlio. *Alguns*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 91.

<sup>83</sup> Cf. BUÑUEL, Luís. *Meu último suspiro*. Tradução: André Telles. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

<sup>84</sup> Cf. RAY, Nicholas. *I was interrupted: Nicholas Ray on making movies*. Edição e introdução: Susan Ray. Berkeley/London: University of California Press, 1995.

<sup>85</sup> FORD, John *apud* BOGDANOVICH, Peter. *John Ford*. Madrid: Fundamentos, 1983.

<sup>86</sup> BERGMAN, Ingmar *apud* HOLM, Annika. “Ingmar Bergman: For Me, Film is Face”. In: BERGMAN, Ingmar. *Ingmar Bergman: Interviews*. Edição de Raphael Shargel. 1ª Edição. Mississipi: University Press of Mississipi, 2007, pp. 50-51.

Bergman destaca neste relato um processo de direção de caráter duplo: quanto mais ele se aproxima dos atores, mais eles se escondem. E quanto mais eles se escondem, mais eles se revelam. Como se o sentido da máscara, que ao mesmo tempo revela e oculta, fosse a lógica do ato de filmar. Não se filma o mundo: filma-se a representação do mundo. Não se filma apenas um rosto: filma-se aquilo que um rosto esconde. É uma ideia em sintonia com o que Stanley Kubrick dizia: não se filma a realidade; filma-se a representação da realidade<sup>87</sup>.

Na série feita para a TV *Histoire(s) du Cinéma*, Godard reflete sobre a natureza do cinema e o ato de olhar. No episódio *Les Signes parmi nous* (1999), tal reflexão se amplia quando o realizador atribui uma sensação de felicidade ao conceito de imagem.

O cinema nada temia dos outros nem de si mesmo. Não estava ao abrigo do tempo. Era o abrigo do tempo. Sim, a imagem é felicidade, mas perto dela mora o vazio. E toda a potência da imagem só se pode exprimir apelando a ela. Talvez seja preciso acrescentar ainda que a imagem, capaz de negar o vazio, é também o olhar do vazio sobre nós<sup>88</sup>.

Ao longo da história do cinema, encontramos realizadores que direcionaram a sua atenção para a construção do olhar de uma personagem, compondo dessa forma uma espécie de *dramaturgia do rosto*. Diferentemente do teatro, espaço cênico no qual o público (de forma geral) mantém certa distância do intérprete, o cinema permite o enquadramento muito próximo da face do ator a partir da utilização consciente de *close-ups*. Essa tradição se inicia já nos primórdios do cinema<sup>89</sup>, quando em 1891 o inventor escocês William Kennedy-Laurie Dickson filma o rosto de um dos seus assistentes no estúdio. Devido aos padrões morais do final do século XIX, que não consideravam de bom tom a apresentação do detalhe de um corpo no cinema em tela grande, essa cena curta - a mostrar James Ducson fumando um cachimbo - nunca foi apresentada ao público da época.

Nos primeiros anos do cinema, tanto nos Estados Unidos, como na França, não havia uma consciência de que o *close* - o *primeiro plano* ou o *grande plano* (denominação mais comum em Portugal) - poderia ser uma das ferramentas mais expressivas no que se refere à dramaturgia de um filme. Notamos esse uso de forma mais consciente apenas na década de 1910, quando um cineasta como Griffith, entre 1918 e 1922, realiza uma notável parceria com a atriz Lillian Gish em filmes como *Hearts of the World* (1918), *True Heart Susie* (1919),

<sup>87</sup> KUBRICK, Stanley *apud* WALKER, Alexander. *Stanley Kubrick Directs*. Grã-Bretanha: Abacus, 1973.

<sup>88</sup> GODARD, Jean-Luc. *Historia(s) del cine*. Prólogo de Adrián Cangi. 1ª ed. Buenos Aires: Caja Negra, 2007, p. 204.

<sup>89</sup> Cf. BRISELANCE, Marie-France & MORIN, Jean-Claude. *Gramática do Cinema*. Tradução: Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto & Grafia, 2011, pp. 53-55.

*Broken Blossoms* (1919), *Way Down East* (1920) e *Orphans of the Storm* (1922). Nesses filmes, há a consolidação de um estilo de interpretação que irá se revelar, com o passar dos anos, uma forma de atuação mais apropriada ao cinema. Gish esculpe suas emoções a partir de elementos mínimos, com gestos contidos, olhares deslocados, uma expressão facial ligeiramente neutra, que só será assimilada quando o espectador puder unir essa expressão ao que irá visualizar em outro plano. “Uma imagem nunca está só. O que conta é a relação entre imagens”<sup>90</sup>. Griffith utiliza variados procedimentos narrativos herdados da literatura e do teatro do século XIX, mas no que se refere ao *close-up*, em específico, ele amplia uma conquista que a *mise en scène* teatral estava lutando para conseguir. Ao comentar *Hearts of Susie*, o pesquisador e teórico Ismail Xavier relembra o contexto da época e a teoria que Griffith queria aplicar ao cinema.

No nível do trabalho da representação, o ardil vai mais longe, pois a natureza de Susie é construída pelo artifício de Lillian. Seus longos *close-ups* revelam domínio do gesto e expressão, funcionam muito bem, mas embaralham a teoria de Griffith: recusando a técnica (teatral), o ator deveria apenas ser e sentir diante da câmera, espontâneo, os olhos extravasando a “verdade interior”. Na teoria, o cineasta assume a metáfora do olho como “janela do espírito” (muito cara aos teóricos franceses dos anos 20), enquanto que sua própria direção e o festival de caretas bem encaixadas de Lillian Gish mostram que o fenômeno do *close-up* é bem mais complexo. (...) O significado e a psicologia dos *primeiros planos* envolvem olhares, feições, gestos; mas é também uma questão do desenvolvimento da montagem, das figuras próprias à linguagem do cinema na construção de ações e reações.<sup>91</sup>

Em uma entrevista de 1915, um repórter pergunta a Griffith por ocasião da estreia do filme *The Birth of a Nation*: “E o lado físico do cinema? Quando serão os filmes feitos de uma forma que não esforce os olhos?”<sup>92</sup>. Griffith responde de forma entusiasmada: “Neste aspecto, num ano, houve grandes melhorias. E está-se constantemente a melhorar. Mesmo agora, alguns não obrigam os olhos a um esforço maior do que as figuras numa peça de teatro”<sup>93</sup>. Notamos, portanto, que a comparação entre cinema e teatro era muito frequente nesse contexto histórico, sobretudo pelo fato de que o cinema buscava uma emancipação das outras linguagens. Por outro lado, a estética cinematográfica de Griffith, conforme observa Xavier, não se centrava apenas na forma pela qual ele conduzia a expressão facial de Gish: havia também a consciência da montagem, a necessidade de articular um plano a outro, resultando em um significado maior daquele que seria obtido por um plano meramente isolado.

<sup>90</sup> DELEUZE, Gilles. *Conversações*. 1972-1990. Tradução: Peter Pál Pelbart. 2ª Edição. São Paulo: Editora 34, 2010. p. 71.

<sup>91</sup> XAVIER, Ismail. *D. W. Griffith*. São Paulo: Brasiliense, 1984, pp. 75 e 76.

<sup>92</sup> MADEIRA, Maria João & OLIVEIRA, Luis Miguel (org.). *op. cit.*, p. 271.

<sup>93</sup> GRIFFITH, D. W. *apud* MADEIRA, Maria João & OLIVEIRA, Luis Miguel (org.). *op. cit.*, p. 271.

Observemos alguns *closes-ups* da atriz Lillian Gish no filme *Broken Blossoms* para compreendermos melhor a teoria filmica de Griffith:



17



18



19

Griffith acreditava que um verdadeiro ator de cinema é alguém dotado de personalidade, uma característica que ele nomeia como “alma”: “a primeira coisa que é preciso é ter alma”<sup>94</sup>. Na visão do diretor de *Intolerance*, o ator cinematográfico precisa ser autêntico, natural e verdadeiro diante da câmera: “O ator de cinema tem que exprimir cada emoção com a sua cara e as suas mãos, com gestos genéricos e os movimentos do corpo”<sup>95</sup>. Gish, nesse sentido, foi uma das melhores atrizes de sua época: em seu rosto, vislumbramos o acesso a um mundo interior, repleto de mistérios e sentimentos (fig. 19). Seu olhar geralmente nos confunde, trazendo mais de uma emoção de forma simultânea (fig. 18). Na primeira imagem à esquerda (fig. 17), por exemplo, Gish, provavelmente orientada por Griffith, olha para a objetiva da lente na câmera, mas com um desvio mínimo, provocando uma sensação dúbia, na qual a atriz a um só tempo *está e não está* a nos encarar enquanto espectadores: “O cinema é uma arte que faz despertar a memória (...) Essa memória não só evoca, mas escreve a experiência de uma vida inteira”<sup>96</sup>. O *quase olhar* de Gish para o espectador, a sugestão de quebra da *quarta parede*, nos remete a uma reflexão que Godard empresta de Georges Bataille no episódio *La monnaie de l'absolu*, da série de TV *Histoire(s) du Cinéma*:

Sem dúvida porque até este pintor, e eu sabia por Malraux, a realidade interior permanece mais sutil do que o cosmos. Porque finalmente o mundo, o mundo interior, reuniu-se ao cosmos. E porque com Edouard Manet começa a pintura moderna, ou seja, o cinematógrafo, ou seja, as formas que caminham em direção à palavra, ou muito exatamente, uma forma que pensa. Que o cinema é, em primeiro lugar, feito para pensar. Um pensamento que forma uma forma, que pensa.<sup>97</sup>

<sup>94</sup> *Idem.* p. 296.

<sup>95</sup> *Ibid.* p. 296.

<sup>96</sup> SCHEFER, Jean Louis. *The Ordinary Man of Cinema*. Tradução: Max Cavitch, Paul Grant e Noura Wedell. South Pasadena: Semiotext(e), 2016. p. 16.

<sup>97</sup> GODARD, Jean-Luc. 2007, *op. cit.* pp. 129-130.

Godard afirma que o cinema é feito, antes de tudo, para pensar – como se um filme fosse o acesso a um mundo interior, uma espécie de retorno ao cosmos: “Heráclito afirma que o universo é gerado não segundo o tempo, mas segundo a reflexão”<sup>98</sup>. Trazendo esse conceito para o cinema: é justamente a partir do contato com o rosto da intérprete que podemos acessar o universo interior de Gish (e de sua personagem) – eis a *reflexão* nominada por Heráclito e que chega até nós por elementos mínimos faciais que produzem a sensação de um universo em segredo – “o rosto como lugar primeiro do silêncio”<sup>99</sup>.

O rosto é talvez o único lugar onde pode verdadeiramente haver silêncio. Enquanto o caráter marca o rosto de intenções e vontades não expressas, o rosto nas suas formas curvas e sinuosas, na sua leve promessa de redondeza, mesmo dos rostos mais enxutos, o rosto está aberto ao silêncio<sup>100</sup>.

Trata-se da produção do supostamente *natural* (a autenticidade da expressão) mediante a articulação do conscientemente *artificial* (o processo de montagem) – desse procedimento narrativo irá nascer o que reconhecemos como *verdadeiro*, ou também, como afirma Deleuze, a *potência do falso*: “O real e o irreal são sempre distintos, mas a distinção entre os dois nem sempre é discernível; existe o falso quando a distinção entre o real e o irreal não é mais discernível”<sup>101</sup>.



20

<sup>98</sup> ARISTÓTELES. In: *Os Pré-Socráticos: fragmentos, doxografia e comentários*, 1978. *op. cit.* p. 77.

<sup>99</sup> MARABELLO, Carmelo. “jornal, nico”. In: CERANTOLA, Nova & OLIVEIRA, Luis Miguel (org.). *Philippe Garrel. Uma alta solidão*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa/Museu do Cinema, 2003. p. 55.

<sup>100</sup> *Idem.*

<sup>101</sup> DELEUZE, Gilles. 2010. *op. cit.* p. 88.

Para Deleuze, quando estamos diante da potência do falso, não se pode mais diferenciá-lo do verdadeiro: “O falso não é um erro ou uma confusão, mas uma potência que torna o verdadeiro indecidível”<sup>102</sup>. Temos o afastamento de uma certa dicotomia que poderia restringir a evolução da atuação no cinema a uma psicologia do verdadeiro x falso, natural x artificial, profundidade x superfície: “É preciso esconder a profundidade. Onde? Na superfície”<sup>103</sup>.

Quando observamos o rosto de Gish nos filmes de Griffith, ou de Falconetti (fig. 20), no célebre *La Passion de Jeanne d’Arc* (1928), de Dreyer, estamos diante de uma outra natureza dramática: “O ator emprega seu rosto para expressar sentimentos, porém Dreyer exigiu de seus intérpretes outra coisa a mais que a interpretação. Vista de tão perto em grande *close*, a máscara da interpretação cai”<sup>104</sup>. Bazin cita uma observação do húngaro Béla Balázs em que, de forma muito premonitória, encontramos o elogio a um registro ao mesmo tempo ficcional e documental: “A câmera penetra todas as camadas da fisionomia: além do rosto que se faz, ela descobre o rosto que se tem... Visto de tão perto, o rosto humano torna-se o documento”<sup>105</sup>.

Trata-se de uma lógica expressiva que se guia mais por *sensações* do que por afirmações definitivas, uma dramaturgia que celebra o suporte cinema enquanto eterno devir, múltipla potência, resultando em um impacto que ultrapassa a ideia de verossímil ou irreal. Para Bazin, aliás, é justamente essa qualidade pictorial de Dreyer que irá conferir ao filme uma plasticidade que rivaliza com os grandes pintores. O crítico francês reconhece a poética de Dreyer como uma tradução direta da alma, na qual todo movimento é interior: “A verruga de Silvain (Cauchon), as sardas de Jean d’Yd, as rugas de Maurice Schutz são consubstanciais à sua alma, significam mais que a sua interpretação”<sup>106</sup>. Há nessa estética um misticismo que se mescla ao ultrarrealismo, o que reforça a tese de que a *dramaturgia do rosto* é também uma dramaturgia voltada ao mistério, já que o *Cinema Poético* busca sempre o oculto: a “natureza ama esconder-se”<sup>107</sup>.

Ao citar Bataille e sua análise de Manet no episódio *La monnaie de l’absolu*,

<sup>102</sup> DELEUZE, Gilles. 2010. *op. cit.* p. 89.

<sup>103</sup> HOFMANNSTHAL, Hugo von *apud* BENIS, Rita. “A Palavra é uma Imagem”. In: ROWLAND, Clara & CONLEY, Tom (org.). *Falso Movimento: ensaios sobre escrita e cinema*. Lisboa: Cotovia, 2016. p. 64.

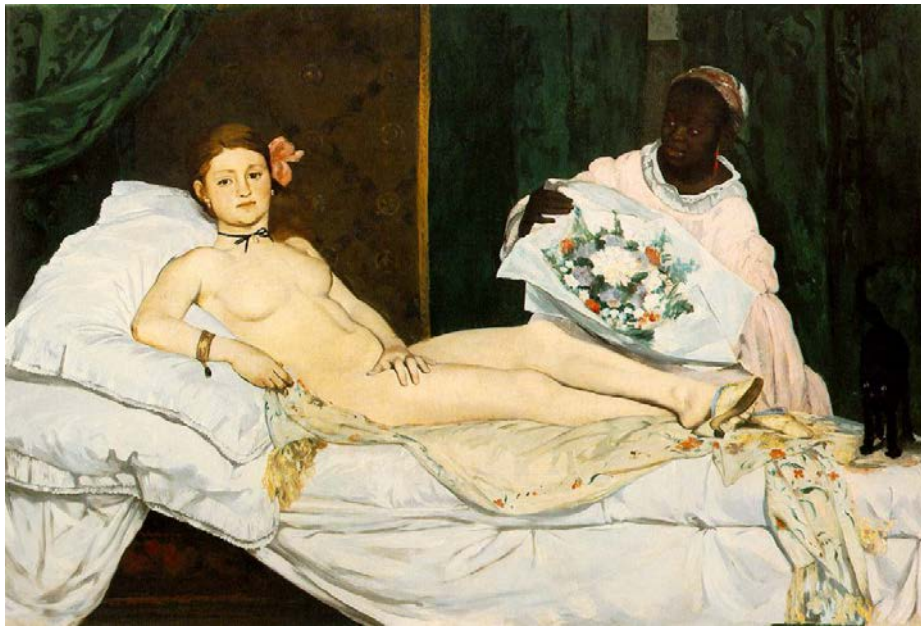
<sup>104</sup> BAZIN, André. *O cinema da crueldade*. Prefácio de François Truffaut. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p. 18.

<sup>105</sup> BALÁZS, Béla *apud* BAZIN, André. 1989. *op. cit.* p. 18.

<sup>106</sup> BAZIN, André. 1989. *op. cit.* p. 18.

<sup>107</sup> HERÁCLITO. *op. cit.* p. 91.

da série de TV *Histoire(s) du Cinéma*, Godard se refere ao quadro *Olympia* (fig. 21), obra apresentada ao público em 1863 em Paris. Bataille discorda de Valéry, para quem a figura central dessa pintura representaria a Impura por excelência: “ela não é nada; sua nudez (...) é o silêncio que brota dela como de um barco afundado e vazio: o que ela é, é o ‘horror sagrado’ da própria presença – de uma presença tão simples quanto a ausência”<sup>108</sup>. O que representa o olhar de Olympia? Que mistério ela preserva em sua vida interior? Ela nos encara? Ou unicamente observa o nosso olhar?



*Olympia* foi um quadro polêmico em sua época, pois estaria mostrando uma prostituta da alta classe parisiense a nos encarar em sua intimidade: “a classe era a essência da modernidade de Olympia e estava por trás do escândalo que ela provocou”<sup>109</sup>. O seu olhar, franco e direto, e a sua autonomia, representada não só pelo rosto, mas também pela mão que lhe recobre o sexo, promovem no espectador um desejo de ir além da mera contemplação. Seduzido pelo olhar de Olympia, queremos *tocar* esse quadro, habitar esse espaço que é o da pintura: “ela se dirige para algo que está fora da tela, isto é, para o observador que se transforma, diante do quadro, em cliente. (...) Diante dela, lá se encontra o cliente do bar (...) – isto é, nós próprios (...), diante dessa muda e moderna esfinge, enigmática, mas sem segredo”<sup>110</sup>.

<sup>108</sup> BATAILLE, Georges *apud* CLARK, T. J. *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. Tradução: José Geraldo Couto. Edição revisada. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 198.

<sup>109</sup> CLARK, T. J. *op. cit.* p. 142.

<sup>110</sup> COLI, Jorge. “Manet: o enigma do olhar”. In: NOVAES, Adauto (org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 240.

Nesse sentido, ocorre uma aproximação ontológica entre o cinema e a pintura de forma radical a partir desta obra de Manet: além de um desejo crescente de autonomia, a imagem passa a convocar para si o domínio de uma lógica interna, a solidificação de um regime estético de representação da realidade que vai fundar as suas bases em sua própria poética. O filósofo francês Jacques Rancière<sup>111</sup> vai definir esse novo sistema de representação como um *regime estético das artes*, em que não há mais uma hierarquia clara dos temas e dos gêneros que devem ser representados: “O *regime estético das artes* é, antes de tudo, a ruína do sistema de representação, isto é, de um sistema em que a dignidade dos temas comandava a hierarquia dos gêneros da representação (tragédia para os nobres, comédia para a plebe)”<sup>112</sup>. Essa revolução se inicia na literatura ainda no século XIX, e depois atinge as artes visuais e as artes mecânicas, como a fotografia e o cinema.



22

Para o historiador da arte Daniel Arasse, a construção visual em que uma personagem do quadro encara o público é o que marca o nascimento da modernidade na pintura<sup>113</sup>. Para Arasse, diante de Olympia, estamos subordinados ao império do olhar da personagem do quadro: “A mulher olha-nos da superfície do quadro e olha-nos de frente: onde quer que você esteja, está sob o olhar dela”<sup>114</sup>. É o que ocorre, quando Bergman faz a atriz Harriet Andersson em *Mônica e o Desejo* (1953) encarar a câmera (fig. 22) provocando uma tripla emancipação: da personagem Mônica em relação ao seu namorado Harry, da atriz Harriet

<sup>111</sup> RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental Org.; Editora 34, 2009.

<sup>112</sup> *Idem*, p. 47.

<sup>113</sup> ARASSE, Daniel. *Não se vê nada, Descrições*. Trad. de Rui Pires Cabral. Lisboa: KKYM, 2015, p. 82.

<sup>114</sup> *Idem*, p. 83.

em relação à personagem Mônica, e da imagem filmica em relação ao realizador Bergman.

Esta brusca conspiração entre o espectador e o ator, que entusiasma tão fortemente André Bazin, esquecemos que a havíamos vivido (com mil vezes mais força e poesia) quando Harriet Andersson, os olhos risonhos todos embaçados de angústia e cravados na objetiva, nos toma como testemunhas do desgosto que ela sente por optar pelo inferno em vez do céu<sup>115</sup>.

Godard reconhece essa autonomia da imagem, da personagem e do espectador em Bergman e a reencena inúmeras vezes, como na cena final com Jean Seberg (fig. 23) em *À bout de souffle* (1960), ou quando Anna Karina (fig. 24) nos encara durante um número musical em *Une femme est une femme* (1961). Com esses procedimentos estéticos – a dissolução/fusão personagem/intérprete, a autonomia da imagem e a consequente emancipação do espectador<sup>116</sup>, Godard causa impactos conceituais similares ao que *Olympia* obteve em sua época: “Ao espectador devia ser oferecido um lugar fora do quadro e uma porta para entrar nele; (...) A eles era oferecido um olhar voltado para o exterior”<sup>117</sup>. Assim como *Olympia* encara o público do século XIX, Harriet Andersson, Jean Seberg e Anna Karina encaram o espectador do século XX. É um cinema, portanto, que *pensa a si mesmo*. Essa *imagem pensativa*, como a define Rancière, irá se ampliar justamente a partir de uma *Dramaturgia do Rosto*.



23



24

De forma similar a Bergman e Godard, Rossellini e Welles promovem uma revolução estética nos anos 1940 ao criarem procedimentos narrativos que permitiram uma nova forma para o cinema. A partir do uso sistemático do plano-sequência e da profundidade de campo, elementos centrais em *Citizen Kane* (1941), Welles estabelece um novo paradigma

<sup>115</sup> GODARD, Jean-Luc. “Bergmanorama”. Tradução: Tatiana Monassa. In: ZACHARIAS, João Candido (org.). *Ingmar Bergman*. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2012. p. 205.

<sup>116</sup> Cf. RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador Emancipado*. Tradução de José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

<sup>117</sup> CLARK, T. J. *op. cit.* p. 192.

na relação entre o filme e o espectador<sup>118</sup>. O tempo se estende e o espaço dramático se multiplica, passando a ser composto por camadas e dimensões variadas, exigindo do público uma postura mais ativa diante do universo ficcional que lhe é oferecido. Rossellini, por sua vez, utiliza atores não profissionais e filma em locações, contrariando a logística do cinema italiano produzido em estúdios. Seu neorealismo se opõe a estéticas veristas anteriores: “seu realismo não recai tanto sobre a escolha dos temas, e sim sobre a tomada de consciência”<sup>119</sup>.

Com a premissa estética de um novo realismo, Rossellini constrói uma verdade poética que se rebela contra uma linguagem hegemônica, a do cinema de Hollywood: “O único cinema de ficção da Resistência que resistiu à ocupação americana do cinema, ou a uma certa forma estandardizada de fazer filmes, foi o cinema italiano.”<sup>120</sup>. A abordagem poética de Rossellini não está somente na escolha de não atores, e sim também na forma como ele elabora seus roteiros, e, especialmente, como ele filma. Sua câmera não afirma algo em definitivo: ela é mais a expressão de uma busca, de uma investigação, um esboço construído não somente de forma racional: “O neorealismo (...) é sempre a realidade vista através do artista, refratada por sua consciência, mas por toda a sua consciência, e não por sua razão”<sup>121</sup>.



25

<sup>118</sup> Cf. BAZIN, André. *Orson Welles*. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

<sup>119</sup> BAZIN, André. “Defesa de Rossellini”. In: *O que é o Cinema?* 2014. *op. cit.* p. 367.

<sup>120</sup> GODARD, Jean-Luc *apud* OLIVEIRA, Luís Miguel (org.). *Godard 1985-1999*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa/Museu do Cinema, 1999. p. 57.

<sup>121</sup> BAZIN, André. “Defesa de Rossellini”. *op. cit.* p. 368.



26

Em *Stromboli* (1950), Ingrid Bergman interpreta Karin, refugiada do pós-guerra que se casa com um pescador e passa a morar em uma ilha vulcânica na Itália. Karin é mal vista pelos moradores da ilha, como se a sua presença fosse também o sintoma de um mal que se aproxima. Ela sente impulsos interiores que não compreende (fig. 25), passando a viver um turbilhão de sentimentos que reverberam o isolamento da ilha e a iminente erupção do vulcão: sua inadequação é contínua, e tudo o que ela mais quer é fugir. Na sequência final, entre a paisagem e o martírio da personagem, há no rosto de Ingrid Bergman (fig. 26) a expressão de sentimentos que não podemos nominar: “ser e não ser ligam-se ao mesmo”<sup>122</sup>. Rossellini filma o mistério, a beleza, a presença e a natureza, sintetizando, de certa forma, a constatação que Rivette faz em um artigo sobre o realizador italiano: “Já não somos inocentes”<sup>123</sup>.

Rivette critica uma certa estagnação do cinema do final dos anos 1940, que teria se acomodado em uma linguagem já consolidada desde Griffith. Para o francês, a narrativa clássica acabou por se tornar uma retórica, repleta de nuances, porém também muito analítica. A excessiva decupagem e fragmentação do espaço fílmico teria retirado toda e qualquer possibilidade de vida que o cinema poderia encontrar. Em vez de registrar a *existência* e a *presença*, esse cinema teria voltado a sua energia para uma contínua e progressiva dissecação do real. Os diretores não estariam mais dispostos a fazer um filme em que se observa o mundo

<sup>122</sup> HEGEL, Georg W. F. “Crítica Moderna – Heráclito de Éfeso”. Tradução de Ernildo Stein. In: *Os Pré-Socráticos: fragmentos, doxografia e comentários*, 1978. *op. cit.* p. 93.

<sup>123</sup> RIVETTE, Jacques. “Já não somos inocentes”. In: REIS, Francis Vogner dos & JUNIOR, Luiz Carlos Oliveira & SILVA, Mateus Araújo (org.). *Jacques Rivette*. 2013, *op. cit.* pp. 23-28.

e se busca a vida a partir de imagens encontradas de forma inesperada. Pelo contrário: os diretores estariam já iniciando o processo de fazer um filme com uma ideia *a priori*, com uma espécie de tese ou visão teleológica que precisa ser comprovada pela realização do filme em si. Contra essa postura, Rivette faz um apelo.

É necessário um ato de fé: no poder natural, na força vital do interior do universo, algo precisa nascer do mundo sensível e se expressar, com ingenuidade: a passagem para a existência, para a aparência, *dá forma* a esse nascimento automaticamente – mas isso apenas se nenhuma lamentação, nenhum preconceito, nenhuma complexidade e nenhum (paralisante) mau cheiro da velha retórica perturbar o jogo, o campo magnético do milagre natural, e se nenhuma apreensão, impaciência ou falta de fé fizerem com que a mão que segura a câmera trema. Estamos sofrendo de um sufocamento, de uma intoxicação retórica: temos de voltar a outro cinema – transcrição em celuloide, pura “escrita”, estabelecimento de um universo e suas realidades concretas, sem interrupções pessoais na maquinaria (...). Simplesmente inscrever no filme as manifestações, os modos de vida e de existência, o pequeno cosmos individual; filmar de forma calma, documental; deixar o universo viver, enquanto a câmera é reduzida ao papel de testemunha, de olho. Jean Cocteau estava certo quando introduziu a noção de *indiscrição*: isso não poderia ter sido dito de melhor maneira. É preciso tornar-se *voyeur*. Quando paramos de procurar por elas (“Você não teria me achado se tivesse procurado por mim”), as descobertas visuais se dão uma após a outra sem interrupção, na ligação que fenômenos observados sucessivamente têm entre si, na relação deles com um olhar do qual sequer suspeitam: eles não estão operando por meio desse olhar. Eles estão em seu estado natural.<sup>124</sup>

Diante do apelo de Rivette, temos Rossellini como exemplo de modernidade no final dos anos 1940. Qual é o seu ato de fé? Rossellini fez o que Rivette exigia para o futuro: ele reencontra a *vida no mundo sensível*. Antes de se dizer cineasta, ele considerava que sua profissão era *ser humano*<sup>125</sup>. Dessa forma, ele fez do *Cinema Poético* uma arte que *não procura*, e sim, *encontra*.

<sup>124</sup> RIVETTE, Jacques. *op. cit.* pp. 25-26.

<sup>125</sup> Cf. OLIVEIRA, Luis Miguel & CERANTOLA, Neva (org.). *Roberto Rossellini e o cinema revelador*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa/Museu do Cinema, 2007, p. 73.

## 2. ESTÉTICA DO DESVIO

“Segundo uma fórmula de Nietzsche,  
nunca é no início que algo de novo,  
uma nova arte, pode revelar a sua essência,  
mas o que era desde o início, só o pode revelar  
num desvio da sua evolução.”  
Gilles Deleuze

Outro elemento fundamental da nossa *Teoria para o Cinema Poético* é a *Estética do Desvio*. O que seria essa estética? Ao realizar um filme, um cineasta se expressa por meio de uma linguagem, e essa linguagem é criada a partir de três momentos decisivos: a criação de um roteiro, o ato de filmar, e o processo de montagem – três instantes intimamente associados a uma forma de ver o mundo. Essas três etapas são os momentos mais importantes da realização cinematográfica, já que nela residem aspectos ligados à dramaturgia do filme, sua construção sonora e visual, a direção dos atores, além da estruturação no que se refere a camadas de tempo e espaço (organização dos planos/tomadas que apenas no processo de edição serão constituídos de uma forma definitiva).

Analisando cada etapa de forma específica, sabe-se que muito do trabalho de um realizador ocorre no contexto de uma outra linguagem. A escrita do roteiro, a pré-visualização do filme, nada mais é do que descrever o que será o filme por meio de palavras. Essa fase é claramente associada à *literatura*, arte cuja matéria-prima é a *palavra*. Na segunda etapa, a fase da filmagem, um realizador se divide em três atividades: a direção do elenco, a decupagem do filme (decomposição dos ângulos pelos quais o filme será rodado) e a construção da cena, seja por meio da escolha dos objetos de cena, sua posição, a movimentação da câmera, mas também a escolha entre filmar em locação real ou em um estúdio, os tipos de iluminação, figurino, maquiagem etc. A *construção visual* traz relações diretas à arte da *pintura* (composição do quadro, cores, direção do olhar das personagens, ponto de fuga, perspectiva), ao *teatro* (direção dos atores, incluindo sua movimentação, tom de voz, direção do olhar, pausas, arco dramático de cada cena e do filme como um todo), e à *fotografia* (a forma pela qual cada cena será iluminada, a escolha das lentes, as distâncias e os movimentos, o suporte no qual o filme será rodado etc). Por fim, na última etapa de criação de um filme, quando o diretor já está na sala de montagem, há uma relação direta com o tempo, e por consequência, com a *música*, pois o encadeamento das imagens irá seguir um certo ritmo, com acelerações e interrupções abruptas ou inesperadas. A última etapa se aproxima muito de um universo musical, pois além da questão do ritmo da montagem, há ainda a construção do som de cada

cena, incluindo a possibilidade de contar com músicas na trilha sonora. Na última etapa há também um retorno ao roteiro (algumas cenas podem cair ou mudarem de posição) e à construção visual da obra, pois é comum um realizador orientar o colorista responsável pela pós-produção de imagem do seu filme. Dessa forma, observamos que ao longo das etapas de pré-produção, filmagem e pós-produção, um realizador se vê envolto por diversas atividades que se conectam a variadas linguagens como a literatura, a pintura, o teatro, a fotografia e a música, sendo que é difícil dizer se há predominância de uma linguagem ou outra, pois cada filme tem sua proposta estética específica. Há diretores que centram sua atenção à arte do ator, caso de cineastas como Cassavetes e Kazan; e há outros que são obcecados pela construção visual, como Murnau, Hitchcock e Tarkovsky. Há ainda aqueles que acreditam que a montagem é o diferencial do cinema em relação às outras linguagens, caso de Kubrick, Eisenstein e Welles.

O que se conclui é que cada diretor terá o seu estilo próprio de fazer um filme<sup>126</sup>. E nesse estilo, nessa poética, estará uma contínua e intensa conexão com outras linguagens, incluindo também a arquitetura, a dança, a filosofia. Tais conexões são na verdade formas de ampliar os procedimentos estéticos do cinema, estabelecendo um novo estatuto para imagem, configurando novas relações de tempo e espaço, possibilitando novas relações entre o som e o silêncio. Isso ocorre de forma acentuada no cinema europeu já a partir dos anos 1920.

É por isso que o cinema europeu se confrontou muito cedo com um conjunto de fenômenos, amnésia, hipnose, alucinação, delírio, visão de moribundos, e sobretudo pesadelo e sonho. É um aspecto importante do cinema soviético e das suas alianças variáveis com o futurismo, o construtivismo, o formalismo; do expressionismo alemão e de suas alianças variáveis com a psiquiatria, com a psicanálise; ou da escola francesa e das suas alianças variáveis com o surrealismo. O cinema europeu via nisso um meio de romper com os limites ‘americanos’ da imagem-ação, e também de atingir um mistério do tempo, de unir a imagem, o pensamento e a câmera numa mesma ‘subjetividade autônoma’, por oposição à concepção demasiado objetiva dos Americanos.<sup>127</sup>

Godard faz filmes que poderiam ser ensaios filosóficos<sup>128</sup>; Jacques Tati chegou a criar uma cidade para realizar a sua obra-prima *Playtime* (1967). Para além do cinema musical, que naturalmente conjuga dança, teatro e música, há também nos filmes não musicais um trabalho coreográfico, principalmente quando se faz um plano-sequência e há muitos atores

---

<sup>126</sup> Cf. BOGDANOVICH, Peter. *Afinal, quem faz os filmes?* Conversas com Robert Aldrich, George Cukor, Allan Dwan, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Chuck Jones, Fritz Lang, Joseph H. Lewis, Sidney Lumet, Leo McCarey, Otto Preminger, Don Siegel, Joseph von Sternberg, Frank Tashlin, Edgar G. Ulmer, Raoul Walsh. Tradução: Henrique W. Leão. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

<sup>127</sup> DELEUZE, Gilles. *op. cit.*, p. 78.

<sup>128</sup> Cf. OUBIÑA, David (org.). *Jean-Luc Godard: el penamiento del cine – Cuatro miradas sobre Histoire(s) du cinéma*. Textos de Beatriz Sarlo, Jorge La Ferla, Rafael Filippello & Eduardo Grüner. Buenos Aires: Paidós, 2005.

em movimento. Cada detalhe em um plano-sequência é muito importante, já que ocorre uma *dança* tanto por parte dos atores, da luz, como por parte da câmera<sup>129</sup>.

É possível ver algo similar no plano-sequência de abertura de *Touch of Evil* (1958), de Welles: em uma cena de mais de três minutos, a câmera passeia pelas ruas de uma pequena cidade da Califórnia. Em alguns momentos, nos aproximamos e acompanhamos o percurso das personagens interpretados por Janet Leigh e Charlton Heston; em outros, nos afastamos, promovendo um jogo de aproximação e distanciamento, mudança de ângulos e perspectiva, assimilações variáveis da música e da sonoridade ambiente. Tudo ocorre como se estivéssemos em uma realidade fluida, em uma relação de tempo-espaço onírica, como se todos os objetos de cena, os atores, a câmera e a própria locação estivessem a *dançar*. O espaço cinematográfico não se configura apenas por uma lógica senso-motora: *é o tempo da cena que condiciona esse espaço*.

Trata-se de um ótimo exemplo de aplicação de uma *Estética do Desvio* que com frequência resulta em um *Cinema Poético*, marcado por um regime estético no qual o tempo condiciona o espaço: a imagem se subdivide em outras imagens e prevê a sua própria montagem; o som evoca novas instâncias visuais; e os atores não representam apenas personagens, mas trazem também a aura da sua própria carnalidade, a luminância espectral do seu próprio corpo, como se estivessem em um jogo constante de espelhos e sombras em que um certo mistério é construído. É essa a operação realizada por uma *Estética do Desvio*: ela potencializa uma linguagem ao se desviar das suas regras clássicas, o seu cânone - o seu código hegemônico e enraizado pelo tempo. Faz um percurso que inclui conexões e aproximações improváveis. E só retorna à linguagem original após passar por contaminações do percurso criativo realizado por meio de afinidades variáveis, não conscientes.

O cosmos está inteiro reunido, condensado dentro dos olhos, como se eles mesmos fossem o cosmos. Assim, com os olhos abertos, conseguimos esvaziar a mente. Os olhos, como se olhassem ao longe, com as pupilas contraídas. Olhos que não veem, nos quais nada entra, a não ser o cosmos, que entra com facilidade. Quando se busca, se está pensando – e assim não se consegue esvaziar a mente, nada se cria. Olhos abertos, que nada veem. Estico os braços e nenhuma reação. Estes são os melhores olhos. Olhos que não veem.<sup>130</sup>

<sup>129</sup> Cf. ALMENDROS, Néstor. *Días de una cámara*. Prefácio de François Truffaut. Barcelona: Seix Barral, 1990.

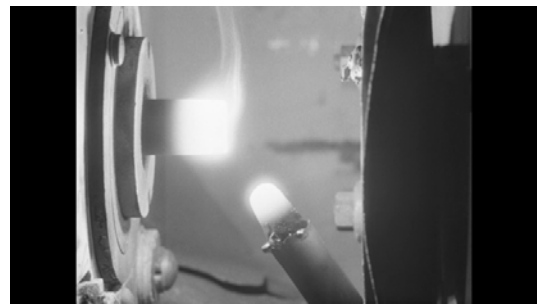
<sup>130</sup> OHNO, Kazuo. *Treino e(m) poema*. Tradução: Tae Suzuki. São Paulo: n-1 edições, 2016. p. 58.

## 2.1 Simultaneidade & Fragmentação

Como exemplo de aplicação dessa *Estética do Desvio*, analisemos a sequência inicial do filme *Persona* (1966), de Bergman. O filme se inicia com a projeção em um quadrado pequeno, escuro, em paralelo à música sinuosa e aflitiva criada por Lars Johan Werle. Aos poucos o quadrado é tomado por uma luz branca, e outro indício de luz, pouco abaixo, surge com certa inclinação à tela (fig. 27a), como se estivessem conectados. Com a expansão da luz sobre o quadrado, visualizamos o interior de uma engrenagem, provavelmente conduzida a partir da união das duas peças luminosas. Chamas (fig. 27b) se apresentam a partir da peça posicionada no nível superior, e a música atinge o seu ápice em termos dramáticos. Dá-se início ao mecanismo que opera a máquina em seu interior.



27a



27b



27c



27d

Em seguida, o filme apresenta uma série de planos de uma forma muito rápida. Em um ritmo ágil, a partir da justaposição frenética de fotogramas que se mesclam, notamos que no interior da engrenagem estamos cercados por uma luz excessiva, sem contornos (fig. 27c). A cena avança e surge a imagem que nos indica a ideia de uma projeção: uma película percorre um projetor de forma trêmula e descontrolada (fig. 27d), como se o fluxo de suas imagens impressas fosse também o ritmo do pensamento de alguma personagem, ou, possivelmente, o consciente da própria instância narrativa que está a conduzir as imagens: o

*filme a pensar a si mesmo*<sup>131</sup>. A primeira parte da sequência de abertura, aliás, traduz em aproximadamente 40 segundos a criação de um mundo único, composto por luzes e sombras, que se transforma a partir do primeiro contato entre dois seres ou entes distintos. Há, por um lado, uma espécie de analogia à mitologia judaico-cristã na qual se afirma: “no princípio eram as trevas”, e “faça-se a luz”. Por outro lado, há também uma metáfora de como se dá a criação da imagem no cinema: como se um filme só pudesse nascer de forma perturbadora, instável e fragmentada, nunca como um todo indivisível. Sabe-se que no início Bergman pensou em chamar *Persona* de Kinematograf<sup>132</sup> (Cinematógrafo), o que confirma a intenção de criar um filme que também pense a sua própria linguagem.



Mais adiante, há uma sequência de fotogramas que evidenciam a textura da película utilizada (fig. 29) se alternando com planos totalmente brancos (fig. 28), como se houvesse sempre uma alternância entre a imagem e o vazio, a impressão e a não impressão, a transparência e a opacidade: “a atenção ao fragmento e às associações ‘desviantes’ face ao encadeamento lógico”<sup>133</sup>. Bergman então insere imagens de um teor mais lúdico e transgressor, como a imagem recortada de um pênis (fig. 30), e em seguida o trecho de um desenho animado visualizado pela perspectiva do visor de um projetor de cinema. O desenho animado apresenta uma situação inocente realçada por uma trilha sonora típica de filmes voltados ao público infantil. Temos a repetição da mesma melodia, como forma de acentuar que essa sonoridade, inicialmente ingênua, traz de forma oculta o presságio de algo mais macabro. Lembremos que Bergman desde criança assistia a filmes em um projetor que negociou com o seu irmão<sup>134</sup>. Trata-se, possivelmente, de uma das suas lembranças mais distantes da experiência de projetar e assistir a um filme. A película então fica emperrada – situação comum quando se projeta um

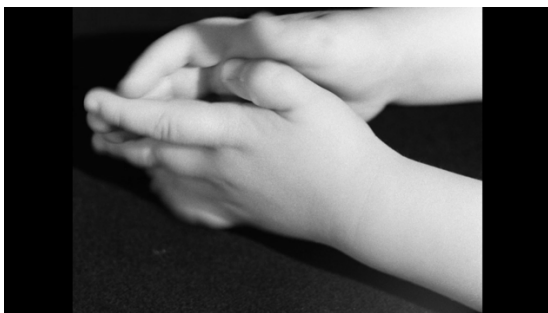
<sup>131</sup> Cf. “O Pensamento e o Cinema” in DELEUZE, Gilles. 2006, *op. cit.* pp. 202-242.

<sup>132</sup> BJÖRKMAN, Stig (org.). *O cinema segundo Bergman: entrevistas concedidas a Stig Björkman, Torsten Manns e Jnas Sima*. Tradução de Lia Zats. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977, p. 164.

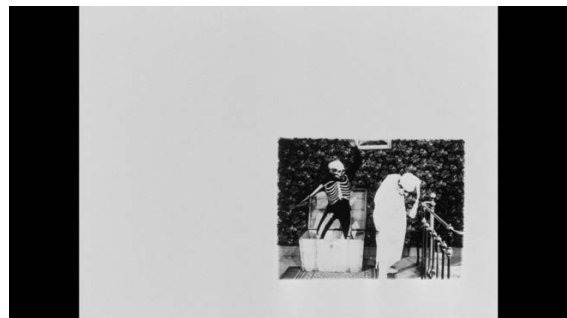
<sup>133</sup> XAVIER, Ismail. “As Aventuras do Dispositivo (1978-2004)”. In: *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 2005. *op. cit.* p. 199.

<sup>134</sup> Sobre aspectos pessoais da vida do realizador, cf. BERGMAN, Ingmar. *Lanterna Mágica*. Tradução e notas de Alexandre Pastor. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

filme em uma máquina caseira, seja em 8mm ou no formato 16mm. Por alguns segundos ouvimos apenas o som do projetor, sem que a imagem se movimente. Há, portanto, uma não sincronia entre imagem e som. O desenho animado volta a ser projetado com a graça e inocência com a qual havia sido apresentado inicialmente. Imagens da película atravessam as roldanas do projetor, e eis que irrompem na tela duas mãos se cruzando (fig. 31) sobre um fundo neutro, a fazer algum tipo de mágica (ou travessura). Após esse gestual calculado, uma sequência breve em fundo branco: uma homenagem à estética de um dos pioneiros da ficção no cinema: o francês Georges Méliès. Bergman insere um filme mudo que havia produzido para o seu sexto longa enquanto diretor, *Prisão* (1949): nesse trecho, uma personagem é atormentada por demônios, ora vestido como esqueleto, ora como um simulacro de Drácula, personagem do famoso romance gótico do irlandês Bram Stoker. O trecho aparece de forma reduzida no quadro, ocupando apenas um quarto da totalidade da proporção de tela do filme: a janela 1.37:1.



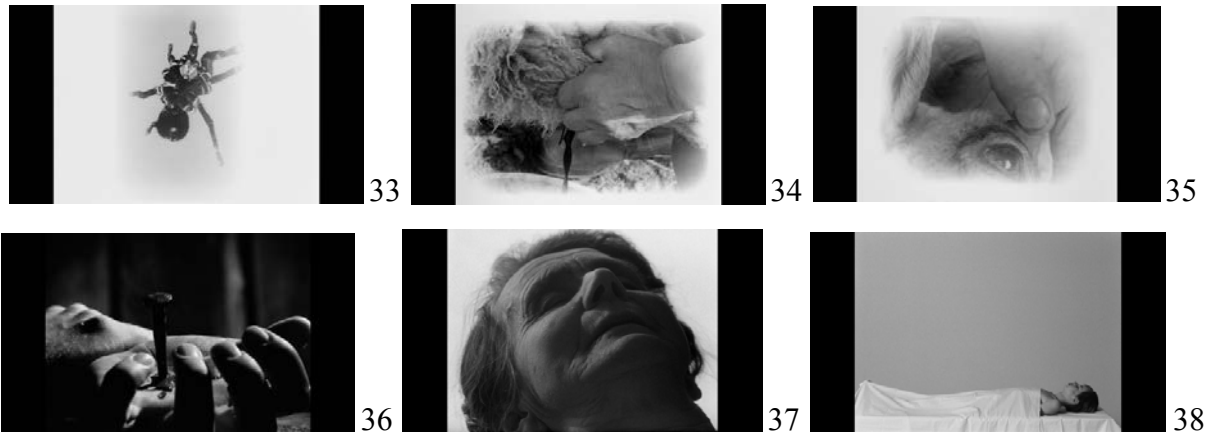
31



32

Bergman expressa agora, de forma ainda mais direta, que esse início de *Persona* fala sobretudo do cinema e a natureza da imagem filmica. Além da citação de um filme mudo que criou dentro de outro filme de sua autoria, há paralelos com a estrutura poemática do início de *Un Chien Andalou*. No filme de Buñuel, ele mesmo, interpreta um homem com uma navalha em mãos que olha para os céus e vê uma nuvem a cortar a lua. Essa trespassagem da nuvem sobre a lua subitamente dá lugar ao famoso corte de uma navalha sobre um globo ocular. O cinema surge, de forma alegórica, como uma lâmina a cortar aquilo que permite o próprio ato de ver. Como se a natureza da imagem fosse sempre algo de muito autodestrutivo, ou de uma beleza inacessível aos olhos: “A beleza é sempre trágica, dizia Bloy, porque ela é o canto de uma privação”<sup>135</sup>. É o que iremos notar nos próximos planos que integram a sequência inicial de *Persona*.

<sup>135</sup> SEIXAS SANTOS, Alberto (*et al.*). *Bergman no Cerco*. Lisboa: Edição do Autor, 1963, p. 80.



Bergman mostra uma aranha sobre fundo abstrato (fig. 33), seguida por uma cabeça de um animal morto (fig. 34), ambos em sintonia com uma música extremamente aflitiva. O olho aberto e imóvel deste animal morto é aproximado da câmera (fig. 35). Em seguida, um animal a ser preso antes do abate, e por fim os seus testículos – planos que são apresentados de forma rápida e abrupta. A música chega a um pico de aflição enquanto a imagem passeia por um fundo branco abstrato até que temos um primeiro ato icônico de sentido direto mais religioso: três mãos são atadas, uma a uma, por meio de um grande tarraxa (fig. 36). Um silêncio longo nos conduz a imagens fixas de ambientes urbanos e naturais, sempre vazios. Ao evocar uma primeira imagem urbana, os sinos de uma igreja se insinuam. A neve sobre um bosque dá passagem a grades de ferro pontiagudas, que provavelmente devem constituir a cerca de uma igreja. A neve deixa uma edificação praticamente soterrada: no plano seguinte, em *close-up*, a boca cerrada de um corpo inerte. Um ambiente asséptico, de fundo abstrato, completamente branco. O rosto de uma senhora imóvel (fig. 37) contrastado com a sonoridade de uma gotícula em tom crescente. A sensação de que estamos em um ambiente mórbido se fortalece: ruídos rápidos, como se fossem de algum serviço em um hospital, rasgam a sonoridade de uma gota a cair. Um jovem de aproximadamente 15 anos (fig. 38), interpretado por Jörgen Lindström, está estirado sobre uma cama de hospital. Ele também está imóvel, assim como a mão em contraluz que é apresentada em seguida. Se inicialmente havia *mãos a confabular* (antes do filme mudo a ser projetado), e depois tivemos *mãos a serem punidas* (em uma conotação religiosa), agora temos uma *mão imóvel*, seca, praticamente em uma não ação em absoluto. Como se o ritual inerente a um processo criativo seguisse uma lógica cíclica de criação e recusa, anulação e despertar, sintonia e destruição.

Bergman contou em diversas entrevistas e artigos autobiográficos<sup>136</sup> que esse filme surgiu quando ele estava internado devido a uma pneumonia mal curada: muitas imagens que aparecem nesse começo de *Persona* são visualizações de sua mente nesse período de cárcere hospitalar: “Quando se vive em um hospital, sentimos os mortos através dos confins da fé. Aliás, a vista do meu quarto dava para o necrotério, onde os pequenos caixões se sucediam, entravam e saíam”<sup>137</sup>.

Rostos e fragmentos dos corpos são apresentados por meio de frames fixos, reforçando um certo aspecto documental desta sequência. O som, no entanto, continua em movimento: ele nos convoca a imaginar os bastidores de um necrotério dentro de um hospital. Há uma mão cerrada sobre a outra, pés que apontam para direções opostas, um telefone que começa a tocar de forma insistente, enquanto a gota persiste a cair em um moto-perpétuo uníssono: “De todas as maneiras, desde que está presente, o sonoro é onipresente, e a sua presença não é nunca simples ser-aí ou estado das coisas, mas é sempre, ao mesmo tempo, avanço, penetração, insistência, obsessão ou possessão”<sup>138</sup>.



39



40

O rosto da senhora, que antes estava com os olhos fechados (fig. 39), rasga a película com uma imagem fixa de olhos abertos (fig. 40), expressando uma linha invisível entre a vida e a morte. Esse corte seco, esse rosto visto do ponto de vista superior e invertido, nos remete a uma sensação de desconforto e alucinação que percorre toda essa sequência inicial de *Persona*. O telefone continua a tocar e as gotas resistem em sua sonoridade angustiante: o jovem deitado desperta e nos encara. Ele parece ter acordado devido ao som do telefone. Ele se vira e se cobre expressando o desejo de não despertar. Mas não consegue retornar ao sono e acaba por

<sup>136</sup> BERGMAN, Ingmar. *Imagens*. Tradução de Alexandre Pastor. 2ª Tiragem. São Paulo: Martins Fontes, 2001, pp. 44-65.

<sup>137</sup> BJÖRKMAN, Stig (org.). *O cinema segundo Bergman: entrevistas concedidas a Stig Björkman, Torsten Manns e Jnas Sima*, 1977, *op. cit.* p. 164.

<sup>138</sup> NANCY, Jean-Luc. *À escuta*. Tradução de Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2014. p. 32.

se erguer. Sem camisa, envolto apenas por um lençol, ele parece ter uma imagem em sua mente que o deixa inquieto. Esse jovem direciona o seu olhar lentamente para baixo, de forma simultânea a passos que se seguem no hospital, mas que são apresentados apenas pelo desenho de som. O jovem então se ajeita na cama, e põe seus óculos. Ele se prepara para retomar a leitura do livro *O Herói do Nosso Tempo*, do poeta e romancista russo Mikhail Lérmontov. Três anos antes, Jörgen Lindström já havia aparecido em outro filme de Bergman a ler esse mesmo livro: trata-se do filme *O Silêncio* (1963). O livro não é tanto um romance, e sim uma biografia que ressalta aspectos psicológicos de Pietchórin, com destaque para suas paixões e perturbações. Eis, portanto, mais um indício de que estamos em um registro de imagens metalinguístico: o diretor Bergman examina a sua mente durante o processo criativo de um filme, e vê um jovem que seria o seu duplo, dentro dessa fabulação, a ler um livro que trata de estados psicológicos.



41

A música agora se torna mais presente e misteriosa a partir de acordes que nos antecipam um grande momento dramático: o jovem move o seu rosto, como se estivesse a ver alguém dentro da sua sala no hospital. Ele se levanta e tem o seu olhar direcionado para a câmara e para nós, espectadores. Em um gesto repentino, o jovem estica o seu braço como se quisesse tocar a lente objetiva da câmara (fig. 41) ou a tela do ecrã. Ou, ainda, quisesse ter um contato conosco, espectadores.

O gesto de ruptura do *tableau*, ou de quebra da quarta parede, já havia ocorrido em um filme como *Sherlock Jr.* (1924), média-metragem estrelado e dirigido por Buster Keaton, um dos mais inventivos atores e diretores da fase silenciosa do cinema. No filme de Keaton, a confusão entre real e imaginário, entre observador e observado, ocorre de forma inversa: o comediante é um projecionista que vive um impasse amoroso e acaba por cair no sono durante a projeção de um filme. Em seu sonho, ele vai em direção à tela de cinema, até que consegue entrar no ecrã e participar da trama. Em uma sequência antológica, Keaton, interpretando uma espécie de *fantasma* do projecionista que está na cabine adormecido, passa a viver uma série de aventuras a partir da mudança de cenários dentro do filme que invadiu.

Keaton cria, portanto, uma maravilhosa encenação de *um filme dentro do filme*, adotando, portanto, a *mise en abyme*<sup>139</sup>, uma *narrativa em abismo* que contém outras narrativas dentro de si. Para o escritor tcheco Petr Král, o lirismo de Keaton é construído a partir do encontro entre o ceticismo e o devaneio (*rêverie*), o que promove uma “desmistificação da imagem por ela mesma, que nos alerta sobre a incerteza das aparências”<sup>140</sup>. Keaton reflete sobre o cinema com certo lirismo, e a partir de uma reflexão que se dá pelos meios mecânicos do cinema: a projeção, o ecrã, a arte da montagem. O comediante evita o sentimentalismo, o que o aproxima de Bergman e de Buñuel, dois diretores que sempre se preocuparam em pensar os fundamentos da imagem no cinema de forma mais sóbria, diferentemente de realizadores como François Truffaut, que em filmes como *La nuit américaine* (1973) tende a ver o cinema de uma forma mais celebrativa.

Buñuel, aliás, já escrevia em 1927 um artigo sobre o filme *Battling Butler*, no qual citava Keaton com entusiasmo: “São raros os que devem cumprir sua missão na engrenagem rítmica e arquitetônica do filme. [...] Nós consideramos uma virtude que Keaton chegue ao cômico por uma harmonia direta com os seus instrumentos”<sup>141</sup>. Buñuel está aqui a criticar o excesso de sentimentalismo e alta cultura que ele via em um cinema francês do final dos anos 1920: “escola europeia: preconceito artístico e literário, tradição”<sup>142</sup>. Em oposição, ele celebra a escola de Keaton: “escola norte-americana, vitalidade, fotogenia, falta de cultura e de tradição bisonhas”<sup>143</sup>.

A formação de Bergman difere da de Keaton: ele cresceu em um meio extremamente cultural, dominava outras línguas, e desde jovem encena textos para o teatro. Por outro lado, há em Bergman uma recusa ao tom oficialismo ou à cultura sedimentada quando ele articula uma linguagem centrada nos recursos materiais do cinema: a montagem em dissonância, o uso expandido do som, a textura da película, e, não menos importante, a fotogenia. Bergman é um cineasta constantemente seduzido pelos corpos e rostos que filma.

Muitas pessoas de teatro esquecem que o nosso trabalho de cinema começa com o rosto humano. Podemos com certeza deixar-nos absorver completamente pela estética da montagem, podemos reunir objetos e seres inanimados num ritmo fascinante, podemos fazer

<sup>139</sup> Sobre a evolução da *mise en scène* no cinema, cf. AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Tradução: Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto & Grafia, 2006.

<sup>140</sup> KRÁL, Petr *apud* GOUDET, Stéphane. *Buster Keaton*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2007, p. 53.

<sup>141</sup> BUÑUEL, Luís *apud* KYROU, Ado. *Luís Buñuel*. Tradução de José Sanz. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966, p. 83.

<sup>142</sup> *Idem*, p. 83.

<sup>143</sup> *Ibidem*, p. 83.

composições do real numa beleza indestrutível, mas a possibilidade de nos acercarmos de um rosto humano é sem dúvida a originalidade primeira e qualidade distintiva do cinema.<sup>144</sup>

A relação que Bergman mantém com os corpos e rostos que filma é extremamente visceral: há uma obsessão contínua em controlar a construção dos cenários, os enquadramentos e a disposição dos objetos de cena. Pode-se considerar que Bergman é um cineasta do mundo físico, material, dos corpos e rostos em movimento, se opondo a uma tradição que o roteirista e cineasta norte-americano Paul Schrader reconheceu como o *estilo transcendental no cinema*<sup>145</sup>. Para o roteirista de *Taxi Driver* e *Raging Bull*, Ozu, Bresson e Dreyer se inseriam no cinema transcendental, cujo estilo é marcado por “irracionalismo em vez de racionalismo, repetição em vez de variação, sagrado contra profano, (...) realismo intelectual em vez de realismo óptico, (...) a tradição em vez do experimento, o anonimato em vez da individualização”<sup>146</sup>. No caso de Bergman, trata-se de um cinema materialista, hiperfísico, epidérmico. Dessa forma, pode-se alinhar Bergman (certamente o Bergman que conhecemos após *Noites de Circo*) em um grupo de cineastas que sempre optaram por uma visão mais cética e não transcendental da realidade, por mais que a presença (ou ausência de Deus) seja uma temática constante em sua filmografia. Não é um cinema que busca o sagrado ou o divino: Deus está morto para esses realizadores. E a única forma de contactá-lo seria pela expressão de um duplo silêncio: silêncio de quem pergunta (o realizador, o filme), e silêncio de quem não responde (o transcendental, o sagrado ou religioso). Sob esse prisma, cineastas como Buñuel, Keaton e Godard também não pertenceriam a uma tradição do cinema transcendental, pois não haveria uma metafísica a ser acessada por meio da superfície da imagem em seus filmes.

Por outro lado, não queremos afirmar que Bergman não esteja quase sempre a investigar o universo da religião em sua obra: um filme como *Luz de Inverno* (1963), por exemplo, é totalmente voltado a essa temática. Mas em *Saraband*, temos de forma mais sintética como se dá essa abordagem dramaturgicamente mais desesperançada, na qual a própria vida já é povoada de certa fantasmagoria: “Já vimos, em tantos outros filmes, os mortos revisitando o mundo dos vivos, ou os vivos tendo uma experiência de interação com a morte. Agora é como se a morte fosse trazida para a própria experiência de vida”<sup>147</sup>.

<sup>144</sup> BERGMAN, Ingmar. “O nosso trabalho começa com o rosto humano”. In: SEIXAS SANTOS, Alberto (*et al.*). *Bergman no Cerco*. *op. cit.* p. 22.

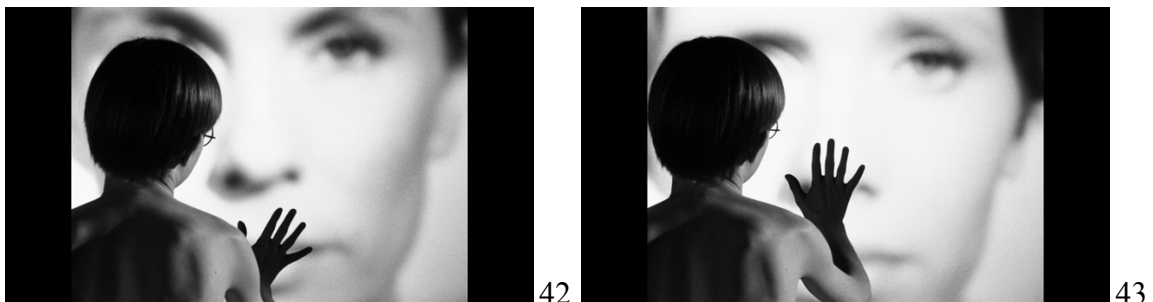
<sup>145</sup> Cf. SCHRADER, Paul. *Transcendental Style in Film – Ozu, Bresson, Dreyer*. Cambridge: Da Capo Press, 1988.

<sup>146</sup> *Idem*, p. 11.

<sup>147</sup> OLIVEIRA Jr., Luiz Carlos. “Saraband”. In: ZACHARIAS, João Candido (org.). *Ingmar Bergman*. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2012. p. 131.

A partir deste raciocínio, é extremamente enriquecedor pensarmos que um realizador que evita uma certa transcendência metafísica é também aquele que se preocupa em investigar o cinema em sua origem, a fabricação de uma suposta primeira imagem. Pois a busca pela origem do estatuto da imagem cinematográfica certamente será um percurso marcado por outras bifurcações, perguntas que geram novas perguntas, atritos que desencadeiam novas aproximações, confluências, constituindo o que denominamos *Estética do Desvio*.

Essa estética pode ser reconhecida plenamente na pesquisa que realizadores praticam em busca do momento inaugurador, o instante em que nasce uma imagem. Já era assim de certa forma no cinematógrafo dos irmãos Lumière quando em 1895 eles filmam os seus operários a saírem de sua fábrica em Lyon. Nesse filme, de apenas um minuto, alguns funcionários dos irmãos Lumière olham de forma desconcertada na direção da câmera. Como se o gesto realizado precisasse de uma certa aprovação por parte do diretor e empregador Louis Lumière. Mesmo que de forma inconsciente, os primeiros filmes já traziam em si um aspecto documental, camadas ficcionais e relações outras que extrapolavam a diegese do filme.



O poder autorreflexivo que o cinema apresenta desde a sua origem é, por sua vez, investigado nos planos mais famosos da abertura do filme *Persona*. Voltemos para essa sequência: o jovem, duplo de Bergman, tenta tocar uma imagem de um rosto, em close, que se forma de maneira esmaecida em uma tela imaginária, envolta por uma textura embaçada, sob um grau elevado de desfoque. Nesse momento configura-se uma das temáticas centrais do filme: a alternância entre duas máscaras – os rostos da sueca Bibi Andersson (fig. 42) e o da norueguesa Liv Ullmann (fig. 43), atriz três anos mais nova que a primeira. Há nessa alternância de planos os elementos que constituem o nosso conceito para um *Cinema Poético*: a aproximação e o distanciamento, a presença e a ausência, a identificação e a configuração de um duplo, o concreto e o vazio, o atual e o virtual. Bergman, aplica, dessa forma, por meio de uma série de procedimentos, o nosso conceito para a *Estética do Desvio*. Sua poética é composta por um jogo constante de dissonâncias, aproximações, desvios e sintonias, presenças e

ausências, luminâncias e sombras, que acabam por constituir duas características fundamentais da *Estética do Desvio*: simultaneidade e fragmentação. *Simultaneidade*, pois não há progressão temporal nessa sequência. O movimento é dentro de uma *realidade interior*, fora do tempo e espaço factual. *Fragmentação*, pois o realizador não se expressa por meio de uma totalidade. Ele cria a partir de *fragmentos*, ele reconstitui um mosaico de uma imagem maior com a qual nunca teve contato. É, portanto, um trabalho de *recordação* e ao mesmo tempo de *esquecimento*; processo cognitivo, mas moldado sobretudo pela *intuição*. É um ato de conhecer promovido pelo ato de *(des)conhecer*. O que resulta, por sua vez, em um *conhecimento inconsciente*, ou em *automatismo controlado*. Algo similar ao que pensava o escritor e dramaturgo Antonin Artaud ao comentar a relação entre o *cinema* e a *escrita automática*. Como bem sintetiza Deleuze, “a escrita automática não é de modo algum uma ausência de composição, mas um controle superior unindo o pensamento crítico e consciente ao inconsciente do pensamento”<sup>148</sup>.

Bergman relata que a ideia para a sequência inicial de *Persona* era realizar um poema: “Eu tinha uma ideia bastante vaga de fazer um poema, não com palavras, mas com imagens, um poema sobre a situação que fez nascer esse filme. Isolei portanto os elementos essenciais e comecei a colocar em funcionamento o meu pequeno projetor interno”<sup>149</sup>. Interessante notar que havia em Bergman a vontade consciente de criar uma sequência de imagens como se cria um poema.

Jacques Derrida, diante da pergunta “Que coisa é a poesia?”<sup>150</sup>, aponta para duas possibilidades: a *economia da memória* e o *coração*. Para o filósofo, “um poema deve ser breve, elíptico por vocação, qualquer que seja a sua extensão objetiva ou aparente”<sup>151</sup>. Na sequência inicial de *Persona*, encontramos essa economia narrativa, esse poder de condensação, mas também uma linguagem que parece se constituir na relação de um *eu-lírico* com a figura de *um outro*: “O poético, digamos, seria aquilo que desejamos aprender, mas do outro, graças ao outro”<sup>152</sup>. Há aqui a evocação célebre da alteridade proclamada pela poesia de Rimbaud em sua máxima *Je est un autre* (Eu é um outro)<sup>153</sup>. Encontramos outros elementos que Derrida nomeia

<sup>148</sup> DELEUZE, Gilles. 2006. *op. cit.* p. 214.

<sup>149</sup> BERGMAN, Ingmar *apud* BJÖRKMAN, Stig (org.). *O cinema segundo Bergman: entrevistas concedidas a Stig Björkman, Torsten Manns e Jnas Sima*, 1977, *op. cit.* p. 164.

<sup>150</sup> DERRIDA, Jacques. *Che cos'è la poesia?* Tradução: Oswaldo Manuel Silvestre. Coimbra: Angelus Novus. 2003.

<sup>151</sup> *Idem*, p. 6.

<sup>152</sup> *Ibidem*.

<sup>153</sup> RIMBAUD, Arthur. *Illuminuras – Gravuras Coloridas*. Tradução, notas e ensaio: Rodrigo Garcia Lopes e Maurício Arruda Mendonça. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 135.

como poéticos: “Não há poema sem acidente, não há poema que não se abra como um ferida (...). Chamarás poema a uma encantação silenciosa (...). Ritmo mas dissemetria”<sup>154</sup>.

Em Bergman é justamente uma ferida que desencadeia uma série de imagens e associações imprevistas: o cineasta parece estar sempre a filmar o seu próprio pensamento, mas também a fabulação e manipulação que fazem do seu devir-imagem interno uma espécie de autoexpressão interrompida, fragmentada, represada, ou, para utilizar uma imagem frequente em sua obra, uma autoimagem estilhaçada, decomposta, cuja memória não pode ser interrompida, já que não sobrevive mais em uma esfera temporal.

A busca incessante por examinar a sua própria psiquê aproxima Bergman de um cinema puro sonhado por Artaud ainda nos anos 1920: “Estamos procurando um filme com situações puramente visuais, cujo drama decorreria de um choque infligido aos olhos, tirado, se ousamos dizê-lo, da própria substância do olhar”<sup>155</sup>. Artaud encontra essa poética nos filmes cômicos de Keaton, e nas obras menos humanistas de Chaplin.

Bergman sabe que a sequência inicial de *Persona* constrói uma poesia repleta de leituras possíveis: “Pode-se interpretar isso como quiser. Exatamente como para os poemas. A imagem significa coisas diferentes para seres diferentes”<sup>156</sup>. No roteiro do filme, podemos observar como o realizador sugere imagens poéticas a partir de um texto que não é exatamente literário, aproximando-se mais de uma espécie de relato confessional, ou de uma certa vidência, ou melhor ainda – a partir da pré-visualização de uma *vida oculta*, como nos sugere Artaud sobre a natureza de um certo cinema puro: “O cinema é essencialmente revelador de toda uma vida oculta, com a qual nos coloca diretamente em contato. Mas essa vida oculta, é preciso saber adivinhá-la”<sup>157</sup>. Bergman parece ter esses meios de adivinhação do *não visível* já na descrição da sequência que abre o filme *Persona*.

Penso na película transparente a passar a toda a velocidade através do aparelho de projeção. Virgem de qualquer sinal ou imagem, ela vai permitir ao ecrã refletir uma luz que crepita. Pelos altofalantes perceberemos apenas o som surdo do amplificador e o leve ruído das partículas de pó que passam pela cabeça de leitura. A luz estabiliza-se e torna-se mais densa. Sons incoerentes e fragmentos de palavras semelhantes a estalidos breves começam a soltar-se, pouco a pouco, das paredes e do teto. Na brancura do ecrã surgem os contornos de uma nuvem, ou talvez seja o reflexo da água, não, é mesmo uma nuvem, ou antes, uma árvore encimada por uma enorme coroa de folhagem, não, é uma

<sup>154</sup> DERRIDA, Jacques. *Che cos'è la poesia?*, *op. cit.* p. 9.

<sup>155</sup> ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida*. Organização de J. Guinsburg, Sílvia Fernandes Telesi e Antonio Mercado Neto. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 159.

<sup>156</sup> BERGMAN, Ingmar *apud* BJÖRKMAN, Stig (org.). *O cinema segundo Bergman: entrevistas concedidas a Stig Björkman, Torsten Manns e Jnas Sima*, 1977, *op. cit.* p. 164.

<sup>157</sup> ARTAUD, Antonin. 2008, *op. cit.* p. 172.

paisagem lunar. O sussurro vai-se amplificando em movimentos ondulatórios e palavras inteiras (incoerentes, longínquas) começam a distinguir-se como sombras de peixes em águas profundas. Afinal não é uma nuvem, não é uma árvore frondosa, é um rosto cujo olhar fixa o espectador. O rosto de Alma, a enfermeira.<sup>158</sup>

O processo de escrita de Bergman segue uma lógica imprecisa, de ver e não ver, aproximar e se distanciar, tocar e não tocar. Tal qual um poeta que tenta capturar as imagens que passam pela sua mente em uma velocidade muito rápida ou de uma forma nebulosa, não transparente, de semblante indistinto. O realizador explica em nota prévia ao roteiro que escreveu algo diferente do padrão da escrita para cinema: “é algo que se assemelha mais a uma linha melódica que irei orquestrar”<sup>159</sup>.

Há na abertura de *Persona* o exemplo concreto daquilo que conceituamos como *Estética do Desvio*: uma série de procedimentos aplicados ao *Cinema Poético* que amplia a sua linguagem, justamente por contaminá-la de outras expressividades em uma perspectiva assimétrica e dissonante. Suas características principais são a *simultaneidade* e a *fragmentação*, o que exige formas temporais distintas e a constituição de uma *Expressão do Silêncio*, que se dá não somente pela concepção sonora do filme, mas também no texto dramático e na sua abordagem visual. Essa expressão do silêncio se potencializa a partir da *Dramaturgia do Rosto*, em que o realizador poeta se aproxima do oculto a partir dos vestígios que recolhe de certa vida interior.

De forma resumida, o que discutimos nesse capítulo foram as bases que constituem a nossa *Teoria para um Cinema Poético*: uma poética que produz *imagens pensativas*, que, por sua vez, investigam a própria natureza da sua linguagem. Esse cinema é construído a partir de uma lógica de *tempo* particular, o que entra em sintonia com o conceito de *imagem cristal*. A narrativa desse *Cinema Poético* não avança de forma linear, ancorando-se em uma linguagem composta por *desvios* e *aproximações*. Sua estrutura dramática não se fundamenta em uma lógica de causa e consequência, e sim, em uma lógica pertencente a um *regime estético das artes*, guiando-se por aspectos *sensoriais*, *rítmicos* e *visuais*, com ênfase na *dramaturgia do rosto*. A constituição dessa linguagem ocorre de forma *fragmentada*, como se cada parte do filme equivalesse ao todo. Não há também uma hierarquia em termos de progressão temporal: as ações são apresentadas sob o signo da *simultaneidade*.

Todos esses procedimentos criativos constituem o que denominamos como

---

<sup>158</sup> BERGMAN, Ingmar. *Lágrimas e Suspiros – Persona – Dependência*. Tradução de Armando Silva Carvalho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002, p. 59.

<sup>159</sup> *Idem*, p. 58.

*Estética do Desvio*, um processo criativo que se potencializa ao se contaminar de linguagens outras. Ao aplicar essa Estética, temos a *Expressão do Silêncio*, marca de um *Cinema Poético* que cria uma frase silenciosa nos campos textual, visual e sonoro do filme. Essa frase silenciosa chega ao espectador como um espaço virtual no qual é possível se relacionar não só com aquilo que é apresentado diretamente pelo filme, mas sobretudo pelo que o filme sugere, expressa de forma indireta, ou evoca. É, portanto, um cinema assimilado de forma sensorial e intuitiva, que não exige a compreensão em si de uma trama, mas sim uma relação instintiva em relação ao filme e à sua linguagem poética.

### 3. NÃO VISÍVEL

“Todo o universo visível não passa  
de um depósito de imagens e signos  
aos quais a imaginação  
dará um lugar  
e um valor relativos;  
é um tipo de pasto que a imaginação  
precisa digerir e transformar”  
Charles Baudelaire

O Cinema lida apenas com o que é *visível*? Ou também há a expressão de algo *não visível*? Antes de respondermos a essa indagação, seria adequado diferenciarmos *invisibilidade* de *não visibilidade* no contexto da nossa *Teoria para um Cinema Poético*. *Invisível* se refere àquilo que por sua natureza não tem visibilidade, ou que não corresponde a uma realidade sensível. Trata-se de algo que pode existir (ou não) no universo físico e material, mas que devido a condições de luminância, ou por alguma outra condição específica, não pode ser visto. E o que seria o *Não Visível*? O *Não Visível* corresponde àquilo que por sua natureza também não pode ser visto pelo olho humano, mas que, necessariamente, se origina do universo físico e material que está diante da nossa percepção. Trata-se de uma imagem virtual criada dentro de nossa mente, suscitada pela apresentação de uma ou mais imagens, palavras ou sons. Uma imagem que passa a habitar nosso *consciente* e *inconsciente*, de natureza *racional* e *irracional*. Imagem projetada em nossa mente sempre de forma intuitiva, preservada em fluxos constantes entre a *memória* e a *imaginação*. Eis uma descrição para conceituar um dos elementos da nossa *Teoria para um Cinema Poético*: a construção do *Não Visível*.

Uma das principais aproximações entre as linguagens artísticas, ao nosso ver, é a criação dessa imagem *virtual* que se instala na mente do público diante de um objeto artístico, seja ele um filme, um livro, uma peça de teatro, uma música ou uma pintura. Empregamos o termo *virtual*, portanto, como uma potência que amplia a expressão da imagem.

A palavra *virtual* quer sugerir o quanto o regime do visual tende a nos desprender das condições “normais” do conhecimento visível. (...). Designa justamente a potência soberana do que não aparece visivelmente. O acontecimento da *virtus*, do que está em potência, do que é potência, nunca dá uma direção a seguir pelo olho, nem um sentido unívoco à leitura.<sup>160</sup>

A construção do *Não Visível* se dá de forma fluida, inorgânica e fragmentada: ela não ocorre por meio de uma lógica temporal mais precisa, com começo, meio e fim. Ela

<sup>160</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013. p. 26.

evolui de forma subterrânea, imperceptível em um primeiro instante. A comparação entre *Visível* e *Não Visível* é similar à oposição que Didi-Huberman faz entre *Figuração* e *Figurabilidade*: “a figurabilidade se opõe ao que entendemos habitualmente por ‘figuração’, assim como o momento visual, que ela faz advir, se opõe a, ou melhor, torna-se obstáculo, incisão e sintoma, no regime ‘normal’ do mundo visível”<sup>161</sup>. A figuração, portanto, se relaciona ao que é visível; já a figurabilidade traz em si a potência do virtual, um infinito de imagens que irão se desdobrar na mente do espectador e que pertencem não somente ao visível, e sim ao visual, à articulação que se faz entre o que se mostra e o que se oculta, o que se constrói e o que se sugere. Para Didi-Huberman, uma análise mais rigorosa de uma imagem não se pode prender ao espectro da figuração, mas deve considerar também a sua figurabilidade.

A história da arte não conseguirá compreender a eficácia visual das imagens enquanto continuar entregue à tirania do visível. (...) Antes da obra de arte visível, houve a exigência de uma ‘abertura’ do mundo visível, que não produzia somente formas, mas também furores visuais, por ações, escritos ou cantados; não somente chaves iconográficas, mas também os sintomas ou rastros de um mistério.<sup>162</sup>

Os sintomas ou rastros de um mistério compõem a *Expressão do Silêncio* – sua performance é construída a partir de uma fórmula sintetizada pelo poeta Manoel de Barros no poema *As lições de R. Q.*: “A expressão reta não sonha. Não use o traço acostumado. (...) Arte não tem pensa: O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê”<sup>163</sup>. O *Não Visível* é justamente o que a imaginação *transvê*: aquilo que está para além do visível (olho) e da memória (lembrança). É o que Welles pensava, ao dizer: “um filme nunca é verdadeiramente bom, a menos que a câmera seja um olho na cabeça de um poeta”<sup>164</sup>.

Como exemplo do *Não Visível* no *Cinema Poético*, analisemos uma cena do filme *Paris, Texas* (1984), do realizador alemão Wim Wenders. A personagem Travis, vivida por Harry Dean Stanton, reencontra Jane, a mãe do seu filho Hunter. Jane é interpretada pela atriz alemã Nastassja Kinski: ela trabalha em uma boate na qual o público pode interagir por meio de *peep shows*: cabines com vidro transparente e contato via telefone, em que garotas fantasiadas interagem com os clientes. Travis e Jane não se veem e não conversam há muito tempo. Após a separação, Hunter foi viver com o tio, o irmão mais novo de Travis, e nunca

<sup>161</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. 2013, *op. cit.* p. 37.

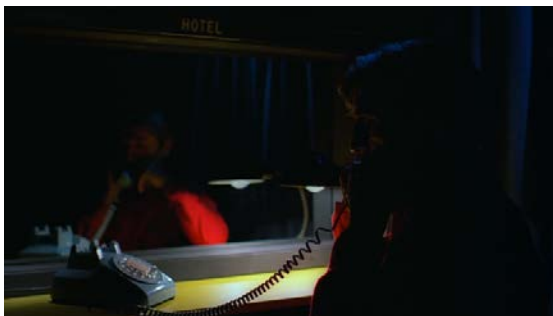
<sup>162</sup> *Idem*, pp 67-68.

<sup>163</sup> BARROS, Manoel de. *Livro sobre nada*. 14ª Edição. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2009, p. 75.

<sup>164</sup> WELLES, Orson *apud* SGANZERLA, Rogério (org.). *O pensamento vivo de Orson Welles*. São Paulo: Martin Claret, 1986, p. 76.

mais teve informações a respeito de Jane, sua mãe. Travis, por sua vez, entrara em colapso: passou a caminhar por dias e dias em busca de um sentido para sua existência. Permaneceu calado e solitário por muito tempo. A primeira imagem que temos da personagem é em uma região desértica, imensa, em que Travis caminha aparentemente sem rumo. Tudo se modifica quando o irmão de Travis o reencontra e o traz de volta para uma vida estável e doméstica. Travis passa a se relacionar com o seu filho Hunter, que não tem muitas lembranças de Jane. Travis então decide realizar uma jornada em busca de Jane, para que mãe e filho possam enfim estarem unidos novamente.

A sequência a ser analisada ocorre a partir de 1h40min36s do filme. Travis finalmente encontra Jane em um *peep show*. Ele está em uma região escura (fig. 44), com uma luminária voltada para o balcão: seu rosto permanece quase oculto. Jane entra na cabine e pergunta se há alguém do outro lado. Ela sabe que há alguém, pois a luz está acesa. Travis não responde. Jane diz que entende se ele quiser ficar calado, e revela que ela mesma também *gosta de ficar em silêncio* em alguns momentos. Jane pergunta se pode sentar. Travis não responde. Ela pergunta novamente (fig. 45), até que ele consente de forma lacônica.



44



45

Jane inicialmente se comunica por meio de uma voz doce, em tom de falsa intimidade. Sua voz é filtrada pelo telefone da cabine, o que expressa uma ideia de *distância*, apesar de ela estar a poucos metros de seu interlocutor. Jane pergunta a Travis se é a sua primeira vez naquele ambiente: ele confirma que sim. Ela sorri e comenta como esse tipo de contato indireto é estranho: “Percebe que não posso vê-lo, mas que você pode me ver?”<sup>165</sup>. Nesta frase surge de forma direta um dos temas do filme e da cena, em específico: a *visibilidade* e a *não visibilidade* do *outro*. Travis, após seu périplo existencial, sua jornada revisionista, está apto moralmente a reencontrar Jane. Ela, talvez ainda presa em sua própria jornada pessoal,

<sup>165</sup> SHEPARD, Sam & WENDERS, Wim. *Paris, Texas*. Edição de Chris Sievernich. Edição ilustrada em três línguas: inglês, francês e alemão. Berlim: Road Movies, 1985. p. 79.

ainda não conquistou esse direito. Os roteiristas Shepard e Wenders criam dessa forma uma dramaturgia marcada por uma dialética (o jogo entre a visibilidade e a não visibilidade) e uma poética (a passagem da linguagem dramática para a escrita lírica). Essa escrita nos remete ao dramaturgo Anton Tchekhov. Peter Szondi, em sua *Teoria para o Drama Moderno*, analisa a estética criada pelo escritor russo a partir da peça *As Três Irmãs* (1901):

As falas se dão em meio à sociedade, não no isolamento. Porém, elas mesmas isolam aquele que as pronuncia. De modo quase imperceptível, o diálogo sem substância passa assim aos solilóquios substanciais. Eles não constituem monólogos isolados, inseridos numa obra dialógica, mas neles, ao contrário, a obra como um todo deixa o terreno dramático e se torna lírica. Pois a linguagem tem na lírica uma evidência maior do que no drama; ela é, por assim dizer, mais formal. No drama o falar sempre expressa, além do conteúdo concreto das palavras, o fato de que se fala. Quando não há mais nada a dizer ou quando algo não pode ser dito, o drama cala. Na lírica, entretanto, mesmo o silêncio se torna linguagem. Nela as palavras não mais se contrapõem, mas são ditas com uma evidência que é parte da essência do lírico.<sup>166</sup>

A lírica da solidão, como bem pontua Szondi, está presente em outras peças escritas por Shepard. Em *Fool for Love*<sup>167</sup>, de 1983, mesmo período em que ele escrevia o roteiro de *Paris, Texas*, há uma dramaturgia similar aos embates passionais entre Eddie e May.



46



47

Retornando à sequência de *Paris, Texas*, Jane, sem saber que está diante do ex-marido, pergunta a Travis se está a ver o seu rosto naquele momento (fig. 46). Ele não responde; ela sorri, e diz que não faz mal. Em seguida, diz que ele pode falar à vontade, e ela ficará apenas escutando, e que isso não será um problema, já que Jane diz ser uma boa ouvinte. Temos aqui uma frase de sentido duplo, pois sabemos que Jane fora casada com Travis, e que,

<sup>166</sup> SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno (1880-1950)*. Tradução: Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2011. p. 43.

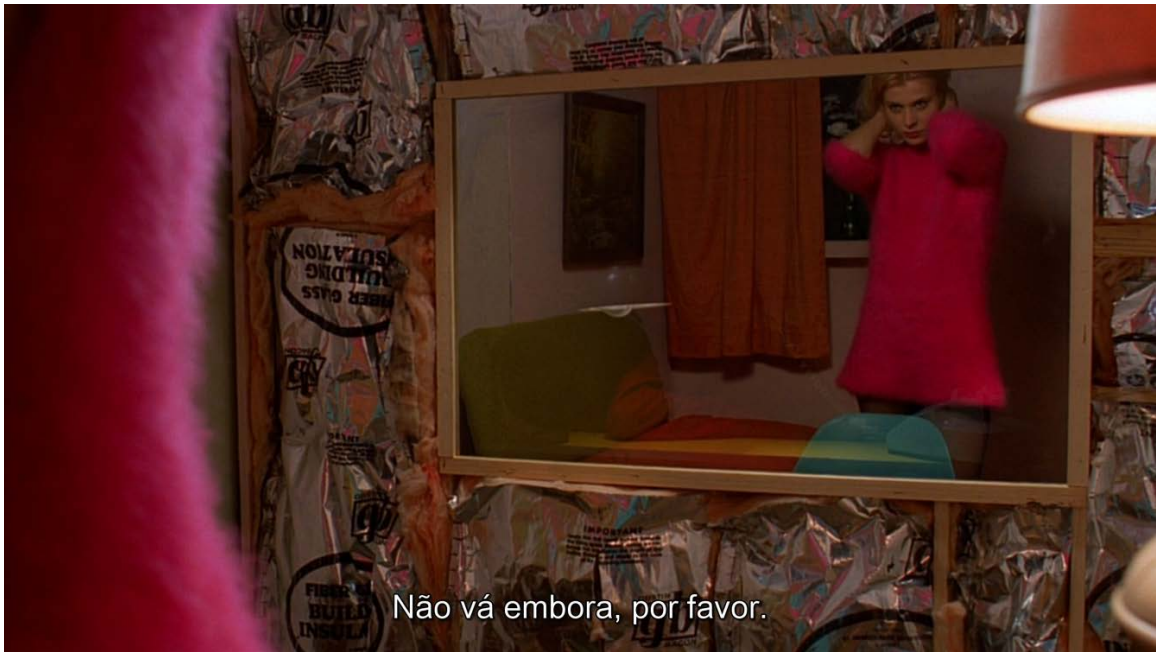
<sup>167</sup> SHEPARD, Sam. *Louco para Amar*. Tradução de Bettina Becker. Revisão de tradução de Eduardo Bueno. Porto Alegre: L&PM, 1985.

em uma relação entre marido e esposa é comum haver a queixa de que um parceiro não está a ouvir o outro. Diante da pergunta de Jane, Travis permanece em silêncio, até que ela insiste, e descobrimos, a partir de uma respiração um pouco mais ofegante, que ele está um tanto sensibilizado. Jane pergunta se pode tirar o suéter e começa a tirá-lo. Travis então, pela primeira vez, interage ao pedir que ela não tire a roupa (fig. 47). Jane se recompõe e pede desculpas. Em seguida, confessa não saber exatamente o que Travis quer, frase que evoca a relação anterior de quando eram casados. Como se até hoje, anos depois, ela ainda não soubesse o que o ex-marido quer. O jogo de duplicidade visual, campo e contracampo, torna-se aqui um jogo de duplicidade temporal: fala-se do presente, mas de forma indireta, fala-se do passado.

Travis afirma não querer nada. Ela pergunta então pelo motivo da sua vinda. E eis que ele revela seu desejo mais profundo: ele quer falar com ela. Jane acha estranho essa afirmação, e em seu olhar notamos um certo medo. Ela pergunta se há algo que ele queira contar para ela. Ele respira, e diz que não. Jane olha para o vidro que a separa de Travis em uma direção próxima da lente objetiva da câmera: em alguns momentos, ela nos encara; em outros, ela olha para a mesma direção em que estamos, mas não exatamente para os nossos olhos.

Jane então tenta tranquilizar Travis: diz que ele pode se abrir com ela, já que ela sabe manter segredo. Travis pergunta, um tanto sem graça, se tudo o que ela faz é só falar. Ela pensa por um instante, e conclui, sem muita certeza, que sim. Ao menos na maioria das vezes. Mas ela também ouve, Jane reitera. Travis pergunta se ela faz algo a mais. Ela pensa, e começa a rir. Travis pergunta por quê ela está a sorrir. Ela pede desculpas. Ele insiste na pergunta, e Jane revela que na verdade não faz nada: ela não tem permissão para ver os clientes fora do ambiente de trabalho. Travis então começa a mostrar o quanto ainda gosta de Jane de forma possessiva: pergunta se ela sai com os clientes, e ela nega novamente. Esse diálogo, que ocorre no tempo presente do reencontro indireto (pois parcialmente visível), parece ser um diálogo extraído do período em que eles eram casados.

Wenders muda o ângulo pelo qual vemos Jane. Agora ela pode ser vista a partir do reflexo no vidro que a separa de Travis. Travis então dispara uma série de perguntas que revelam o quanto ele quer saber da vida atual de Jane: se ela está saindo com muitos homens, o quanto ela ganha etc. Jane estranha esse questionamento excessivo, e diz que talvez Travis tenha vontade de falar com outra garota. Ela se levanta, mas Travis pede, de forma delicada, para que ela não vá embora (fig. 48).



48

Eis um momento síntese da sequência: em um só fotograma está o resumo das relações passionais desse casal que se reencontra em uma cabine de *peep show*, que conversa sem se ver mutuamente, e que se comunica sem, no entanto, se comunicar de fato. Ela o *ouve*, mas não o *vê*. Ele a *vê*, mas não a *escuta*. Toda a dramaturgia da cena é pensada de uma forma em equilibrar o *visível* e reforçar o *não visível*. No reflexo visto por Jane, há apenas o corpo fragmentado de Travis: o seu braço cruzado. O rosto dele permanece no escuro. Jane aparece de forma dupla: no primeiro plano, à esquerda, em desfoque, e no plano de fundo, quase inteira, em plano americano. Há a Jane real, do tempo presente, e há a Jane que Travis insiste em querer ver – a do passado, do tempo em que eram casados. O vidro que separa Jane de Travis funciona também como uma espécie de simulacro da tela de cinema: podemos ver e ouvir as personagens de um filme, mas não podemos tocá-los, nem interagir de forma física. O cinema *amplia* e ao mesmo tempo *distancia*. Aqui ocorre um efeito similar: Jane está tão próxima, mas ao mesmo tempo tão distante. Ela não irá se abrir para Travis por meio de um jogo composto por perguntas e respostas. É necessário outro caminho: um desvio. Nos poucos momentos em que Jane foi sincera e espontânea ao longo dessa cena, ela ficou em silêncio.

Wenders é um cineasta que acredita no poder da imagem. Em sintonia com realizadores como Nicholas Ray e Yasujiro Ozu, ele sabe que cada elemento mínimo do quadro tem um peso imenso. Em um texto intitulado *The act of seeing*, Wenders relembra uma anotação que fizera a partir do livro *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, de Roland Barthes: “No reino amoroso, as feridas mais dolorosas são infligidas com mais frequência pelo que se vê do que

pelo que se sabe”<sup>168</sup>. Travis sofre pelo que vê em Jane: ele olha para o seu rosto, a sua roupa, a sua expressão corporal - ele não acredita que ela tenha mudado. Por mais que ela diga que não sai com clientes, o que ele vê o induz a reagir de forma ciumenta e desrespeitosa. Para Wenders, *ver* é mais importante do que *pensar*: “Eu gosto da palavra *insight*. Ela sugere que você pode ter verdade e compreensão só de ver. (...) Para mim, ver é mergulhar no mundo, enquanto pensar é me distanciar dele”<sup>169</sup>.

O postulado estético de Wenders está em sintonia com a poética de Alberto Caeiro, heterônimo criado por Fernando Pessoa. Caeiro opõe uma visão mais racionalista a um projeto estético guiado pelas sensações: “Pensar é não compreender ... /O mundo não se fez para pensarmos nele /(Pensar é estar doente dos olhos)”<sup>170</sup>. O que está a nos dizer Caeiro quando recusa uma atitude racional perante a realidade? Ele nos afirma: o mais importante é estar próximo do estado de observar, de olhar, de perceber, retornar a uma certa origem em que o sujeito não está dissociado de um certo objeto, um estado original em que ainda não há a configuração de sujeito em si, e sim, apenas o ato de percepção originário (sem a consciência da percepção), a escuta do real. E como seria a forma encontrada para expressar esse ser que ainda não é sujeito, mas já atua no real a partir da percepção? O silêncio.

É a partir do silêncio que se cria a expressão de tudo aquilo que ainda não pode ser representado por palavras, sons, cores e outras formas. O silêncio comporta todos os significados e nenhum ao mesmo tempo. Ele corresponde ao instante inaugural que antecede a percepção e a escuta do mundo, mas é também aquela dimensão virtual que comporta o mundo visível e não visível, material e imaterial. Por isso Wenders e Pessoa elogiam o ato de olhar: ele permite a identificação da *expressão do silêncio*.

Após Travis pedir para que Jane não vá embora, ela reage dizendo que talvez não seja a pessoa por quem ele está procurando. Ele pede desculpas, e insiste para que ela permaneça. Jane respira fundo, olha para o vidro no qual não vê seu interlocutor, e se senta. Travis pede desculpas novamente: em seu rosto, marcas de um sentimento represado. Ele se emociona, mas tenta conter as lágrimas. Jane aceita as desculpas: Travis sorri, baixa o telefone sobre o balcão. Jane se revela ainda mais compreensiva: ela sabe que é difícil alguém ter de falar com uma estranha, e pede para que ele relaxe. Em seguida, promete que irá ouvi-lo.

---

<sup>168</sup> BARTHES, Roland *apud* WENDERS, Wim. *On film: Essays and Conversations*. London: Faber and Faber, 2001. p. 297.

<sup>169</sup> WENDERS, Wim. “The Truth of Imagens – Two Conversations with Peter W. Jansen”. In: *On film: Essays and Conversations*. 2001. *op. cit.* p. 326.

<sup>170</sup> PESSOA, Fernando. *Poesia completa de Alberto Caeiro*. Edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 19.



49

Em seu rosto (fig. 49), no entanto, há a impressão de que Jane está ouvindo a si mesma, como se não estivesse em uma realidade externa, objetiva, e sim em sua vida interior, em uma realidade própria dos seus sentimentos. Jane diz duas frases que são emblemáticas em relação à sua personagem: “Sou uma boa ouvinte. Faço isso o tempo todo”<sup>171</sup>. Isso nos remete novamente ao passado da personagem: Jane se separou de Travis devido ao seu comportamento possessivo. Até esse momento no filme, ainda não temos essa informação. Só saberemos mais da intimidade do casal em seu próximo encontro. A forma pela qual Wenders dirige *Kinski*, porém, nos oferece uma leitura na qual suspeitamos de que ela esteja simplesmente se dizendo uma boa ouvinte. O seu olhar assustado, as sombras sobre o pescoço, a uniformidade visual da personagem em relação ao cenário: todos os elementos visuais reforçam a ideia de que Jane se sente incompleta, insegura. Talvez pela distância em relação ao filho Hunter. Ou devido à impossibilidade de uma relação saudável com Travis. Wenders não nos revela de forma direta os sentimentos de Jane. Temos um acesso apenas indireto, truncado, que só é possível a partir de elementos mínimos como algumas falas e o seu olhar.

Eis novamente a expressão do *Não Visível*. Não queremos dizer que o olhar de Jane e sua fala não tenham se apresentado ao espectador: o que não foi apresentado é o subtexto dramático da cena e a vida interior da personagem. Esses dois elementos só podem ser visualizados de uma forma indireta: a partir de uma frase silenciosa, de um espaço virtual no qual o espectador cria esse contexto para o filme e para a personagem.

<sup>171</sup> SHEPARD, Sam & WENDERS, Wim. *op. cit.* p. 82.

Nesse ponto do filme, não há mais uma verdade absoluta sobre a trama, nem sobre Jane. Wenders adota uma postura que reforça a ideia de que ele mesmo talvez não saiba tudo sobre a personagem e sobre sua trajetória. A construção do espaço da cena, no entanto, reforça uma certa inquietação da personagem Jane e o seu isolamento: o seu figurino é praticamente da mesma cor que os objetos de cena e do cenário. Ela não se distingue do espaço em volta como uma personagem em contraste, mais sólida, e dotada de uma certa individualidade: ela é apresentada como mais um dos complementos visuais desse espaço. Isso reforça o quão importante é a criação do espaço fílmico na obra de Wenders. Em oposição a um cineasta como Tarkovsky, que direcionava a sua atenção para a criação de formas temporais, Wenders opta pela construção do espaço como elemento central em sua poética: “Meus filmes são esculturas perfeitas de um tempo linear (...); o tempo neles é altamente concreto. Eu uso o espaço enquanto tempo, Tarkovsky usa o tempo como espaço”<sup>172</sup>.



50

Uma das influências mais visíveis na composição visual de Wenders é a do pintor norte-americano Edward Hopper. Hopper ficou muito conhecido por pintar personagens solitários no mundo contemporâneo. Ele isola as suas personagens de uma realidade exterior mais objetiva, e as torna parte do cenário por meio de uma continuidade cromática e uma quase ausência de contornos. Em seus quadros, parece reinar uma postura impassível das personagens e um certo silêncio que reforça o caráter imutável de determinados contextos afetivos. É um mundo próprio no qual as personagens não se alteram.

---

<sup>172</sup> WENDERS, Wim. “Perceiving movement – Conversation with Taja Gut”. In: *On film: Essays and Conversations*. 2001. *op. cit.* p. 319.

Ao comparar o espaço interior dos quadros de Hopper à composição do mesmo ambiente nas pinturas de Van Gogh, Linda Nochlin relembra que na obra do holandês a figura do quarto serve como uma referência metonímica que contém os anseios do seu eu, já que ali podemos notar uma série de referências aos desejos e necessidades do pintor. Hopper, no entanto, retrata a mesma angústia, mas por meio do esvaziamento do espaço figurativo: “Hopper no século XX, de uma maneira bem diferente, alcançou o mesmo objetivo expressivo em seu quarto muito mais vazio, embora talvez ele não quisesse dizer algo tão abertamente pessoal”<sup>173</sup>.

Em *Hotel Room* (fig. 50), de 1931, Hopper distribui as cores de seu quadro de uma forma em que a personagem feminina não se distingue do mundo ao redor. A cor da sua pele é a mesma da parede; a cor da sua roupa íntima se assemelha a um armário posicionado no canto do quadro; já a cor do seu cabelo está próxima da tonalidade de uma possível moldura de uma janela mais ao fundo. Hopper pinta como um diretor de cinema compõe o seu quadro: “As perspectivas escolhidas por Hopper, e a sua técnica em relação aos pormenores e o seu processo de representação da luz aproximam-se, frequentemente, das convenções do cinema e do teatro”<sup>174</sup>. No início dos anos 1980, antes de *Paris, Texas*, Wenders afirma que foi somente após ter contato com um livro de Emanuel Bove e com a pintura de Hopper que voltou a acreditar na força da imagem: “a câmera pode descrever muito cautelosamente, de modo que as coisas possam aparecer à luz da verdade: como elas são”<sup>175</sup>.

Outra influência muito forte na concepção do espaço em Wenders é a de Ozu. Sabe-se que o diretor japonês tem um estilo único em compor seus enquadramentos: com muita frequência ele posiciona a câmera sob um ponto de vista levemente inferior ao que está sendo filmado. Sua técnica, como bem observa Donald Richie, é extremamente restrita: “ângulo de câmera invariável, sem movimentos de câmera”<sup>176</sup>. Ozu tende a criar um mistério, pois não se sabe de quem é o ponto de vista que está a observar as suas personagens. Para David Bordwell, essa posição da câmera, quase à altura do chão, cria o efeito de uma “narração constantemente aberta”<sup>177</sup>. Mas é Masahiro Shinoda, assistente de Ozu nos anos 1950, quem aponta para uma

<sup>173</sup> NOCHLIN, Linda. “Edward Hopper and the Imaginery of the Alienation”. *Art Journal*, Vol 41, n. 2, *Edward Hopper Symposium at the Whitney Museum of American Art* (Summer 1981). p. 141.

<sup>174</sup> O'DOHERTY, Brian *apud* RENNEN, Rolf Günter. *Edward Hopper (1882-1967) – Transformações do Real*. Colônia: Taschen, 2003.

<sup>175</sup> WENDERS, Wim. *A Lógica das Imagens*. Lisboa: Edições 70, 2010. pp 38-39.

<sup>176</sup> RICHIE, Donald. *Ozu*. Berkeley, Los Angeles & Londres: University of California Press, 1977. p. 9.

<sup>177</sup> BORDWELL, David. *Ozu and the poetics of cinema*. Londres: British Film Institute, 1988; Princeton: Princeton University Press, 1988. p. 79.

característica que nos remete à construção do espaço fílmico em Wenders: “A razão pela qual ele posiciona a câmera tão baixo era impedi-la de ter um ponto de vista humano”<sup>178</sup>.

Em Ozu, o ponto de vista não humano torna o foco narrativo impessoal, como se não pertencesse a uma das personagens em cena. Por outro lado, o efeito criado por essa não personalização do ponto de vista nos remete a uma espécie de metafísica visual: com frequência, a composição do quadro em Ozu nos oferece a expressão da vida interior das suas personagens. Ao impersonalizar o foco narrativo, o realizador nos transporta para a dimensão subjetiva das personagens, que é *silenciosa, interna e não visível*, mas que pode ser detectada a partir da composição do quadro aliada à dramaturgia empregada na *expressão cênica e textual* da cena. Vejamos como isso ocorre.

### 3.1 Expressão Cênica & Textual

Em Wenders, assim como em Ozu, a constituição do *não visível* se dá a partir da conjugação de elementos cênicos, textuais e visuais. Essa composição se dá inicialmente no terreno da imagem: “As imagens sempre significaram mais para mim do que as histórias; sim, as histórias não eram, às vezes, nada mais do que um pretexto para encontrar imagens”<sup>179</sup>. Respondendo a um inquérito sobre o motivo pelo qual ele faz filmes, Wenders relembra duas frases do crítico Béla Balázs: “Fala da possibilidade (e da responsabilidade) de o cinema ‘mostrar as coisas como elas são’. E de que o cinema pode ‘salvar a existência das coisas’”<sup>180</sup>. O que é *mostrar as coisas como elas são*? Para Wenders, seria revelar seu aspecto exterior e interior. Tal crença o aproxima de um postulado de outro alemão - Goethe: “O artista tem de representar o exterior! Mas o que é o exterior de uma natureza orgânica senão o fenômeno que eternamente se modifica do interior?”<sup>181</sup>

Em *Paris, Texas*, Jane não se distingue visualmente do mundo exterior: suas falas trazem ecos de um passado da personagem ao qual não temos acesso direto. Evitando um certo didatismo, Wenders recusa o flashback: as informações essenciais relativas às personagens são dadas em tempo presente. O gestual de Nastassja Kinski é sedutor, mas a partir de uma quase *imobilidade*: dentro de uma cabine pequena, ela se move de forma mais lenta,

<sup>178</sup> SHINODA, Masahiro *apud* BORDWELL, David. *Ozu and the poetics of cinema*. 1988. *op. cit.* p. 79.

<sup>179</sup> WENDERS, Wim. *A Lógica das Imagens*. *op. cit.* p. 37.

<sup>180</sup> *Idem*, p. 10.

<sup>181</sup> GOETHE, Johann Wolfgang *apud* WERLE, Marco Aurélio. “Introdução”. In: *Escritos sobre arte*. Introdução, tradução e notas de Marco Aurélio Werle. 2ª edição. São Paulo: Associação Editorial Humanitas/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008. p. 22.

quase como se fosse uma manequim ou um autômato a ser admirado. Jane é uma *persona* a ser construída: sua vitalidade e sua beleza resplandecem na tela; mas, por outro lado, essa potência de vida é carregada de uma certa melancolia, algo que falta intrinsecamente a Jane. O lugar em que trabalha é fake: ela se move em um simulacro da realidade.

Para expressar a incompletude e o vazio da personagem, Wenders cria uma dramaturgia que se potencializa a partir do rosto: ele faz Jane buscar pontos de fuga com o seu olhar, pontos que não encontramos. Ela nunca olha diretamente para o seu interlocutor. Dentro de uma perspectiva realista, nós, enquanto espectadores, assimilamos esse olhar fugidio de forma natural, pois Jane está em uma cabine em que não há contato visual com os clientes. De certa forma, ela está presa, circunscrita, a um plano autorreflexivo, já que nele também vemos molduras (simulacro do ecrã) e até mesmo um espelho (simulacro de si mesma). Wenders limita, portanto, o espaço cênico com o intuito de potencializar uma expressão poética: o olhar e a postura corporal (fig. 51) que nos revelam a paisagem interior da personagem.



51

No filme *Crepúsculo em Tóquio* (1957), Ozu faz algo similar ao acompanhar a ida da personagem Akiko a um bar noturno. A jovem passa por um momento difícil: ela engravida por acidente e o pai da criança não quer se comprometer. Na sequência que se inicia após 50 minutos de filme, Akiko, interpretada por Ineko Arima, está no bar *Étoile* para conversar com o jovem que a engravidou. Ela está pensativa desde o momento em que chegou ao bar (fig. 52): em uma conversa anterior, o jovem, com quem mantém uma relação, demonstrou não ter certeza se é realmente o pai da criança.

As primeiras imagens do bar Étoile são pontuadas por um clima sutil de tensão visual, na qual se destacam uma jovem dormindo no balcão (fig. 53), um senhor de idade (fig. 54), uma mulher fumando (fig. 55), um homem dormindo, e um casal conversando. As personagens são uma espécie de ressonância do mundo interno da personagem Akiko, que está sentada, fumando, com o olhar centrado em um ponto vago.



52



53



54



55

Ozu utiliza uma estratégia indireta de compor o mundo interno de Akiko por meio de paralelismos cênicos-textuais: a solidão da jovem é expressa na figura do senhor que está a beber de forma lenta, como se fosse a sua última dose. A vulgaridade da situação em que se encontra Akiko – a gravidez antes do casamento em uma sociedade conservadora como a japonesa dos anos 1950 –, está em contraste com o semblante da jovem bem vestida, que tem um olhar afirmativo, esperançoso, enquanto fuma. Akiko está em uma espécie de sono eterno: assim como a jovem a dormir no balcão. Ela precisa despertar para agir. Ao lado de Akiko, um jovem pergunta para a sua namorada se aconteceu algo. Ela não responde. Ozu desloca nosso olhar para outros pontos do bar. Quando voltamos a acompanhar esse casal, notamos que uma fala muito importante acabou de ocorrer: o jovem pergunta à moça o que ela disse; e ela simplesmente fala que não disse nada. Esse diálogo, aparentemente trivial, é uma espécie de *raccord* mental, ou dramático (digamos assim), da situação que está a ocorrer no mundo interior de Akiko. Ela está a pensar sobre o seu futuro: irá ter a criança? Não irá? Precisar criar a criança sozinha? Como será a reação do seu pai? De sua família? Em um cinema mais prosaico,

a narrativa apresentaria essas informações de forma direta: seja por meio de um diálogo de Akiko, ou por meio da criação de um conflito mais concreto contra o qual ela precisaria lutar.

Ozu opera por subtração: ele retira os elementos que poderiam conzudir a narrativa a uma lógica de tensão e distensão: sua poética parte do princípio que nada pode mudar a realidade como ela é. Nesse sentido, concordamos com o crítico de cinema Inácio Araújo, quando ele diz que “Ozu foi autor de um cinema conformista (sem conotação pejorativa). (...) Viver, para ele, é esbarrar nesses limites, constatar o vazio que nos faz humanos e vivê-los”<sup>182</sup>. O conflito visceral então será inútil. Para Araújo, Ozu é um cineasta que filma a aparência da vida: “É na fissura dessas aparências – e por meio delas – que, pouco a pouco, vai se revelando uma essência: um modo de vida”<sup>183</sup>. A tragédia de Akiko, portanto, é estar diante de uma impotência silenciosa, pois nela está contida também uma espécie de antevisão do futuro, ou, por outro lado, uma resignação ao compreender que as coisas são como são. Como observara o crítico Alain Bergala, Ozu revela a vida interior das suas personagens ao mostrar uma espécie de vazio na imagem: “Os atores raramente se olham entre si, e dão sempre a ilusão de olhar na mesma direção, sem focalizar um ponto preciso, de algum modo ‘olhando o vazio’. Efeito de olhar o vazio, de olhar para o infinito, acentuado pelo paralelismo dos olhares”<sup>184</sup>. Trata-se de um efeito similar ao produzido por Wenders na cena entre Jane e Travis: eles interagem, mas não olham um para o outro - não podem olhar. Há uma barreira concreta dentro do espaço visível. O diálogo, por consequência, só pode operar no contexto do *não visível* – algo similar (mas não idêntico) àquilo que o crítico e realizador francês Éric Rohmer chama de *espaço filmico*:

O termo espaço, em cinema, pode designar três noções diferentes:

1) *O espaço pictural* – A imagem cinematográfica, projetada sobre o retângulo do ecrã – por fugitiva e móvel que seja – é vista e apreciada como a representação mais ou menos fiel, mais ou menos bela de tal ou tal parte do mundo exterior.

2) *O espaço arquitetural* – Estas partes do mundo, naturais ou fabricadas, tais como nos são representadas na projeção sobre o ecrã, com mais ou menos fidelidade, são dotadas de uma existência objetiva, podendo ser, também elas, objeto de um julgamento estético. É com essa realidade que o cineasta se defronta no momento da filmagem, seja para reconstituí-la, ou desfigurá-la.

3) *O espaço filmico* – Com efeito, não é do espaço filmado que o espectador tem a ilusão, mas de um espaço virtual reconstituído em seu espírito, com a ajuda dos elementos fragmentários que o filme lhe fornece.<sup>185</sup>

<sup>182</sup> ARAÚJO, Inácio. “Ozu revolve códigos e aparência do Japão”. In: *Cinema de Boca em Boca*. Organização e Pesquisa: Juliano Tosi. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010. p. 157.

<sup>183</sup> ARAÚJO, Inácio. “Ozu observa convenções em *Bom Dia*”. In: *Cinema de Boca em Boca*. op. cit. p. 374.

<sup>184</sup> BERGALA, Alain. “O Homem que se Levanta”. In: COSTA, João Bénard da (org.). *Yasujiro Ozu*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980, p. 48.

<sup>185</sup> ROHMER, Éric. *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2000, pp. 6-7.

Na sequência de Akiko no bar *Étoile*, temos a percepção de um espaço *virtual* que é reconstituído na mente do espectador – a configuração do *não visível*. Usando termos distintos (mas similares) ao da nossa teoria, Rohmer conceitua o espaço fílmico a partir da sua relação com a direção e com a montagem. No espaço pictural, há a marca da fotografia; no espaço arquitetural, a onipresença do *décor* (cenários, objetos). No espaço fílmico, destaca-se a *mise en scène*: “Esses três espaços correspondem a três modos de percepção da matéria fílmica pelo espectador. (O diretor) conta com a ajuda de colaboradores especializados, cabendo-lhes entrosar as sensibilidades, a fim de que sua obra forme um todo coerente”<sup>186</sup>.

Ozu conjuga esses três espaços, o pictural, o arquitetural e o fílmico, com o objetivo de revelar o mundo interior das suas personagens. Nesse sentido, ele se aproxima de um dos princípios da arte japonesa: “a sua intensidade interior, a pureza e a espontaneidade dum expressão que vem de dentro”<sup>187</sup>. Ozu não se interessava por tramas muito elaboradas ou conflitos de dramaticidade extrema: “Hoje em dia, os filmes de intrigas evidentes, aborrecem-me. Naturalmente, um filme tem que possuir uma certa estrutura, ou então não seria um filme, mas sinto que não é bom se contém demasiada dramaticidade”<sup>188</sup>. A sua estrutura dramática é construída a partir de uma lógica das aparências: o mundo ao redor não irá mudar, mas as aparências passarão por uma transformação: “Não há uma normalidade que se restabelece, mas um retorno à aparência, às formas superficiais. Mas, como essa superfície é espelho de uma essência, a crise que se instaura leva a uma aparência transformada”<sup>189</sup>.

Seus filmes passaram a ser recebidos pelo Ocidente no final dos anos 1970. Até então os cineastas japoneses mais conhecidos na Europa e nos Estados Unidos eram Kenji Mizoguchi e Akira Kurosawa. Ozu, no entanto, diferentemente de Mizoguchi e Kurosawa, quase não fez filmes baseados em outros períodos históricos (*jidaigeki*) – ele fez filmes ambientados no mundo contemporâneo (*gendai geki*). Suas tramas são repletas de acontecimentos triviais da vida cotidiana. Apesar desse tom mais leve e direto, o espectador ainda não acostumado ao universo de Ozu geralmente tem a impressão de que está diante de um filme sem acontecimentos, algo similar ao que Pessoa pretendia em seu *Livro do Desassossego*: “Nestas impressões sem nexos, nem desejo de nexos, narro indiferentemente a

---

<sup>186</sup> *Idem*, p. 7.

<sup>187</sup> ZEMAN, Marvin. “A Arte Zen na obra de Ozu”. In: COSTA, João Bénard da (org.). *Yasujiro Ozu*, 1980, *op. cit.* p. 56.

<sup>188</sup> OZU, Yasujiro *apud* ZEMAN, Marvin. “A Arte Zen na obra de Ozu”. In: COSTA, João Bénard da (org.). *Yasujiro Ozu*, 1980, *op. cit.* p. 61.

<sup>189</sup> ARAÚJO, Inácio. “Ozu observa convenções em *Bom Dia*”. In: *Cinema de Boca em Boca. op. cit.* p. 375.

minha autobiografia sem factos, a minha história sem vida”<sup>190</sup>. Pode-se dizer, dessa forma, que Ozu e Pessoa se aproximam esteticamente, no sentido em que buscam a expressão de uma *outra vida*, aquela que não é visível, e que se expressa em *silêncio*.

Muitos críticos apontaram semelhanças entre a poética de Ozu e os princípios da arte Zen. Em seu artigo sobre Ozu para a revista *Film Journal*, em 1972, Marvin Zeman descreve o Zen como a ideia central na arte japonesa: trata-se daquilo que não pode ser objeto de uma análise lógica ou intelectual. O Zen só pode ser sentido de forma pessoal e direta no mais profundo de cada um de nós: “A Arte é a língua da alma que tenta exprimir a beleza, o princípio revelador do universo. Essa beleza é descoberta no *mu* (o nada). Se alguém conseguir penetrar o *mu*, o estado de transcendência é atingido”<sup>191</sup>. O crítico norte-americano Donald Richie, um dos grandes estudiosos do cinema japonês, reforça a importância da palavra *mu* na poética de Ozu: “Uma palavra estética, um termo filosófico, que normalmente se traduz por ‘nada’ mas que sugere, na filosofia Zen, que o nada é tudo”<sup>192</sup>. A palavra *mu*, aliás, está inscrita no túmulo de Ozu, mostrando a importância que teve na trajetória de um cineasta que, ao longo dos anos, foi depurando o seu estilo até atingir uma maturidade estilística, ao ponto de alguns críticos acharem que ele estava sempre a fazer o mesmo filme: “A carreira dum pintor Zen podia ter como resultado último uma única pintura, tal como Ozu finalmente não faz senão um único filme”<sup>193</sup>. O princípio de tentar retratar sempre o mesmo universo torna-se mais claro quando evocamos um aforisma clássico do Zen, citado por Schrader em seu livro sobre o cinema transcendental: “Quando comecei a estudar o Zen, as montanhas eram montanhas; quando julguei compreender o Zen, as montanhas já não eram montanhas; agora que cheguei a um pleno conhecimento do Zen, as montanhas voltaram a ser montanhas (...)”<sup>194</sup>. Ozu, aliás, chegou a fazer remakes de seus próprios filmes de início de carreira. Em alguns casos, chegava a mudar o tom ou a perspectiva moral que aplicava a uma personagem. O que permanece, no entanto, é a sua atenção focada para o tempo presente, o Japão em que vivia. Algo similar ao que notamos na explicação que o poeta Bashô dá sobre a natureza do haikai: “Haikai é apenas o que está acontecendo aqui e agora”<sup>195</sup>. Ozu queria registrar o *aqui e agora*, o mundo cotidiano

---

<sup>190</sup> PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*. Organização de Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 40.

<sup>191</sup> ZEMAN, Marvin. “A Arte Zen na obra de Ozu”. In: COSTA, João Bénard da (org.). *Yasujiro Ozu*, 1980, *op. cit.* p. 57.

<sup>192</sup> RICHIE, Donald *apud* COSTA, João Bénard da (org.). *Yasujiro Ozu*, 1980, *op. cit.* p. 14.

<sup>193</sup> SCHRADER, Paul. *op. cit.* p. 33.

<sup>194</sup> *Idem.* p. 38.

<sup>195</sup> BASHÔ, Matsuo *apud* LEMINSKI, Paulo. *Matsuo Bashô*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 22.

repleto de fatos aparentemente sem importância, mas que se fossem observados de forma rigorosa e atenta, poderiam revelar camadas ocultas da realidade e dos sentimentos. O seu objetivo principal era revelar o caráter de suas personagens. Por outro lado, ele não as julgava. Característica que encontramos em um cineasta como Kiarostami.

Assim como Ozu, o realizador iraniano Abbas Kiarostami foca o seu cinema no tempo presente. Ele acompanha as suas personagens geralmente em situações de deslocamento espacial: de preferência, em um carro, como se pode ver em filmes como *Dez* (2002) e *Gosto de Cereja* (1997); ou caminhando, como notamos em *Onde fica a casa do meu Amigo?* (1987) e *O Vento nos Levará* (1999). Trata-se, portanto, de um espaço cinematográfico em contínua transformação.

Entre 1970 e 2016, ano de sua morte, Kiarostami dirigiu cerca de 50 filmes, entre longas, curtas, documentários, e segmentos para filmes coletivos. Trata-se de um dos diretores mais profícuos do cinema iraniano, mas que só recentemente teve amplo reconhecimento internacional: em 1995, o Festival de Locarno, na Suíça, organizou pela primeira vez no Ocidente uma retrospectiva integral de sua obra. Dois anos depois, Kiarostami conquistaria a Palma de Ouro no Festival de Cannes com o filme *Gosto de Cereja*.

Uma das características centrais da sua poética é misturar em um mesmo filme, atores e não atores, ficção e documentário, presente e passado: princípio estético similar ao de Rossellini. Do italiano, Kiarostami também herdou o conceito de obra aberta, de incompletude, como se a sua linguagem caminhasse para um formato de *esboço*, e não para uma versão definitiva: “Um filme é sempre mais ou menos um esboço. Por quê insistir nos detalhes? É inútil. (...) seria preciso fazer o filme, olhá-lo, estudá-lo, criticá-lo e depois filmá-lo uma segunda vez. (...) O filme é sempre um esboço – e dele você deve tirar o máximo”<sup>196</sup>.

Nascido em Teerã, Kiarostami estudou Belas-Artes e começou a carreira trabalhando em anúncios publicitários. Desde os 15 anos já escrevia poesia. Foi em 1969 que teve o primeiro contato mais sólido com o cinema, quando foi convidado para chefiar o departamento de filmes do Kanoon, instituto criado em 1964 com o objetivo de promover o desenvolvimento intelectual de jovens e adultos. A parceria se estendeu até 1992, quando Kiarostami já gozava de certo prestígio internacional, principalmente após a recepção ao filme *Close-up* (1990), em que ele narra a trajetória de um jovem que finge ser o cineasta Mohsen Makhmalbaf. O jovem se aproxima de uma família que admira as artes no Irã e solicita apoio

---

<sup>196</sup> ROSSELLINI, Roberto *apud* COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder – A Inocência Perdida: Cinema, Televisão, Ficção, Documentário*. Seleção e organização: César Guimarães e Ruben Caixeta. Tradução: Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira e Ruben Caixeta. Revisão técnica: Irene Ernest Dias. Belo Horizonte: UFMG, 2008. p. 21.

para realizar um filme. Após a farsa ser revelada, o jovem é levado aos tribunais. Kiarostami documenta esse julgamento, e dirige os envolvidos nessa trama, pedindo para que cada um interprete a si mesmo. Trata-se de um procedimento criativo similar ao que Rossellini havia utilizado em *Roma, Cidade Aberta*, filme que consolida o neorealismo na Itália.

De onde vem a beleza dos filmes de Kiarostami? Antes de ser cineasta, ele estudou pintura. E antes de filmar, ele também era fotógrafo e poeta. O cinema vem, portanto, consolidar uma visão de mundo que já se expressava em outras linguagens. Para Kiarostami, “o cinema não nos informa de um único mundo, mas de vários. Ele não nos fala só de uma realidade, mas de uma infinidade de realidades”<sup>197</sup>. É uma visão que se aproxima da estética de William Blake, poeta, tipógrafo e pintor britânico, autor de *O Matrimônio do Céu e do Inferno*: “Se as portas da percepção estivessem limpas, tudo se mostraria ao homem tal como é, infinito. Pois o homem encerrou-se em si mesmo, a ponto de ver tudo pelas estreitas fendas de sua caverna”<sup>198</sup>. Ao recusar o cinema mais narrativo, e buscar uma linguagem mais contemplativa, lacunar, na qual o espectador é uma espécie de coautor da obra, Kiarostami busca conscientemente ampliar a nossa percepção: “Não suporto o cinema narrativo (...). A única maneira de prefigurar um cinema novo reside em um maior respeito pelo papel desempenhado pelo espectador. É preciso antecipar um cinema “in-finito” e incompleto”<sup>199</sup>. Parte dessa premissa é realizada sobretudo em seus últimos filmes, como *Cópia Fiel* e *Like Someone in Love*.

A ideia de obra incompleta, inacabada, sem trama, e sem final, nos remete à dramaturgia de Tchekhov. Em suas cartas para colegas de escrita, o autor sintetiza a sua estética em conselhos práticos. Em cartas a Aleksandr Tchekhov, ele escreve: “A forma é excelente (...). O tema é insignificante. Pega alguma coisa da vida, de todos os dias, sem trama e sem final”<sup>200</sup>. Em outra correspondência, adverte: “O melhor de tudo é evitar descrever estados de espírito das personagens; deve-se fazer com que ele seja apreendido a partir de suas ações”<sup>201</sup>. Esses princípios da escrita são a base da dramaturgia de Kiarostami: em seus filmes, ele trata

---

<sup>197</sup> KIAROSTAMI, Abbas. “Um filme, cem sonhos”. In: CHIARETTI, Maria & SAVINO, Fábio (org.). *Um filme, cem histórias: Abbas Kiarostami*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. Brasília, Rio de Janeiro, São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2016. p. 31.

<sup>198</sup> BLAKE, William. *O matrimônio do céu e inferno e O livro de Thel*. Tradução: José Antônio Arantes. 3ª edição. São Paulo: Iluminuras, 2007. p. 37.

<sup>199</sup> KIAROSTAMI, Abbas & ISHAGPOUR, Youssef. *Abbas Kiarostami - Duas ou três coisas que sei de mim. O real, cara e coroa*. Tradução: Álvaro Machado e Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 182.

<sup>200</sup> TCHEKHOV, Anton. *Sem trama e sem final: (99 conselhos de escrita)*. Tradução do italiano, do russo, e notas: Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Martins, 2007. p. 41.

<sup>201</sup> *Idem*. p. 68.

de temas triviais, do dia-a-dia. Esses temas mais leves são apresentados de uma forma concisa, breve, que nos direciona para o essencial das personagens. A trama não é construída a partir de uma série de articulações nas quais estamos diante de informações sobre as personagens e seus respectivos conflitos dramáticos. Kiarostami, assim como Rossellini e Ozu, *nos exige um olhar*: ele pede que nos posicionemos diante do universo ficcional que está sendo criado. As personagens são apresentadas a partir de suas ações, deslocamentos. Não temos um acesso direto ao que elas sentem ou pensam. Uma dramaturgia que exige um olhar mais atento, no entanto, não está voltada somente para o que é visível, mas sobretudo, para o *não visível*:

A estrutura do filme, em vez de firme e impecável, deveria ser enfraquecida, tendo em conta que não se devem deixar fugir os espectadores! Talvez a solução adequada consista em estimular os espectadores a uma presença ativa e construtiva. Por isso, estou a pensar num cinema que não mostre. Creio que muitos filmes mostram demais e, por isso, perdem o efeito. Estou a tentar perceber o quanto se pode fazer ver sem mostrar. Neste tipo de filme o espectador pode criar coisas de acordo com a sua experiência, coisas que nós não vemos, que não são visíveis<sup>202</sup>.

Essa vontade de Kiarostami em *pensar um cinema que não mostre* é evidenciada em filmes que ele realiza a partir do início dos anos 2000, quando ele muda o seu dispositivo filmico. Aos poucos, o realizador passa a usar a câmera digital em todas as suas vantagens em relação à câmera analógica, e que fora utilizada nos seus filmes entre os anos 1970 e 1990: “A partir daí comecei a relacionar-me com outro mundo”<sup>203</sup>.

Para compreender essas vantagens facilitadas pela tecnologia digital, parafraseamos as *Seis Propostas para o Próximo Milênio*<sup>204</sup>, de Italo Calvino, como ponto de partida dessa comparação: *leveza* (a câmera digital, em sua grande maioria, é razoavelmente mais leve que a analógica, permitindo ser operada de forma mais orgânica e quase imperceptível por aqueles que estão sendo filmados); *rapidez* (a câmera digital pode ser acionada para gravação de forma mais rápida, permitindo também que o realizador acesse o material filmado imediatamente após a filmagem, encurtando dessa forma os procedimentos que eram mais lentos no contexto da película); *exatidão* (com a evolução dos monitores acoplados às câmeras digitais, os realizadores podem assistir ao material filmado com uma qualidade extremamente

<sup>202</sup> KIAROSTAMI, Abbas. “Duas ou três coisas que sei de mim”. Tradução: Paolo Balirano. In: CERANTOLA, Neva & FINA Simona (org.). *Abbas Kiarostami*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa/Museu do Cinema, 2004. p. 19.

<sup>203</sup> KIAROSTAMI, Abbas & GHEZZI, Enrico. “O olho externo da câmara – Diálogo entre Abbas Kiarostami e Enrico Ghezzi”. In: CERANTOLA, Neva & FINA Simona (org.). *Abbas Kiarostami. op. cit.* p. 156.

<sup>204</sup> Cf. CALVINO, Italo. *Seis Propostas para o Próximo Milênio*: Lições Americanas. Tradução: Ivo Cardoso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

superior ao que ocorria quando se filmava em película e a imagem era monitorada por um vídeo assist); *visibilidade* (o suporte digital ainda não filma tudo aquilo que o olho humano vê, com a mesma precisão; no entanto, ele já é superior à película em sua ampla capacidade de registrar uma imagem mesmo em condições de pouca luminosidade); *multiplicidade* (com a profusão recente de novos formatos, como o 2K, o 4K, o 5K e o 8K, o cinema digital expandiu o seu espectro de resolução podendo se comparar à riqueza que havia na imagem capturada nos formatos 35mm e 70mm; além dessa ampliação dos formatos de captação, há uma variedade imensa de suportes para exibição e edição do material). Por último, poderíamos comentar o tópico *consistência*, que infelizmente não pôde ser desenvolvido por Calvino. No entanto, ainda não se tem segurança sobre o formato digital no que se refere à preservação. Para especialistas desse setor, a película ainda seria a forma mais segura de se preservar um filme. Dessa forma, o mais prudente em nossa analogia seria não se aprofundar em relação à *consistência* do cinema digital, um tópico que talvez possa ser desenvolvido de forma mais substancial dentro de alguns anos.

Com o suporte digital, portanto, Kiarostami pôde operar aquilo que Welles havia previsto para o cinema do futuro: a câmera finalmente transforma-se no olho na mente de um poeta<sup>205</sup>. Em um filme como *Cinco - Dedicado a Ozu* (2003), o realizador iraniano cria planos-sequências registrando a natureza e sua complexidade a partir de detalhes que observa com a sua câmera digital portátil. Sem roteiro, sem trama, sem atores: apenas a natureza. Assim como previra Alexandre Astruc em 1948, Kiarostami utiliza a câmera como um escritor utiliza a caneta para escrever:

O cinema está pura e simplesmente tornando-se uma linguagem. Uma linguagem, isto é, uma forma na qual e pela qual um artista pode expressar seu pensamento, por mais abstrato que seja, ou traduzir suas obsessões como ocorre hoje no ensaio ou no romance. Por isso, chamo essa nova idade do cinema a da *câmera-caneta*. Esta metáfora tem uma significação muito precisa. Significa que o cinema irá libertando-se paulatinamente desta tirania do visual, da imagem pela imagem, do concreto, para tornar-se uma escrita tão maleável e tão sutil como a da linguagem escrita. (...) pois o cinema, como a literatura, antes de ser uma arte específica, é uma linguagem que pode expressar qualquer setor do pensamento (...) A expressão do pensamento é o problema fundamental do cinema (...) O autor escreve com sua câmera como um escritor escreve com uma caneta.<sup>206</sup>

<sup>205</sup> Sobre o Cinema Digital e suas possibilidades inventivas e interativas, cf. COPPOLA, Francis Ford. *Live Cinema and its Techniques*. New York/London: Liveright/Norton, 2017.

<sup>206</sup> ASTRUC, Alexandre *apud* BERNADET, Jean-Claude. *O autor no cinema: a política dos autores: França, Brasil – anos 1950 e 1960*. Colaboração de Francis Vogner dos Reis. 2ª edição atualizada. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018. p. 27.

Kiarostami também não se preocupa com um dos princípios básicos do cinema clássico narrativo: a ideia de que o público precisa entender o filme. Nesse aspecto, ele assume conscientemente a ideia de um *Cinema Poético*:

A incompreensão faz parte da essência da poesia. Aceita-se tal como ela é. O mesmo vale para a música. O cinema é diferente. Nos aproximamos da poesia pelos nossos sentimentos, e do cinema por nosso pensamento, ou por nosso intelecto. Não se imagina que alguém possa contar uma poesia, mas é normal contar, ao telefone, um bom filme a um amigo. Penso que, se queremos que o cinema seja considerado uma forma de arte maior, é preciso garantir-lhe a possibilidade de não ser entendido.<sup>207</sup>

### 3.2 Imagem-Olhar

“O cinema filma-se a si próprio.”  
Manoel de Oliveira

Em *Like Someone in Love*, filme rodado em Tóquio e Yokohama em 2011, temos Kiarostami plenamente consciente do que busca realizar em seus experimentos. Em uma conversa com o filósofo francês Jean-Luc Nancy em Paris em 2000, Kiarostami confessara que com certa frequência se questionava: “Como fazer um filme em que eu não direi nada? (...) Se uma imagem confere à outra tamanho poder de interpretação e permite inferir um significado de que eu nunca suspeitei, é melhor não dizer nada e deixar o espectador imaginar tudo”<sup>208</sup>.

De acordo com entrevistas concedidas por Kiarostami, a ideia para *Like Someone in Love* teria surgido após várias passagens do diretor iraniano por Tóquio. Na primeira visita, no final dos anos 1990, ele estava dirigindo durante a madrugada, e ficara impressionado com a imagem de uma jovem vestida de noiva caminhando pela rua. Em outras visitas a Tóquio para promover outros filmes, ele procurara em vão por essa jovem. Até que um dia concluía que nunca iria encontrá-la, já que ela provavelmente não estaria usando o mesmo vestido de noiva anos depois.

Tal premissa nos permite inferir que o processo criativo de Kiarostami nasceu de uma sensação profunda, uma espécie de notação visual que extrapola a ideia de uma trama, ou a configuração psicológica de uma personagem. Kiarostami não conheceu a jovem vestida de noiva: não sabe o seu nome, ignora o contexto em que ela vivia. Assim como em Wenders,

<sup>207</sup> KIAROSTAMI, Abbas & ISHAGPOUR, Youssef. *Abbas Kiarostami - Duas ou três coisas que sei de mim. O real, cara e coroa. op. cit.* p. 182.

<sup>208</sup> KIAROSTAMI, Abbas *apud* NANCY, Jean-Luc. *The Evidence of film – Abbas Kiarostami*. Traduzido por Christine Irizarry e Verena Andermatt Conley. Bruxelas: Yves Gevaert Éditeur: 2001. p. 84.

é a imagem que gera a história; e não o contrário. O que seduziu Kiarostami nesse episódio foi a imagem da moça à deriva, pela madrugada, com um vestido que imediatamente lhe atribui o estatuto de abandono ou desilusão. Para Kiarostami, o seu cinema nasce sempre de uma profunda inadequação, um sentimento contínuo de não pertencimento, sensação de que algo está fora de harmonia. Devemos lembrar que além de cineasta, fotógrafo e pintor, ele também escreveu poemas. Em seus haikais, há reflexões que aproximam a sua poesia da sua estética cinematográfica. Nesse haikai, por exemplo, há a ideia do ser errante: “Se estou contigo/sofro, se estou comigo/temo/por onde vai a ausência do ser?”<sup>209</sup>.

A ausência do ser, tematizada por Heidegger e outros filósofos, é também a base do sofrimento de Akiko, a jovem de 20 anos, uma das protagonistas do filme *Like Someone in Love*. Interpretada por Rin Takanashi, Akiko veio de uma cidade pequena, provavelmente Nara, para a maior cidade do Japão: Tóquio. Akiko estuda em uma universidade, e também trabalha como prostituta. Ela namora Noriaki, jovem interpretado por Ryo Kase. Akiko tem aparentemente apenas uma amiga no ambiente de trabalho: Nagisa, de 21 anos, interpretada por Reiko Mori.

Essas são as informações que obtemos ao assistir ao filme. Kiarostami não se preocupa em nos apresentar a sua personagem de forma didática: ele nos dá pistas indiretas ao longo do filme. A informação que Akiko nasceu em Nara, por exemplo, é sugerida nas cenas em que a jovem ouve recados deixados pela sua avó na caixa postal de seu celular. Sabe-se também de uma relação importante com um tio, com quem mantém contato, mas não temos certeza sobre a sua cidade de origem. Suspeitamos, aliás, que ela tenha sido criada pelos avós.

Akiko é apresentada no filme de forma muito singular - enquanto surgem os créditos, há o som ambiente típico de um bar: pessoas conversam, copos são esvaziados, corpos se movem. Devido à sonoridade jazzística e ao som reduzido das conversas, imaginamos um bar não muito grande, e de certa sofisticação. Surge então a primeira cena do filme (fig. 56): um bar contemporâneo, com uma decoração sóbria, com três mesas posicionadas entre um grupo não muito maior que dez pessoas. Em um segundo momento, nota-se a presença feminina em destaque. No primeiro plano à direita, há uma moça de cabelo vermelho que conversa no celular. Não vemos o seu rosto, mas pela movimentação dos seus lábios, inferimos que talvez seja ela que pronuncie a primeira frase do filme: “Não estou mentindo”.

---

<sup>209</sup> KIAROSTAMI, Abbas. *Nuvens de Algodão*. 2018. op. cit. p. 17.



Não estou mentindo.

56

Eis o primeiro procedimento poético de Kiarostami: ele nos dá a voz de Akiko, uma das protagonistas do filme, mas oculta o seu corpo. Como se ela já nascesse, aos nossos olhos, destituída de uma solidez existencial: é um ser dividido, portanto, que iremos acompanhar. A segunda informação vem a partir de uma frase dúbia - o primeiro diálogo de *Like Someone in Love*, e, como veremos a seguir, uma sentença-síntese dessa personagem: “Não estou mentindo”.

Akiko está conversando com alguém pelo telefone. Não sabemos quem é o seu interlocutor. No início, aliás, mal sabemos quem é Akiko: ouvimos apenas a sua voz e concluímos que ela deve ser uma das mulheres que está nesse bar. A mulher de cabelo vermelho se vira e começa a interagir em uma região à direita do *tableau*. Eis um primeiro sinal de que Akiko habita o contracampo dessa imagem. Há duas jovens que estão sentadas no segundo plano da imagem, à esquerda. Elas conversam gentilmente com um homem e se vestem de forma moderna. Pensamos: será que Akiko é uma dessas moças? É só por volta do segundo minuto de filme que Kiarostami decide nos revelar quem é Akiko. Ele a mostra em um plano médio (fig. 57), típico de Ozu, no qual suspeitamos que ela também está nesse bar. Bar Teo, aliás, como ela diz ao seu interlocutor pelo telefone. Só nos asseguramos de que essa jovem é Akiko pela continuidade da conversa que acompanhávamos ao longo do plano anterior.



57

Kiarostami inicia o seu filme, portanto, com Akiko fora de quadro. Essa ausência da personagem, no entanto, não expressa um desinteresse do realizador por uma das protagonistas do filme. Pelo contrário: em vez de apresentar a personagem em sua totalidade (física, sonora e visual), Kiarostami nos oferece o seu *ponto de vista*. No roteiro, até hoje não publicado, mas divulgado pela distribuidora brasileira do filme para a imprensa especializada, Kiarostami afirma claramente: “Esse plano é visto a partir do ponto de vista de Akiko, que está sussurrando ao telefone”<sup>210</sup>. Kiarostami realiza, portanto, uma construção extremamente poética no início do filme: antes mesmo de conhecermos uma das protagonistas, ela já nos oferece o seu ponto de vista, como se o mais importante não fosse o universo relacionado à personagem, e sim a forma pela qual ela *olha* esse universo. Em vez de nos dar o *conteúdo do visível*, ele potencializa a *forma do não visível*, daí a instauração de um *cinema poético*.

O ponto de vista de uma personagem em um filme geralmente tem uma origem sólida, concreta, visível, que podemos reconhecer. Hitchcock fez desse artifício uma das bases do seu cinema<sup>211</sup>: ele mostra um ator como James Stewart em *Vertigo* (1958) olhando para um ponto fixo, e em seguida mostra o que essa personagem está vendo. Só assim compreendemos a intenção e reação do seu olhar. Como observou o crítico de cinema Inácio Araújo, para Hitchcock, *ser* é igual a *ver*. Em Kiarostami, assim como ocorria em Ozu, em muitos casos, *ser* é igual a *não ver*, pois não há um ponto de origem sólido que resulta em um

<sup>210</sup> KIAROSTAMI, Abbas. *Like Someone in Love*. Roteiro original do filme em inglês. 2012. p. 3.

<sup>211</sup> Cf. ARAÚJO, Inácio. *Alfred Hitchcock*. 2ª Edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

ponto de vista. O que se produz, como observa Alain Bergala, “é o insólito ‘descentramento’ do ponto de vista que confere o mistério e a modernidade do cinema de Ozu”<sup>212</sup>. No cinema poético, não há mais essa identidade entre ser e ver, pois o *ser* torna-se um ente *diluído, fragmentado, múltiplo*, enquanto o *ver* se amplia a partir do que é *virtual, simultâneo, não visível*.

A dialética entre *presença* e *ausência* será uma questão fundamental nos filmes de Kiarostami, principalmente na produção surgida já no século XXI, quando ele adere ao cinema digital. Como notara o crítico italiano Enrico Ghezzi, em uma conversa com o iraniano em 2002, o realizador se rebela contra um cinema demasiado narrativo, no sentido em que esse cinema se concentra em articular o visível para o espectador: “A posição de Kiarostami é muito mais ambígua pois não é nem recusa da presença, nem exibição da ausência da presença. Aliás essa ausência de presença é negada, mas não mostrada na sua negação”<sup>213</sup>. A ausência de presença é negada, pois Akiko, em *Like Someone in Love*, surge fora de quadro apenas pela sua oralidade. Mas, por outro lado, Kiarostami não mostra essa negação de presença, pois, por alguns segundos, não sabemos se Akiko está na primeira cena do filme ou não.

Pensando em paralelismos que essa abertura nos oferece, vem à mente um filme que analisamos no capítulo anterior: *Vivre sa vie*, de Jean-Luc Godard. Na obra realizada no início dos anos 1960 temos Anna Karina como Nana, nome de um romance do escritor Émile Zola, em que a personagem protagonista também se prostitui. O romance de Zola, finalizado em 1880, fora adaptado para o cinema por Jean Renoir em 1926: Renoir era, ao lado de Bresson, uma das poucas figuras que Godard admirava no cinema francês pré-nouvelle vague. Na trama criada por Zola, Nana é uma atriz mediana, mas que, devido à sua beleza e sensualidade, torna-se uma prostituta de luxo. Em meio à riqueza e a uma vida sem valores, ela acaba por se autodestruir. A Nana de Zola é uma anti-heroína, assim como a Nana de Godard: elas caminham para um desfecho trágico – não há redenção.

No caso da Akiko criada por Kiarostami segue-se a mesma lógica: a personagem está fadada a percorrer um destino marcado pela *incompletude*, algo que também notávamos em outra Akiko - a de Ozu, no filme *Crepúsculo em Tóquio*. Em Godard, no entanto, adentramos o filme *Vivre sa vie* observando Anna Karina em uma sequência que tanto poderia ser um teste de filmagem como a cena inicial do filme. A personagem Nana surge sendo

---

<sup>212</sup> BERGALA, Alain. “O Homem que se Levanta”. *op. cit.*, p. 50.

<sup>213</sup> KIAROSTAMI, Abbas & GHEZZI, Enrico. “O olho externo da câmara – Diálogo entre Abbas Kiarostami e Enrico Ghezzi”. *op. cit.* p. 159.

observada: a modernidade, como vimos anteriormente, reside no fato de Godard não distinguir a atriz *Anna Karina* da personagem *Nana*. O que vemos é algo diluído entre o documento e a ficção: “ser e não ser ligam-se ao mesmo”<sup>214</sup>. Já em Kiarostami a modernidade exige a nossa atenção em outro sentido: temos o ponto de vista de Akiko, mas ainda não a conhecemos. Como se *a personagem fosse também uma espécie de espectadora da sua própria trajetória*. Em consequência, tal procedimento estético acaba por nos aproximar do filme afetivamente, devido à “forma notável pela qual Kiarostami está apto a criar uma intimidade entre as personagens e o espectador por meio de um olhar compartilhado”<sup>215</sup>.

Após identificarmos quem é Akiko, notamos que ela insiste para o interlocutor que está dizendo a verdade: porém, como vamos descobrir no decorrer do filme, ela está mentindo. Ela diz estar no Bar Teo, mas está no Bar Rizzo. A sua personagem, desde o início, é criada a partir de uma lógica de aparências: ela está ausente, quando na verdade está presente; ela afirma dizer a verdade, quando, de fato, está a mentir. A dramaturgia de Kiarostami é potencializada a partir de uma lógica da *ocultação*: a máscara da personagem não expressa somente o seu caráter, mas também ajuda a ocultá-lo, a mantê-lo preservado em segredo. A evolução dramática de *Like Someone in Love* será, portanto, uma aproximação contínua à revelação de um mistério. Ou ainda, como nota Araújo em relação a Ozu: “Daí surgirá a síntese, que consiste em um novo ajuste entre essência e aparência”<sup>216</sup>.

Durante a sequência no Bar, Akiko conversa com três personagens: pelo telefone, ela mente para Noriaki; com Nagisa, justamente sua colega de trabalho, ela revela o seu sofrimento em ter de mentir para o namorado; e com Hiroshi, um senhor de 50 anos, interpretado por Denden, ela discute se irá para casa ou aceitará o trabalho. Hiroshi é o cafetão de Akiko, e se aproxima dela como uma figura estranhamente paternal. Ele dá conselhos: explica que em um relacionamento amoroso, após serem estebelecidos os limites, nenhum dos parceiros pode ultrapassá-los. Ele argumenta que Akiko deveria ter contado ao namorado sobre a sua vida dupla de estudante e prostituta. Akiko desvia do assunto e explica que não poderá trabalhar mais tarde: ela tem uma prova no dia seguinte, e a sua avó veio do interior para encontrá-la. Hiroshi não aceita as desculpas. Akiko, em um momento raro, levanta a voz e diz que não vai.

A recusa violenta, algo inesperado em uma personagem tão delicada, aponta

<sup>214</sup> HEGEL, Georg W. F. “Crítica Moderna – Heráclito de Éfeso”. 1978. *op. cit.* p. 93.

<sup>215</sup> BAUMBACH, Nico. “Like Someone in Love: On Likeness”. The Criterion Collection, 2014. <https://www.criterion.com/current/posts/3170-like-someone-in-love-on-likeness> (acesso a 17 nov 2019).

<sup>216</sup> ARAÚJO, Inácio. “Ozu observa convenções em *Bom Dia*”. In: *Cinema de Boca em Boca. op. cit.* p. 375.

para outra dicotomia trabalhada por Kiarostami nesse que acabou por se tornar o seu último filme: a oposição entre a *sensualidade* e a *violência*. Akiko se veste de forma quase infantil: ela tem o rosto fino, cabelos lisos, olhos grandes e um tom de voz que ainda aponta para a transição entre a adolescência e a vida adulta. Hiroshi, seu cafetão, se veste de forma social, e tem o tom de voz controlado, o gestual comedido. Ele se impõe rapidamente pela força do olhar. Hiroshi não precisa levantar a voz para controlar Akiko. Ela, no entanto, ainda é uma personalidade em construção: não sabe exatamente o que quer, e está confusa ao ter que tomar uma decisão.



58

Kiarostami mostra uma oposição entre força e fragilidade, presença e ausência, violência e sedução em um plano magistral (fig. 58) no qual vemos o Bar Rizzo a partir de um jogo de reflexos aproximando personagens que, a princípio, estão distanciadas. No primeiro momento em que esse plano se forma, notamos a jovem quase ao centro, de cabelo preso, justamente uma das garotas que inicialmente imaginássemos que pudesse ser Akiko: ela olha para a nossa protagonista com um semblante misto entre empatia e reprovação. Akiko está com o corpo ereto, no primeiro plano da imagem; mas em uma região simultaneamente habitada pelo reflexo de Hiroshi, que há poucos segundos saiu do bar para atender a um telefonema. Hiroshi surge como uma espécie de fantasma sobre o corpo de Akiko: o seu reflexo se estende até o corpo de outra das suas funcionárias: Nagisa, aquela que parece ser dominada mais facilmente pelo cafetão. Kiarostami cria um jogo de luz, reflexo, cores, texturas, sombras, profundidade e direção dos olhares que configuram por si só aquilo que o pintor português Luís

Noronha da Costa via na obra de Ozu: o nascimento de uma visibilidade que não é composta pela Imagem-Cinema, e sim, por uma *Imagem-Olhar*.

Se o Ver pertence aos deuses, o Olhar, como o que é o percorrente, pertenceria ao Homem, ‘romanticamente’ contemplando a ‘Imagem de Deus’, ou do Si. (...) É na ausência das catedrais que a nova Catedral dos nossos tempos, que é o Cinema, recoloca a relação entre a Imagem e a Dimensão do Olhar que a abriga. Ozu terá sido o único, porventura com maior rigor que Hitchcock, a colocar o problema da ‘imagem do cinema’ como tal, numa relação dupla de identificação e de alteridade absolutas. (...) Não será também por acaso que o olhar de Ozu tem a escala do Olhar da criança que ‘não pode entrar’ no cinema. (...) Quem ‘vê’ não é o Olhar do Espectador, mas o ‘Olhar’ da imagem (enquanto para além do fim do processo da visão [Ocidental] como Salvação, ou História) (...) sendo por isso não continuidade no Universo, mas continuidade de um processo (aqui do processo filmico) como espelho do nosso processo próprio como ‘ser para a morte’, não já ‘à luz do Ser’ de Heidegger, mas na sua ausência total.<sup>217</sup>

A Imagem-Cinema, na visão de Noronha da Costa, seria a narrativa que cria um universo fechado em si mesmo. Todos os elementos são articulados visando à percepção, por parte do espectador, de um universo visível distinto. Já na *Imagem-Olhar*, de Ozu, esse universo é aberto, permitindo, portanto, a subjetividade do espectador como articulador de uma série de pontos de vista: “A não *originalidade* (no sentido do mistério da sua origem) do Ponto de Vista do Olhar em Ozu tem que ver com a indefinição da Origem do Olhar - como subjetividade”<sup>218</sup>.

Há também a questão do tempo que, na Imagem-Cinema, adere a uma certa plasticidade do espaço. Em Ozu, estamos diante de outra relação: “o tempo é o do espectador”<sup>219</sup>. Tal definição se aproxima da distinção que Deleuze faz entre imagem-movimento e imagem-tempo. A Imagem-Cinema estaria mais próxima do conceito de imagem-movimento, uma construção visual que segue uma lógica senso-motora daquilo que será filmado e que pertence ao espaço diegético do filme, daquilo que é visível. Já a imagem-tempo segue uma lógica particular, não necessariamente tendo de se moldar a um tempo-espaço preestabelecido. Ela cria cristais, infinitos desdobramentos internos que ampliam as suas relações temporais (passado, presente e futuro) e espaciais (deslocamentos e pontos de vista). A imagem-tempo nos sugere o virtual, amplia a figurabilidade da cena incluindo também o não visível.

<sup>217</sup> NORONHA DA COSTA, Luís. “Ozu ou a Dimensão do Olhar”. In: COSTA, João Bénard da (org.). *Yasujiro Ozu. op. cit.*, pp. 31-32.

<sup>218</sup> *Idem*, p. 33.

<sup>219</sup> *Ibidem*, p. 33.

No caso da imagem criada por Kiarostami (fig. 58), temos um exemplo concreto de uma *Imagem-Olhar*: trata-se de um enquadramento no qual temos não apenas aquilo que a câmera mostra, mas também um *pensamento interno da imagem*, na qual coexistem variados pontos de vistas, além de uma relação de profundidade diluída. Como vimos na ideia de *imagem pensativa* de Rancière, a Imagem-Olhar não precisa ter um *eu* específico: a sua subjetividade é fragmentada. Hiroshi está e não está em quadro. A moça da mesa ao centro olha e não olha para Akiko. Podemos arriscar que talvez essa moça olhe para nós, espectadores. Ou ainda: que Akiko represente nessa cena o nosso olhar – o olhar de quem assiste ao filme. Toda essa reflexão cria na mente do espectador uma imagem virtual, articulada por uma subjetividade diluída, pois há variados pontos de vista, além de um prolongamento artificial da perspectiva. Temos assim a configuração do *Não Visível*, aquilo que não pode ser visto de forma direta, e sim reconfigurado em um espaço fílmico na mente do espectador, uma virtualidade agenciada entre o *Cinema Poético* e o olhar de quem assiste ao filme.

A ocultação de Hiroshi, que se faz presente por seu reflexo, também nos remete à influência que ele exerce sobre Akiko. Além de ser seu patrão, não podemos ignorar que o universo da prostituição é o universo da violência. Akiko, moldada quase como um autômato inocente, seduz a todos em sua volta. É por isso que Hiroshi não a trata de forma violenta. Ela tem o poder da sedução. Akiko, no entanto, se configura como um devir constante: ela é uma aparência em absoluto, enquanto Hiroshi, ou a violência pressentida em sua autoridade, nos oferece a ideia de um ser imutável. Eis, portanto, outro tema presente em *Like Someone in Love*: a dialética entre ser e parecer, ver e olhar, o ente e o aparente. A violência se configura como objeto, algo concreto; a sedução é uma promessa, algo abstrato. *Ver* remete a um absoluto, princípio de completude, ausência de lacunas; *olhar* se aproxima de algo incompleto, recortado, seletivo, o que gera certa fragmentação. *Ver* é penetrar, invadir, violar; *olhar* é envolver-se, tornar-se parte, diluir-se. Em outras palavras: *ver* se refere ao uno, ao *eu* que se diferencia do *outro*; *olhar* remete ao múltiplo, ao *eu* que se contamina do *outro*. A Imagem-Cinema vê; a Imagem-Olhar olha – mais uma distinção entre o *narrativo* e o *poético*.

Retomando o filme em questão: o mundo em volta de Akiko tem uma existência plena, concreta. Ela estranha esse aspecto imutável daquilo que a cerca. Daí ela estar em discordância com todos em sua volta. A jornada de Akiko é a de uma *aparência* em busca de uma *existência*: em mais de um momento do filme, ela se sente uma *estranha*, mas não pelo fato de não ser reconhecida, e sim, por ser identificada em excesso – mais de uma personagem diz ter a impressão de ter visto o seu rosto em algum lugar. Além desse aspecto, há o fato de Akiko personificar a ideia da *atuação* por excelência: ela é aquela que age.

Akiko, no entanto, não caminha em busca de uma solidez: ela parece querer se fixar em uma eterna errância - daí a sua inadequação. Como observa Heidegger, “o estranho está em travessia. Sua errância não é porém de qualquer jeito, sem determinação, para lá e para cá. O estranho caminha em busca do lugar em que pode permanecer em travessia”<sup>220</sup>. Akiko reverbera em seu espectro *não visível* a questão apresentada pelo haikai de Kiarostami: “Se estou contigo/sofro, se estou comigo/temo/por onde vai a ausência do ser?”. Ainda dentro daquela composição visual, Kiarostami nos mostra Akiko envolvida pela imagem de Hiroshi:



59

Tal composição visual (fig. 59) está profundamente atrelada à estrutura dramática do filme e à construção da personagem Akiko. No desenvolvimento da cena, notamos que agora todos as personagens ao redor olham para a nossa protagonista: as duas garotas e o homem na mesa ao centro; Nagisa e o homem que a acompanha; e até mesmo Hiroshi, que ocupa outro espaço, parece estar com a atenção voltada para Akiko. A jovem, que sofre da ‘ausência do ser’, está de cabeça baixa, pensativa, relutante em tomar uma decisão que a impeça de seguir em sua errância: “*O estranho* segue, sem quase dar-se conta, um apelo, o apelo de se encaminhar e pôr-se a caminho do que lhe é próprio”<sup>221</sup>. A imagem adquire uma espécie de ressonância espiritual às avessas, pois Akiko não aspira a uma salvação. Eterno *ser de*

<sup>220</sup> HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. 4. ed. Rio de Janeiro; Bragança Paulista: Vozes; Editora Universitária São Francisco, 2008. p. 31.

<sup>221</sup> *Idem*, p. 31.

*aparência*, ela estará sempre envolta de olhares e reflexos: ela nunca vai se identificar plenamente com a realidade ao redor, pois a sua própria realidade é a de um reflexo. Kiarostami, nesse *tableau*, filma a alma de Akiko: “O poeta denomina a alma ‘algo de estranho na terra’. O lugar que ela ainda não alcançou é precisamente a terra. A alma não foge da terra. A alma busca a terra. A alma realiza o seu modo de ser quando, numa travessia, busca a terra”<sup>222</sup>. Dessa forma, o realizador concretiza aquilo que ele havia concebido como fórmula ideal para o seu cinema: filmar o infinito e o não visível. A alma, o espectro. Aquilo que não é somente corpo.

Em seu roteiro, Kiarostami estrutura o filme basicamente em quatro atos: a apresentação de Akiko, seu contexto de trabalho, afetivo e familiar (até 27 minutos); a apresentação do professor Takashi Watanabe, seu contexto domiciliar e afetivo/sua relação com Akiko (até 49 minutos); a apresentação de Noriaki, seu contexto de trabalho, e a farsa de um improvável triângulo amoroso/afetivo (até 1h24min), e por fim, o reencontro entre Akiko, o professor e um Noriaki enciumado, explosivo, que traz novamente a temática da violência para o filme. Cada ato tem uma duração não muito maior, nem muito menor do que 30 minutos (ao todo, o filme tem 1h49min, incluindo os créditos): primeiro ato (27 min), segundo ato (22 min), terceiro ato (35 min), e quarto ato (25 min). Cada ato dramático tem princípios e objetivos claros: apresentar uma personagem em destaque e aprofundar os seus conflitos a partir de suas relações inter-humanas.

O ponto de origem do drama é Akiko: é a partir da sua *presença/ausência* que o cafetão, o professor e o namorado terão reações que irão nos revelar parte do seu caráter. Akiko, nesse sentido, é a protagonista da trama: ela age em busca da manutenção de uma certa autonomia. Ela não sabe exatamente o que quer; mas luta para preservar esse direito de permanecer em errância. De uma forma inusitada, no entanto, poderíamos dizer que Akiko é uma personagem poética. Isso não ocorre por ela apresentar falas literárias, ou compostas por um teor poético. É o seu comportamento errante, motivado pela ‘ausência do ser’, que a transforma em um ser poético, uma ‘alma em busca’: “Poesia nunca é propriamente apenas um modo (*melos*) mais elevado da linguagem cotidiana. Ao contrário. É a fala cotidiana que consiste num poema esquecido e desgastado, que quase não mais ressoa”<sup>223</sup>.

De forma geral, a dramaturgia de *Like Someone in Love* se aproxima da classificação que Szondi cria para um texto *dramático*: “O homem só entrava no drama como ser que existe *com* outros. O estar ‘entre outros’ aparecia como a esfera essencial da sua

---

<sup>222</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>223</sup> *Ibidem*, p. 24.

existência; liberdade e compromisso, vontade e decisão”<sup>224</sup>. Akiko aceita viver ‘entre outros’ – daí nasce o seu drama. “No momento em que decidia integrar o mundo dos seus contemporâneos, sua interioridade tornava-se manifesta e se convertia em presença dramática. Por meio de uma decisão à ação, esse mundo se via”<sup>225</sup>. O *drama*, sob o ponto de vista de Szondi, no entanto, é *absoluto*, uma dialética fechada em si mesma. Como afirma o teórico húngaro, o drama não conhece nada fora de si: o público, por sua vez, tem uma postura passiva diante do jogo dramático que lhe é proposto. Isso ocorre, pois o drama prevê, por parte do público, uma total separação ou identificação. Como vimos anteriormente, Kiarostami constrói sua narrativa a partir de uma Imagem-Olhar, uma imagem-tempo, a expressão de um *Não Visível* que demanda a participação contínua do espectador. Nesse sentido, apesar de apresentar diversos elementos que configuram uma escrita dramática, pode-se dizer que em alguns momentos Kiarostami adota princípios de uma escrita lírica, em que as personagens não agem mais a partir de relações intersubjetivas, e sim, dentro de sua própria subjetividade. Para exemplificar esse procedimento, analisemos como o diretor e roteirista nos apresenta a personagem do professor Takashi, um senhor de 75 anos, interpretado por Tadashi Okuno.

Em sua primeira aparição, Takashi está em um restaurante comprando algo para o jantar. O motorista que trouxe Akiko de táxi, após uma viagem de uma hora de carro, entra nesse restaurante e pergunta se alguém conhece o morador do apartamento acima do restaurante. Um dos funcionários do restaurante aponta para Takashi, que aparentemente não compreende a situação. É só quando ele sai do restaurante, que o taxista entra em detalhes e relata que Akiko dormiu durante toda a viagem. Em silêncio, Takashi faz sinais para o taxista indicando que irá subir, e caminha em direção à entrada do seu prédio. Ele caminha de forma hesitante: sem querer fazer barulho. Antes de subir as escadas, deixa a porta aberta e olha para trás. Sem ao menos dizer uma fala, já temos algumas informações relevantes a respeito de Takashi: Kiarostami segue o princípio ditado por Tchekhov e compõe a sua personagem a partir de ações físicas - ele constrói o universo interior do professor a partir de elementos externos. A timidez, a cautela, a culpa e o desejo se alternam entre o rosto impassível e o gestual desajeitado do senhor com uma sacola de compras nas mãos.

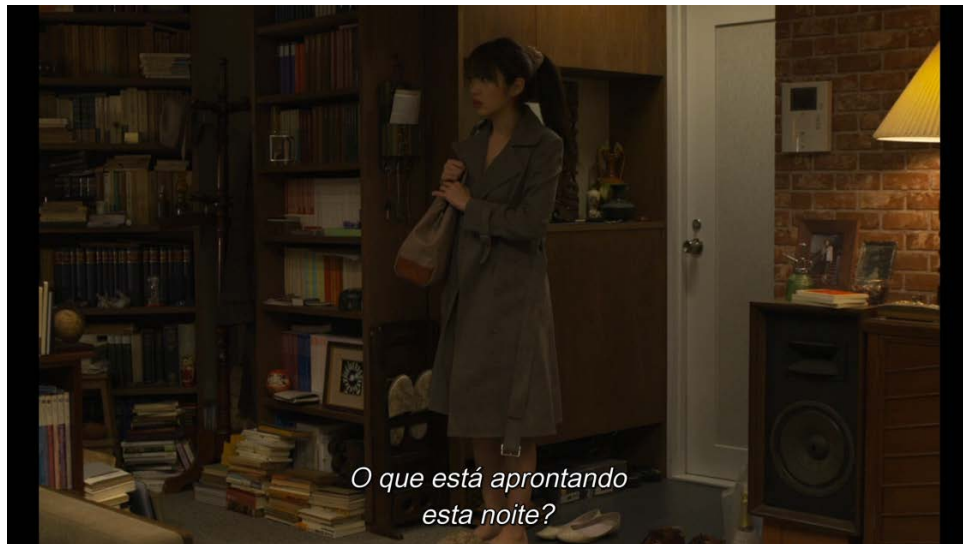
Apartamento de Takashi: ele retira os sapatos antes de entrar. A porta principal do apartamento também ficou aberta, assim como a do prédio. A secretária eletrônica está ligada: ao redor da escrivaninha, estantes repletas de livros. Takashi se direciona à janela

---

<sup>224</sup> SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno (1880-1950)*. op. cit. pp. 23-24.

<sup>225</sup> *Idem*, p. 24.

e nota que Akiko está a sair do táxi. O motorista indica o andar de cima. A secretária eletrônica está ligada novamente: alguém está a ligar, mas não quer deixar recados. Eis um princípio de Bresson que Kiarostami aplica em *Like Someone in Love*: aquilo que é para o ouvido, não deve competir com os olhos. O desenho de som é sempre usado para nos sugerir outra imagem, outra situação dramática, ampliando a complexidade narrativa da cena. No terceiro toque da secretária eletrônica, Takashi atende: ele diz estar ocupado, e deixa a ligação no sistema viva-voz. Simultaneamente, Akiko chega ao apartamento e pergunta se aquele é o lugar certo. Takashi sinaliza que sim, e retoma a conversa pelo telefone, na qual seu interlocutor insiste com novas perguntas. Takashi explica que não as pode responder nesse momento, mas o seu interlocutor pede uma tradução de no máximo cinco linhas.



60

Enquanto a conversa telefônica ocorre fora de quadro, e com a voz do interlocutor também sendo ouvida por Akiko, a jovem entra no apartamento com cautela. Uma pergunta, no entanto, realiza uma conexão direta entre o campo e o extracampo visual. O interlocutor pergunta o que Takashi está aprontando esta noite (fig. 60), questionamento que nos permite inferir que esse senhor não é apenas um idoso solitário. Akiko tirou o sapato e já está usando as pantufas posicionadas na entrada do apartamento. Ela olha para o apartamento de Takashi com surpresa e curiosidade, mas também com certo receio. Enquanto ele anota uma frase que deverá traduzir, Akiko passeia pelo apartamento até parar diante de um quadro com uma mulher e um papagaio adestrado: trata-se da reprodução da pintura *Educando um Papagaio* (1900), de Chiyoji Yazaki. Mais adiante, Takashi irá explicar para Akiko que tal quadro é importante, pois, pela primeira vez na pintura japonesa, um tema japonês foi criado sob estilo

oriental: antes os temas japoneses eram pintados no estilo do Ocidente, explicará Takashi.

Após encerrar o telefonema, ele se aproxima de Akiko, diz que a jovem pode tirar o casaco. Ela elogia a decoração do apartamento: ele confessa estar esperando por ela há um bom tempo. Akiko pergunta se Takashi gosta da pintura que havia observado com atenção: ela relembra que seu tio lhe deu de presente esse quadro quando ela fez 14 anos, e brincou dizendo que havia feito um retrato de Akiko. Ela só foi descobrir que ele estava brincando, quando há dois anos se mudou para Tóquio, foi ao Museu da Universidade, e então viu o quadro pela primeira vez. Takashi explica que o quadro é muito famoso: foi pintado há 111 anos, em 1900. Akiko acha o nome do quadro muito estranho. O professor explica que na pintura a garota está ensinando o papagaio a falar. Akiko relembra que sua avó dizia o contrário: que o papagaio parecia estar ensinando a garota a falar. Esta, aliás, era a versão na qual ela acreditava. Em seguida, sentindo-se à vontade, a jovem revela que sempre diziam que ela se parecia com a garota do quadro. Akiko pede um lápis emprestado, se levanta, prende o cabelo, e pergunta para Takashi se há alguma semelhança (fig. 61a). Ele concorda (fig. 61b).



61a



61b

Kiarostami cria aqui um claro jogo de espelhos: a relação entre o papagaio e a sua dona é similar à relação entre o professor e a prostituta. Ambos pertencem a universos distintos: em meio à inesperada aproximação, cada um irá ensinar ou apresentar algo novo ao outro. Nesse sentido, mais um dos temas do filme se revela: a oposição entre o *velho* e o *novo*, o *racional* e o *irracional*, o *espírito* e o *corpo*. Por outro lado, novamente temos Akiko como um ser de aparência que se molda à mercê de desejos e vontades alheias. No contexto do apartamento de Takashi, no entanto, ela não se sente ameaçada: Akiko parece até mesmo gostar de encontrar semelhanças com outras figuras. Ao se sentar novamente, por exemplo, ela pega um retrato com a foto de uma jovem em uma formatura e diz para Takashi que elas se parecem muito. Takashi diz que se trata de Mika. Akiko pede permissão para pegar outra foto - desta vez de uma senhora: Yoko. Ela pergunta se ela é sua esposa: ele sorri em tom afirmativo, mas não deixa claro se é ou não é. Akiko também se acha parecida com essa senhora. Takashi parece gostar do tom lúdico e gracioso com o qual Akiko se move pela casa. Ela faz perguntas, mas ele nunca responde de forma direta. Dessa forma, não sabemos se ele é ou foi casado. A primeira informação mais concreta que temos de Takashi é quando ele revela que escreve, traduz livros e também ministra palestras.

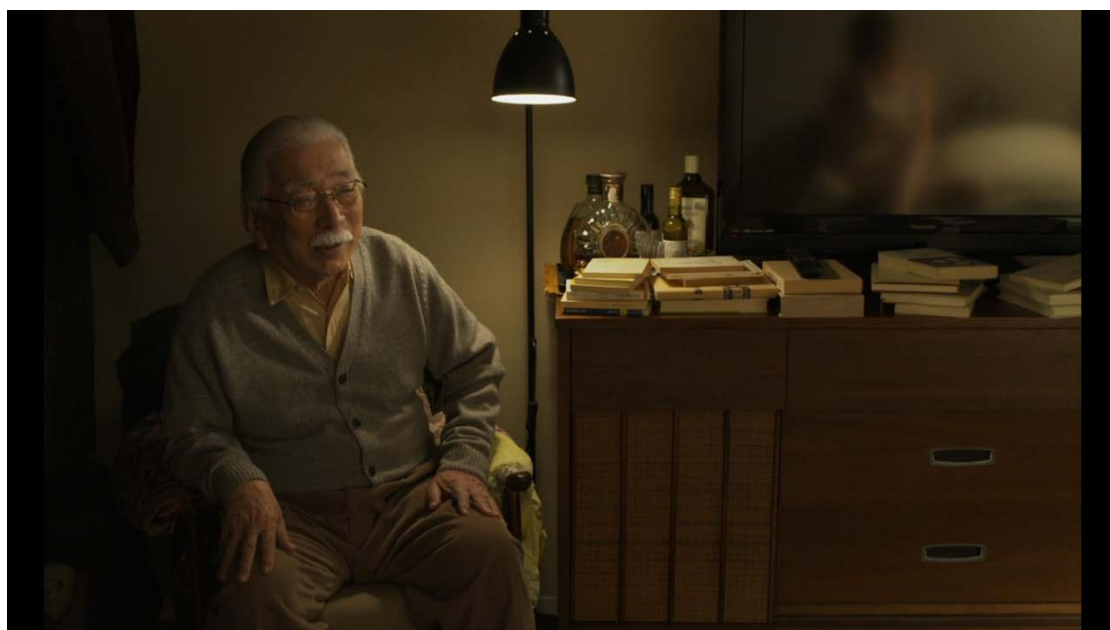


61c

Kiarostami cria a personagem de Akiko (fig. 61c) por meio de uma lógica de desvios e aproximações: a trama não avança de forma linear, e sim, a partir de uma estrutura circular. Aquilo que afligia Akiko no primeiro ato – a semelhança de seu rosto em um flyer com uma propaganda ligada à prostituição – agora a liberta: ela se sente à vontade no

apartamento de Takashi, pois encontra imagens com as quais pode se identificar: a garota do quadro, a jovem Mika e a senhora Yoko. Ela parece cumprir essas três funções no universo afetivo de Takashi: a instrutora/amante, a esposa e a filha. É por isso que todo o jogo de sedução entre o senhor e a jovem nunca será vulgar ou explícito. Não sabemos ao certo que desejos e pulsões habitam o universo interior de Takashi: ele age e se move de forma muito cautelosa, com olhares tímidos, se comportando de uma forma como se ele e Akiko já se conhecessem.

O professor (fig. 61d), assim como Akiko, é também uma personagem poética: Kiarostami compõe a persona de Takashi ocultando elementos sólidos como motivação interior, conflitos externos, história pregressa – aspectos de personagens que geralmente encontramos na narrativa do cinema clássico. No *Cinema Poético*, o que mais interessa é aquilo que não se vê e não se sabe das personagens: a lógica narrativa é a do mistério e da ocultação. Trata-se de uma dramaturgia que é construída a partir daquilo que *se desconhece*, o que não se lê na trama, e não está somente no plano *visível*. Eis, portanto, uma possível síntese para a expressão cênica e textual pela qual Kiarostami constrói o *Não Visível* em *Like Someone in Love*: uma poética construída no ato de *(des)conhecer*.



61d

Conforme discutimos ao longo deste capítulo, esse ato de desconhecer, composto por etapas progressivas de não saber, é a marca de um *Cinema Poético*, cuja dramaturgia se articula a partir da construção de uma imagem virtual, *Imagem-Olhar* que resulta da expressão de um *Não Visível*, ou, melhor, a expressão de um silêncio visual. Tal dramaturgia é articulada a partir da *Estética do Desvio*, no qual o realizador-autor sugere trama e

personagens por meio de subtrações, desvios e deslocamentos que articulam o espaço fílmico como a revelação de uma aparência transformada.

Tal dramaturgia não é fechada em si mesma: ela convoca o espectador a ser um coautor da obra. Embora em boa parte de *Like Someone in Love* tenhamos a impressão de estar diante de um cinema apoiado em uma lógica mais narrativa, em muitos momentos a expressão cênica e textual se dá por meio de uma escrita lírica, em que o diálogo de uma personagem deixa de ser inter-humano, e passa a ser subjetivo, com ressonâncias em sua própria interioridade. Nesse sentido, o final do filme é exemplar ao suspender a narrativa em progressão com uma pedra quebrando o vidro da janela do apartamento de Takashi. Com uma sonoridade brusca, inesperada, Kiarostami dá um novo significado ao filme e à sua linguagem: ele filma uma aparência com o objetivo de revelar outra realidade. Que outra realidade seria essa: o cinema em si, o espectador no espelho, a vida oculta das personagens? Assim como Ozu e Wenders, Kiarostami observa e nos restitui o poder de olhar. “Um cinema que não julga, não critica, não tem mensagem: observa, apenas, mas como poucos”<sup>226</sup>.

---

<sup>226</sup> ARAÚJO, Inácio. “Ozu observa convenções em *Bom Dia*”. In: *Cinema de Boca em Boca. op. cit.* p. 375.

#### 4. SOMBRAS

“Atrás de você deve aparecer  
outro ‘você’.  
Você conta às sombras  
coisas que você não disse”<sup>227</sup>

A relação entre o cinema e a sombra se inicia de forma mais concreta já nos primeiros filmes dos irmãos Lumière ainda no final do século XIX. Onde Gorki via apenas ausência de luz ou *indefinição*, Godard encontrava mistério e potência para o imaginário. Essa relação, no entanto, não se inicia apenas com a criação do cinematógrafo dos irmãos Lumière. Se recuarmos na historiografia das artes e técnicas que reproduziam imagens em movimento, encontraremos o milenar teatro de sombras e o celebrado mito da caverna, de Platão, uma das primeiras reflexões no Ocidente sobre a essência e a aparência das imagens. Victor Stoichita, afirma, em sua *Breve História da Sombra*, que “a pintura nasce quando, pela primeira vez, se circuncreve a sombra de um homem por meio de linhas”<sup>228</sup>. De acordo com o autor, trata-se de um nascimento muito significativo, pois já traz em si uma dialética que irá pontuar a história da arte: uma ambivalência entre presença e ausência, ou como ele descreve: “ausência do corpo/presença da sua projeção”<sup>229</sup>.

Em seu *Dicionário de Símbolos*, Chevalier & Gheerbrant apresentam dois significados introdutórios ao conceito de sombra: por um lado, trata-se *daquilo que se opõe à luz*; por outro, é “a própria imagem das coisas fugidias, irrealis e mutantes”<sup>230</sup>. Em dicionários da língua portuguesa, podemos encontrar até 16 significados para a palavra sombra. Entre eles, destacam-se a ideia da noite, da escuridão, do obscurantismo, da ignorância, de um indício, de uma mácula, de um vulto, de um espírito desencarnado, de algo imaterial, de uma alma, de um fantasma, de uma angústia, além do já tradicional significado atrelado à ausência de luz, ou melhor dizendo, um espaço com menos luminância, pois sobre ele não incide uma luz direta. Temos, portanto, um conceito amplo e de significado variado, podendo ser compreendido em diversos contextos, incluindo as artes plásticas, e até mesmo a radiologia.

<sup>227</sup> Citação extraída do filme *Nouvelle Vague* (1990), de Jean-Luc Godard, a partir de 1h18min56s. A respeito das citações em filmes de Godard, Cf. DIDI-HUBERMAN. *Passés Cités par JLG*. L’œil de L’Histoire 5. Paris: Les Éditions de Minuit. 2015.

<sup>228</sup> STOICHITA, Victor I. *Breve História da Sombra*. *op. cit.* p. 7.

<sup>229</sup> *Idem*.

<sup>230</sup> CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Com a colaboração de André Barbault... [et al.]. 28ª ed. - edição revista e aumentada. Tradução: Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melim. Coordenação: Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015. p. 842.

No campo do Cinema, desde o momento histórico em que os filmes passam a ser produzidos em estúdios, com iluminação artificial, a sombra passa a ser um dos elementos expressivos aplicado à composição visual. Não que nos filmes dos irmãos Lumière, rodados a céu aberto, não houvesse a sombra enquanto signo expressivo de uma cena. Mas é justamente na década de 1910, quando se consolida a ideia de um cinema produzido em série, em escala industrial, que se cria o aparato tradicional de um estúdio: um espaço fechado e amplo criado para servir às condições de criação de uma cena. Nesse espaço reservado, a equipe realizadora de um filme tem o domínio completo da produção da luz que irá incidir sobre o campo a ser filmado, podendo assim criar camadas, texturas, sombras e áreas mais iluminadas, consolidando o que será reconhecido como o ofício de um *Diretor de Fotografia* em um filme, ou também aquele que é um dos principais responsáveis pela criação de sua *Imagem*.

A história da luz é a história da vida e o olho humano foi a primeira câmera. A forma de um olho é semelhante à de uma lente e a imagem que vê é invertida, tal qual numa câmera (...) Tira-se a luz e ficamos sem nada (...) O uso adequado da luz pode embelezar e dramatizar qualquer objeto (...) O artista que utiliza o filme como meio de expressão tem de aprender a observar e a criar, não com a câmera, mas com os olhos (...) Não vemos sem luz, não fotografamos sem luz. Assim, o primeiro passo para o conhecimento da fotografia é conhecer o significado da luz e o modo como ela afeta as coisas sobre as quais incide.<sup>231</sup>

O diretor Josef von Sternberg foi um dos primeiros realizadores a compreender a potência visual que emana desse jogo contínuo entre luz e sombra na criação de uma imagem filmica: “Toda a luz tem a sua própria sombra, e onde existir uma sombra tem de existir uma luz. A sombra é mistério e a luz é claridade. A sombra esconde, a luz revela. (A arte resume-se em saber o que revelar, e o que esconder, em que grau e de que modo)”<sup>232</sup>. Em filmes como *Morocco* (1930), *Dishonored* (1931), *Shanghai Express* (1932), *Blonde Venus* (1932), *The Scarlet Empress* (1934) e *The Devil is a Woman* (1935), ele imortalizou a imagem de uma persona feminina ambígua e misteriosa a partir da criação de personagens interpretadas por Marlene Dietrich. Sternberg, aliás, era um dos poucos diretores dessa época (anos 1930) que cuidava de cada detalhe daquilo que estaria em frente à câmera, incluindo não só a iluminação da cena, os efeitos visuais, a escolha de lentes e filtros, mas também decisões criativas relacionadas a cenários, objetos de cena, cabelo, maquiagem e figurino. Para o realizador austríaco, “dominar a fotografia é dominar a luz”<sup>233</sup>.

<sup>231</sup> STERNBERG, Josef Von. *Fun in a Chinese Laundry*. Introdução de Gary Cooper. San Francisco: Mercury House, 1988. pp. 309-311.

<sup>232</sup> *Idem*. pp. 311-12.

<sup>233</sup> *Idem*. p. 316.

A atriz alemã, com quem ele já havia trabalhado em *O Anjo Azul* (1930), foi dirigida por Sternberg em sete obras entre 1930 e 1935. Nesses filmes, Dietrich simboliza uma esfinge envolta em sombras de difícil acesso; um ser ambivalente, que alterna momentos de independência e fragilidade, frieza e sedução. Seu rosto, sempre muito carregado de maquiagem e com brilho intenso, é marcado por uma expressão enigmática: não se sabe ao certo o que ela pensa, o que ela sente, o que ela deseja.



62



63



64

Tudo em Dietrich é obscuro: e esse universo em segredo é realçado na forma pela qual Sternberg a ilumina: “Na fotografia, a sombra é tão importante como a luz. Uma não pode existir sem a outra”<sup>234</sup>. Seja em um filme como *Shanghai Express* (fig. 62), em que ela surge sedutora e misteriosa, seja em uma obra como *Blonde Venus* (fig. 63), em que seu rosto é parcialmente revelado (mas se mantém oculto), Dietrich se torna cada vez mais uma força plástica, uma energia feminina recriada a partir de uma pulsão pictórica (fig. 64). Assim como

<sup>234</sup> *Idem.* p. 312.

ocorria em Ozu, há nesse caso uma transformação da *aparência*: a narrativa não avança mais a partir de conflitos e nuances ligados ao universo dramático - o filme evolui a partir de sua expressão plástica e visual.

Para João Bénard da Costa, Sternberg cria em Dietrich uma identidade que nunca é nomeada: “Marlene vai sendo cada vez menos esse ‘vampiro’, para progredir numa crescente solidão. Simultaneamente, os argumentos vão perdendo sua força narrativa, para emergir, principalmente, o fantomático cruzamento dos décors e do corpo dessa mulher”<sup>235</sup>. Dietrich, assim como Kinski em *Paris, Texas*, não se distingue mais das formas que envolvem a construção do espaço filmico: trata-se de uma dramaturgia voltada à expressão de uma plasticidade, assim como a encontramos no terreno da pintura. Ao comentar as sketches eróticas de outro austríaco, o pintor Egon Schiele, o historiador da arte Norbert Wolf afirma que “torções figurativas ousadas mostram a intensidade pela qual Schiele buscou estabelecer uma relação entre corpo e alma e desenvolver uma linguagem exaltada no visual”<sup>236</sup>.



65



66

Assim como Schiele, Sternberg utiliza o corpo feminino para expressar uma consciência interna de sua duplicidade, como se a *persona* de Dietrich, imaterial e fugidia, estivesse sempre a dizer: *sinto dois seres em mim*. É o que se evidencia nessa cena (fig. 65 e fig. 66) de *Shanghai Express*: enquanto Shanghai Lily faz uma revelação (“Nos separamos e eu destrocei minha vida.. porque não quis conservar seu amor em palavras”), a imagem nos oferece outras camadas: a fumaça do cigarro que a encontre e se dilui, o rosto envolto em sombras, e o olhar indireto que se direciona para o interlocutor. Serão palavras ao vento? Ou Dietrich só diz a verdade quando se refugia? É, portanto, na permanente instabilidade e contínua imprecisão que o *Cinema Poético* irá encontrar outro dos seus fundamentos.

<sup>235</sup> COSTA, João Bénard da. *Josef von Sternberg*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa/Fundação Calouste Gulbenkian, 1984. p. 62.

<sup>236</sup> WOLF, Norbert. “Erotic Sketches”. In: SCHIELE, Egon. *Erotische Skizzen*. Munique/Berlim/Londres/Nova York: Prestel, 2010. p. 51.

Antes de trabalhar com Dietrich nos Estados Unidos, Sternberg a havia dirigido em *O Anjo Azul* na Alemanha. E é justamente no cinema alemão dos anos 1910 que nasce uma expressão visual que irá valorizar o conceito visual de sombra: o *expressionismo*. Em *A Tela Demoníaca*, Lotte H. Eisner reforça a ideia de que a cultura germânica estava predisposta a ver florescer a arte expressionista. Entre os traços que ela destaca nesse cenário de início de século XX estão a predisposição a contrastes violentos, além de uma “nostalgia do claro-escuro e das sombras”<sup>237</sup>, que invariavelmente resulta em uma “fantasmagoria estranha, que ao mesmo tempo atrai e repugna”<sup>238</sup>. Eisner detecta uma inclinação pelo que é *obsuro* e *indeterminado* no contexto alemão dos anos 1910, época em que o país passou por variados problemas econômicos e sociais. Tal obsessão resultará em uma *abstração expressiva*, na qual a *deformação da realidade* é ancorada em uma retirada dos objetos do seu contexto natural. Os filmes passam a ter como objetivo criar no público uma sensação de *angústia* e *terror*. A partir de cenários compostos por linhas tortuosas e oblíquas, o cinema expressionista cria a representação de uma *realidade instável*, na qual o *tableau* apresenta o simbolismo de um *cárcere*.

Hermann Warm, diretor de arte de filmes como *O Gabinete do Doutor Caligari* (1919), de Robert Wiene, *Fantasma* (1922), de F. W. Murnau, e *Vampiro* (1932), de Dreyer, acreditava que a imagem cinematográfica deveria se transformar em uma *gravura*. É a partir desse conceito que se justifica o uso sistemático do *claro-escuro* como forma de expandir o contraste dos elementos visuais dos cenários, objetos de cena e personagens: *o que será filmado deve ser deformado*. Como explicara Sternberg, a deformação é operada pelo uso expressivo da luz: é ela que separa o que será visto e aquilo que permanecerá oculto.

Cria-se, portanto, mais uma dialética para a imagem cinematográfica: se já havia a questão da *profundidade de campo* (aquilo que está próximo em oposição ao que está distante); se já havia a distinção do *movimento* (a oposição entre o móvel e o imóvel); aprofunda-se, com o expressionismo na Alemanha, o jogo entre *luz* e *sombra*, presença e ausência, nitidez e indefinição. O caráter oblíquo da *penumbra*, de *natureza instável* e *impermanete*, será a marca de um *Cinema Poético* que busca a criação de um “espaço irreal que escapa ao tempo”<sup>239</sup>. Tal conceito de iluminação, por sua vez, está associado a uma *dramatização excessiva*, o que nos reporta ao estudo minucioso de Fabrice Revault D’Allonnes

---

<sup>237</sup> EISNER, Lotte H. *A Tela Demoníaca*. Tradução de Lúcia Nagib. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Instituto Goethe, 1985. p. 25.

<sup>238</sup> *Idem*, p. 26.

<sup>239</sup> *Idem*, p. 40.

sobre a luz no cinema. Em sua distinção inicial, ele relembra que em nossa realidade aparente, a luz não é organizada, o que resulta em uma “ausência de significado procedente notoriamente da ausência de sentimentalismo”<sup>240</sup>. D’Allonnes sistematiza o uso da luz ao longo da história do cinema demarcando três escolas e estilos distintos: o classicismo, o barroco e a modernidade. “No classicismo, reproduz-se uma luz de espírito - quando não - de essência teatral. Expressiva, retórica: dramatizada, psicologizada, metaforizada e eletiva. Que participa de um sentimento e de um sentido pleno e transparente (óbvio), ao encontro do mundo”<sup>241</sup>. Trata-se de uma luz codificada, liberada de certo naturalismo, já que a subjetividade do artista suplanta a objetividade, argumenta o autor. Na modernidade, “reproduz-se uma luz de espírito – quando não – de essencial documental. Literal, tal qual, não dramatizada, não psicologizada, não metaforizada e igualitária”<sup>242</sup>. Trata-se, segundo o autor, de uma luz imanente, que fundamentalmente vem do mundo, emana dele, e o mantém ininteligível. Nesse caso, a subjetividade do artista prolonga a objetividade: “o gesto moderno nos coloca de volta diante da insignificância reencontrada”<sup>243</sup>. Dentro do classicismo cinematográfico, para D’Allonnes, há ainda o barroco, caracterizado não somente por uma vontade de exacerbar, mas de transgredir o código. Nesse estilo de iluminação, há um desejo consciente de “explorar todas as formas e todos os estados possíveis da luz”<sup>244</sup>. E o primeiro cineasta a realizar tal exploração sistemática da luz, na visão do autor, é justamente Sternberg.

A consciência cada vez mais crescente da importância da luz no cinema pode ser notada quando recordamos uma afirmação de Paul Wegener, diretor de um filme precursor do expressionismo - *O Estudante de Praga*, de 1913. Wegener já declarava naquela época a primazia do *visual* sobre o *narrativo*: “Precisamos nos libertar do teatro ou do romance e criar apenas com os meios do cinema, com a imagem. O verdadeiro poeta do filme deve ser a câmera”<sup>245</sup>. Tal sentença o aproxima da ideia do Cinema de Poesia de Pasolini, no qual o realizador deveria fazer o espectador sentir a pulsão da câmera. Ao realizar outra obra de culto, *O Golem* (1915), Wegener concluíra que “a técnica da fotografia ia determinar o destino do cinema. A luz e a escuridão desempenham no cinema o papel do ritmo e da cadência da música”<sup>246</sup>.

---

<sup>240</sup> D’ALLONNES, Fabrice Revault. *La Lumière au Cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1991. p. 7.

<sup>241</sup> *Idem*.

<sup>242</sup> *Idem*, p. 8.

<sup>243</sup> *Ibidem*.

<sup>244</sup> *Idem*, p. 33.

<sup>245</sup> WEGENER, Paul *apud* EISNER, Lotte H. *A Tela Demoníaca*. *op. cit.* pp 40-41.

<sup>246</sup> *Idem*, p. 41.

A associação entre imagem e som, fotografia e música, estará também nos conceitos que Sergei Eisenstein irá criar ao definir a sua teoria para a montagem. Para além das questões *métricas* e *rítmicas*, o diretor de filmes como *Outubro* (1927) também estabelece parâmetros como o valor *tonal* e o *atonal* de uma imagem. Se na montagem *rítmica* é o movimento interno do quadro que impulsiona a montagem do filme; na montagem *tonal*, Eisenstein observa que “o movimento é percebido num sentido mais amplo. O conceito de movimentação engloba *todas as sensações do fragmento* de montagem. Aqui a montagem se baseia no característico *som emocional* do fragmento – de sua dominante”<sup>247</sup>. Na montagem *tonal*, portanto, o elemento básico será composto por “vibrações óticas de luz (graus variados de “sombra” e “luminosidade”)<sup>248</sup>. Dessa forma, Eisenstein se aproxima da definição de Gance para o cinema: uma linguagem que se constitui enquanto *música da luz*. E é em Sternberg que encontramos um belo exemplo de como essas *vibrações de luminância* equivalem a *notas musicais*:



67



68



69

Observemos três fotogramas da cena inicial de *Blonde Venus*: Dietrich e suas

<sup>247</sup> EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme. op. cit.* p. 79.

<sup>248</sup> *Idem*, p. 80.

amigas estão nuas em um rio. Ao conversar com um interlocutor, Dietrich surge em puro estado *imaterial*: seu corpo é destituído de uma solidez; sua pele se reveste de uma textura *fluida*, indeterminada. Sua presença é um *vulto*, uma *aparência imprecisa*: seu movimento é um desdobrar de *vibrações óticas* (fig. 68 e fig. 69), que configuram o que Eisenstein nomeia como o *som do fragmento*. A sonoridade deve ser *sentida* pela *montagem tonal*, determinando o momento do corte visual: a passagem de um plano para outro.

A musicalidade - a alternância rítmica entre luminosidade e ausência de luminância - é também a característica de um cinema marcado por uma “estética da sombra”<sup>249</sup>. Entre os anos 1920 e 1930, filmes de realizadores tão distintos como John Ford, Victor Sjöström, Fritz Lang, Dreyer e Murnau, serão criados a partir da *estética da sombra*, em que o conceito de *chiaroscuro* serve à intenção de dar uma nova aparência ao espaço fílmico. Em Murnau, em um filme como *Nosferatu* (1922), a sombra é um elemento tão dinâmico quanto as personagens – a imagem fílmica revela-se como uma espécie de *desenho vivo*. Em Lang, em um filme como *M* (1931), a sombra não só oferece a ideia de perigo, mas também tem uma *ressonância dramaturgica*: ela evidencia o lado obscuro da personagem, torna concreta a sua face escorregadia, impalpável. A sombra se torna um instrumento precioso na poética desses filmes, em que não só age para *ocultar*, mas também surge como forma de *evidência*, mesmo que de forma indireta.

Jacques Aumont, em seu detalhado estudo sobre a sombra<sup>250</sup>, atribui a esse elemento visual uma tomada de autonomia em relação à sua trajetória nas artes visuais – para o autor, o cinema é a *arte das sombras por excelência*, já que no cinema, a sombra é “um valor constitutivo”<sup>251</sup>. Em vez de a sombra necessitar da luz, *é a luz que precisa da sombra*, argumenta Aumont, destacando o fato de que em variados momentos da história do cinema foi justamente o aspecto sombrio da imagem que caracterizou determinada estética visual.

Em sintonia com a tese defendida por Aumont, o diretor de fotografia John Alton, um dos mais célebres criadores do *film noir*, geralmente é lembrado a partir de uma citação em que diz: “Às vezes, não é o que você ilumina. É aquilo que você NÃO ilumina”<sup>252</sup>. É a partir dessa lógica da subtração, do ocultamento, e da imprecisão que teremos uma poética plástico-visual da *sombra*, uma das bases da nossa *Teoria para um Cinema Poético*.

<sup>249</sup> STOICHITA, Victor I. *Breve História da Sombra*. op. cit. p. 153.

<sup>250</sup> AUMONT, Jacques. *Le montreur d'ombre*. Essai sur le cinéma. Paris: Vrin, 2012.

<sup>251</sup> *Idem*, p. 13.

<sup>252</sup> ALTON, John *apud* DOLL, Susan. John Alton: painting with light in The Big Combo. Texto disponível em: <<http://streamline.filmstruck.com/2016/06/06/john-alton-painting-with-light-in-the-big-combo/>> (acesso a 22 nov 2019).

#### 4.1 Expressão Plástica & Visual

“A beleza inexiste na própria matéria,  
ela é apenas um jogo de sombras  
e de claro-escuro surgido entre matérias”  
*Em Louvor da Sombra*, de Junichiro Tanikazi

Para o húngaro John Alton, a iluminação de uma cena pode ter fins poéticos: “O clima de uma tragédia é realçado por um forte contraste de escuros profundos e brancos intensos – sombras e luzes. No drama nós iluminamos para o clima, nós queremos poemas”<sup>253</sup>. Assim como Eisenstein, Alton também cria aproximações entre a expressão da luz e a arte da música: “A iluminação com seus altos e baixos se torna uma construção sinfônica, em sintonia com as situações dramáticas”<sup>254</sup>. Para o diretor de fotografia de filmes como *T-Men* (1947) e *The Big Combo* (1955), chegará um dia em que a arte da luz será equivalente à arte da melodia: “O público vai sair do cinema não com uma dor de cabeça como eles saem agora com certa frequência, mas com um sentimento relaxado de ter visto e ouvido um belo concerto”<sup>255</sup>.

Uma certa melodia visual também foi construída em filmes de Ford e Welles em parceria com outro notável diretor de fotografia: Gregg Toland, responsável pela luz de filmes como *The Grapes of Wrath* (1940) e *The Long Voyage Home* (1940), de Ford; e *Citizen Kane* (1941), de Welles. Com Welles, aliás, Toland radicalizou o uso da luz (fig. 70) a ponto de contarmos com cenas de extremo claro-escuro com sombras em movimento projetadas por luzes posicionadas ao chão (fig. 71), algo totalmente inusual para a sua época.



70



71

<sup>253</sup> ALTON, John. *Painting with light*. Introdução de Todd McCarthy. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1997. p. 36.

<sup>254</sup> *Idem*.

<sup>255</sup> *Idem*. p. 42.

Welles, que vinha do rádio e do teatro, queria encontrar uma forma de transpor a sua poesia para o cinema<sup>256</sup>. Em entrevista para Bazin, Bitsch e Jean Domarchi, o realizador de *F for Fake* defende que o mais importante em um filme é a montagem, etapa em que se estabelecem o ritmo (musicalidade) e a dinâmica visual do filme (expressão plástica).

Para mim, quase tudo o que é batizado como direção é um grande blefe. No cinema, há muito poucas pessoas que são verdadeiramente diretores. (...) A única direção de real importância é exercida durante a montagem. (...) Para o meu estilo, para minha visão do cinema, a montagem não é um aspecto, é o *aspecto*. (...) Assim como um maestro interpretará um instrumento musical todo em *rubato*, outro o tocará de maneira mais seca e acadêmica, um terceiro será mais romântico etc. As imagens por si só não são suficientes; são muito importantes, mas não passam de imagens. O essencial é a duração de cada imagem: é toda a eloquência do cinema que se fabrica na sala de montagem.<sup>257</sup>

Nesse sentido, Welles se aproxima de Bresson, quando o autor de *Notas sobre o Cinematógrafo* defende um cinema em sintonia com a música e as artes plásticas. Com enquadramentos tortuosos, longos planos (em que a perspectiva do espectador flutua durante a cena), iluminação expressionista, e lógica dramática semionímica, Welles cria poemas visuais melodramáticos marcados por uma eterna e persistente *sombra*. Isso ocorre não somente quando ele tematiza o universo do falsário (*Mr. Arkadin*, 1955), do duplo (*The Other Side of the Wind*, 2018), do homem verídico (*Touch of Evil*, 1958), do ciúmes (*Othello*, 1951), e da ambição (*Macbeth*, 1948). De certa forma, Welles está sempre reconfigurando as temáticas que aborda: ele constrói uma expressão poética e visual para os seus filmes seguindo uma lógica de contraponto, de desvio: “Eis onde está a dualidade: Orson Welles é um poeta à revelia, um poeta que gostaria de ser um prosador”<sup>258</sup>. Truffaut afirma que a concepção de cinema de Welles é acima de tudo musical, já que para o crítico e realizador francês, o realizador de *The Lady from Shantung* (1948) vê o filme “como uma duração, algo que desfila”<sup>259</sup>. Bazin, ao analisar os efeitos visuais aplicados em *Citizen Kane*, conclui que Welles promove uma espécie de fissura interna do campo cinematográfico: “O esgarçamento da imagem em profundidade, combinado com o foco quase perpetuamente em contra-plongée, cria em todo o filme uma impressão de tensão e conflito como se a imagem quase se rasgasse”<sup>260</sup>.

<sup>256</sup> Cf. CARRINGER, Robert L. *Cidadão Kane: o making of*. Tradução de Ana Luiza Dantas Borges. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

<sup>257</sup> WELLES, Orson *apud* BAZIN, André. *Orson Welles. op. cit.* pp. 139-140.

<sup>258</sup> TRUFFAUT, François. “Welles e Bazin”. In: BAZIN, André. *Orson Welles. op. cit.* p. 25.

<sup>259</sup> *Idem*.

<sup>260</sup> BAZIN, André. *Orson Welles. op. cit.* p. 86.

A ruptura interna da imagem, espécie de dissonância visual, reforça a ideia de que no *Cinema Poético* a estrutura narrativa se manifesta como um ato de resistência a uma lei pré-estabelecida, não se subordinando à ação dramática, e nem à unidade espaço-temporal. É um fenômeno similar ao conceito de sombra no Budismo: “A sombra que não se produz, nem se orienta, que não tem existência, nem leis próprias, é, segundo Lie-tse, o símbolo de toda ação, que só encontra sua fonte legítima na espontaneidade”<sup>261</sup>. Dentro desse conceito budista, a sombra é vista como a única realidade dos fenômenos.

A realidade imaterial traduzida pela sombra é também manifesta em uma linguagem marcada pela *espontaneidade*, como se o diretor no *Cinema Poético* se mantivesse em uma contínua ambivalência entre controle e descontrole, consciência e inconsciência, racionalidade e intuição. Não que a espontaneidade impressa ao filme exija uma separação em absoluto de tais procedimentos ao longo do processo criativo: não se trata de uma separação tão rigorosa. Como sintetizou Picasso, “Dizem que sou um homem que procura. Mas eu não procuro, encontro”<sup>262</sup>. Welles, por exemplo, passava meses na ilha de edição. Trata-se, portanto, claramente de um processo racional, mas que preserva certa liberdade de criação intuitiva.

Uma analogia possível à expressão plástica e visual da sombra seria a estética aplicada à composição e gravação do álbum *Kind of Blue* (1959), de Miles Davis. Na contracapa do disco, o pianista Bill Evans escreve sobre o processo de improvisação no jazz. Ele inicia a sua reflexão citando uma escola japonesa de artes visuais, em que o artista é forçado a ser espontâneo. Neste método, o artista deve pintar de tal forma que nenhuma interrupção será aceita, nem mesmo mudanças ou rasuras. Tal conceito, segundo Evans, cria uma disciplina singular, pela qual o pintor expressa a sua ideia sem o processo de deliberação anterior, capturando algo que foge a qualquer explicação: “Esta convicção de que a ação direta é a reflexão mais plena de significado, creio eu, instigou a evolução das disciplinas extremamente severas e ímpares dos músicos de jazz ou improvisadores”<sup>263</sup>.

As músicas de *Kind of Blue* foram criadas como uma série de *esboços modais*, em contraste ao método de composição dos discos anteriores de Miles, que mesclavam uma *progressão harmônica* complexa e *improvisação*. Em *Kind of Blue*, no entanto, cada músico recebeu um conjunto de escalas em que estavam estabelecidos os parâmetros para *improvisação* e *estilo*. Evans afirma, no encarte do LP, que Miles teria criado tais definições poucas horas

---

<sup>261</sup> CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. op. cit. p. 842.

<sup>262</sup> PICASSO, Pablo apud WALTHER, Ingo F. *Picasso*. Alemanha/Espanha: Taschen/Evergreen, 1996. p. 25.

<sup>263</sup> EVANS, Bill apud KAHN, Ashley. *Kind of Blue - A história da obra-prima de Miles Davis*. Prefácio de Jimmy Cobb. Tradução: Patrícia de Cia e Marcelo Orozco. São Paulo: Editora Barracuda, 2007. p. 160.

antes das gravações. Daí o sentimento misto do ouvinte de estar diante de algo totalmente planejado, em harmonia, mas com uma liberdade de estilo e improviso que trazem a marca do espontâneo, como se eles estivessem a criar a música naquele momento.

Em Welles, a poética se evidencia a partir de uma composição visual em que sentimos a câmera passear pelo espaço da cena com uma liberdade quase de improviso. Em um filme como *The Magnificent Ambersons* (1942), há uma sequência magistral em que a câmera acompanha as personagens George Minafer (Tim Holt) e Lucy Morgan (Anne Baxter) sobre uma charrete (fig. 72) a passear pelo centro da cidade. A cena se inicia em 37min24s de filme e permanece nesse percurso, sem cortes, até 39min41s (fig. 73), resultando, na duração, portanto, de 2min17s. Sabe-se que Welles já havia utilizado o plano-sequência em *Citizen Kane* como forma de potencializar a construção do espaço da cena, criando relações em mais de um nível de profundidade. No caso da sequência da charrete, a poesia visual surge da *impossibilidade de estabilidade e permanência do plano*: a charrete avança, recua, acelera – a câmera a acompanha de forma imprecisa, simultânea, documental, compondo fragmentos de uma continuidade instável que no cinema clássico seria abolida.



Ainda prefiro os cavalos.

72



Acelerado, Denis.

73

Os diálogos que iniciam e encerram esse plano-sequência oferecem uma analogia à própria linguagem do cinema. No início, George comenta: “Ainda prefiro os cavalos”, em oposição à postura do pai de Lucy, que acredita no progresso ao investir em automóveis. Ao final da cena, George ordena: “Acelerado, Denis”. O cinema passa a ser uma estrutura composta por *ritmos* que se alternam, de forma orgânica, em *progressão harmônica complexa* e com *improvisação*. Tal qual a estética de Miles Davis em *Kind of Blue*, Welles cria a marca da espontaneidade a partir do *impreciso* e do *indefinido*, conjugados à perfeição com o drama vivido pelas personagens. Parafraseando Truffaut, é um *poema* simulado em prosa, uma *plasticidade que se oculta* a partir de uma dissonância que perfura a imagem. Eis o que nomeamos como *Imagem Fluida*: a expressão *rítmica e visual da impermanência*.

### 3.2 Imagem Fluida

“É preciso ter dúvidas.  
 Só os estúpidos têm uma confiança absoluta em si mesmos.  
 Quando faço um filme tenho muitas dúvidas.  
 Depois, concluo que está bom, para duvidar em seguida e,  
 finalmente, quando acabo-o, e sei que não o verei mais,  
 não guardo nenhuma espécie de sentimento  
 em relação ao filme-objeto em liberdade.  
 O cinema não tem fronteiras nem limites.  
 É um fluxo constante de sonho”.  
 Orson Welles<sup>264</sup>

Uma *Imagem Fluida* de caráter não explícito, e sim sugestivo, tem como finalidade contribuir para a expressão do *não visível* aliada à *estética da sombra*, poética na qual encontramos um jogo contínuo entre exposição e segredo, revelação e mistério. No que se refere à expressão dramática, essa estética da imprecisão reverbera a partir da constituição de uma trama sem início e sem desfecho aparentes (como vimos em Kiarostami), mas também na composição de personagens que agem a partir de uma lógica de *contraponto*: a sobreposição de duas ou mais melodias que apontam para direções contrárias. A ambivalência das personagens, que privilegia mais o *subtexto* da cena do que a ação dramática em si, é a marca da poética de um cineasta como Ingmar Bergman.

Nascido no período áureo do cinema silencioso, em 1918, em Uppsala, na Suécia, Bergman constrói ao longo de sete décadas uma obra marcada pela contínua investigação de uma subjetividade fragmentada. Tendo dirigido mais de 60 projetos para cinema e TV entre 1946 e 2003, com carreira sólida também no teatro e na produção de narrativas dramáticas para o rádio (assim como Welles), Bergman sempre se considerou mais um diretor de cinema. Em 1959, um jornalista lhe pergunta se há uma grande diferença entre a *mise en scène* no cinema e no teatro. Bergman responde que sim: “A direção no teatro é uma profissão, é a minha profissão, é necessário para mim. A direção no cinema é a minha paixão”<sup>265</sup>.

Em um artigo publicado pela *Cahiers du Cinéma* em 1956, Rohmer diz que Bergman leva o cinema para uma direção que Hollywood ignora, apresentando “uma espécie de angústia nova”<sup>266</sup>. O seu cinema traz uma veia romântica, mais preocupada com “a ideia de *felicidade* que com a de moral, mais apta a pintar o estado que a ação. A angústia que provoca

<sup>264</sup> WELLES, Orson *apud* SGANZERLA, Rogério (org.). *O pensamento vivo de Orson Welles. op. cit.*, p. 84.

<sup>265</sup> A resposta de Bergman, em Paris, para o jornalista francês André Parinaud, pode ser vista nesse link a partir de 1min48s: <<https://www.youtube.com/watch?v=CEIWB9LQcE4>> (acesso a 23 nov 2019).

<sup>266</sup> ROHMER, Eric. “Présentation d’Ingmar Bergman”. In: *Cahiers du Cinéma*, n. 61. Paris: 1956, p. 8.

nascerá mais do tédio, que da apreensão da catástrofe”<sup>267</sup>. É o que notamos em filmes como *Através de um Espelho* (1961), *O Silêncio* (1963), e na série de TV *Cenas de um Casamento* (1973), que traz a gênese de duas personagens do último filme de Bergman: *Saraband*.

Rohmer, mesmo tendo diante de si apenas a obra inicial de Bergman, consegue descrever aspectos de sua poética que irão se estender ao longo de sua filmografia. Ele afirma que a ética bergmaniana não nasce tanto de influências literárias, mas sim da consciência de um poder próprio ao cinema: “o de pintar, melhor do que qualquer outra arte, a vida, a *durée* pura, e não só o drama (...). Não que suas obras sejam desprovidas de intriga, de suspense. Sem serem monótonas, sabem mostrar que a vida no fundo é monótona”<sup>268</sup>. Em filmes como *A Hora do Lobo* (1968) e *Vergonha* (1968), os momentos de tensão dramática surgem de forma inesperada, prolongando-se no tempo, até um ponto em que o espectador se vê diante da constação de que não há mais saída, “um sentimento de repetição insuportável”<sup>269</sup>. Rohmer ressalta, porém, que o cineasta se coloca fora de qualquer categoria moral: “Esforçando-se por encontrar a eternidade no instante, o absoluto na sensação, a sua finalidade é contraditória: o preço do instante é ilusório, mas só há felicidade no instante. (...) Não há solução, porque esta verdade não pode ser negada nem esquecida”<sup>270</sup>. Em sua visão de mundo, Bergman cria seus dramas em um contexto no qual *Deus está morto*, ou ainda, *Deus não existe*, sendo a vida, em consequência, uma temporada prolongada no inferno.

É esse universo pessimista, desiludido, que encontramos em filmes como *Gritos e Sussuros* (1972), uma espécie de releitura de *As Três Irmãs*, de Tchekhov, e *Sonata de Outono* (1978), em que mãe e filha se dilaceram em busca de uma reconciliação sempre adiada. Como explica Rohmer, em Bergman “o mal não está à superfície, mas no fundo”<sup>271</sup>. A sua poética se propõe a investigar a origem de certo mal-estar, do desconforto que está atrelado diretamente ao *desejo* das personagens, uma pulsão anímica que não se restringe ao consciente: “A análise junguiana qualifica de sombra tudo o que o sujeito recusa reconhecer ou admitir e que, entretanto, sempre se impõe a ele, como por exemplo, os traços de caráter inferiores ou outras tendências incompatíveis”<sup>272</sup>. Tal recusa será o tema do filme que analisaremos em seguida: *Saraband*.

---

<sup>267</sup> *Idem*, p. 7.

<sup>268</sup> *Ibidem*.

<sup>269</sup> *Idem*, p. 8.

<sup>270</sup> *Ibidem*.

<sup>271</sup> *Ibidem*.

<sup>272</sup> CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos. op. cit.* p. 843.

Marianne, interpretada por Liv Ullmann, reencontra o seu ex-marido, Johan, papel que coube ao mais constante ator de Bergman no cinema: Erland Josephson. Marianne e Johan não se vêem há 30 anos. Johan tem um filho, Henrik, em austera interpretação de Börje Ahlstedt, e uma neta, Karin, de 19 anos, papel destinado a Julia Dufvenius, atriz que nunca havia trabalhado com Bergman.

A estrutura dramática de *Saraband* é toda composta por cenas em que apenas dois atores dialogam. A exceção ocorre apenas no prólogo e no epílogo, em que Liv Ullmann faz dois solos, que representam o fechamento do universo de Bergman. Não uma conclusão, pois o diretor sueco nunca foi definitivo em suas afirmações e pesquisas: mas em *Saraband*, há, contudo, um aspecto pessoal que assombra cada personagem. Anna, a mãe de Karin, é uma espécie de simulacro de Ingrid Von Rosen, esposa de Bergman por mais de 20 anos, e que faleceu devido a um câncer em 1995. No making of de *Saraband*, o diretor revela que o sentimento que impulsionou o filme é justamente esse: o medo de não poder encontrar mais a esposa após a morte de Ingrid. Como se a morte em si não fosse a grande questão, e sim a impossibilidade do reencontro.

Nesse mesmo making of<sup>273</sup>, Bergman explica para a sua equipe que *Saraband* será o seu último filme (na época ele tinha 84 anos), e deseja que todos ofereçam nada menos que o seu melhor. O que se vê nesse registro é que a sua relação com os atores é precisa, física, ombro a ombro. Em um certo momento, ele convence Julia Dufvenius a refazer uma cena explicando que o seu instinto ainda não lhe garantiu algo que realmente o agrade.

O universo visual regido por um baixo contraste, a luz claramente artificial, a atmosfera de estúdio, a presença da música clássica – tudo nos remete a um universo atemporal, sem marcas de uma vida cotidiana, como se *Saraband* fosse muito mais a sensação de Bergman diante desse mergulho interno, essa investigação contínua de personalidades, demônios e afetos que ele traz dentro de si: “Meus filmes são a explicação das minhas imagens”<sup>274</sup>.

*Saraband* se apoia em um outro tipo de naturalismo, recusando o espontâneo e o imediato, e sempre em busca daquilo que nos revela (ou melhor: que nos oculta). As personagens têm dimensões trágicas e caminham em face dessa impotência para algo que já está presente no filme desde o começo, reforçando a constatação de Rohmer de que, em uma obra de Bergman, temos um tema repetido à exaustão: uma melodia amarga, cruel, dilacerante,

---

<sup>273</sup> Documentário disponível nos extras do DVD de *Saraband* lançado no Brasil pela Sony.

<sup>274</sup> Cf. AUMONT, Jacques. *Ingmar Bergman – ‘Mes films sont l’explication de mes images’*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2003.

mas que é tão bem composta e tão bem equilibrada que nos seduz pelo poder de sua simetria.

Bergman não revela uma saída, muito menos é condescendente com as personagens: “No seu universo, que é o do *desejo* é à fonte que vai e não aos efeitos”<sup>275</sup>. A esperança, se é que ela resiste em *Saraband*, está possivelmente na jovem Karin, que ainda tem forças para recomeçar, se reinventar, e escapar da zona de proteção criada por Henrik. Já Marianne e Johan se reconciliam parcialmente: Johan é tão vazio, frio e irascível por dentro que é incapaz até do ódio. As personagens nos são apresentados como se estivessem em um quadro de Francis Bacon: tudo é muito vivo, em pleno movimento, repleto de êxtase, e também cercado pela morte, por uma atmosfera notívaga e canhestra, que imprime um tom de desespero à última obra do diretor. É como se Bergman reconhecesse o fim: trata-se de uma imagem espantosa, que assusta, mas é também um autorreflexo, nunca uma ilusão.



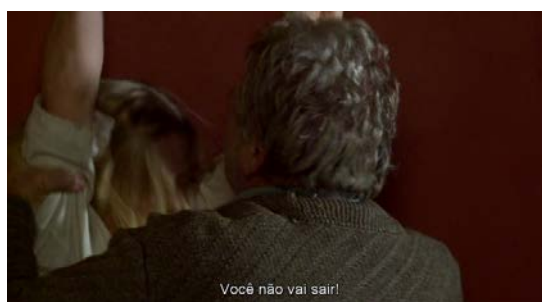
74

Uma das cenas mais espantosas de *Saraband* ocorre uma semana após a chegada de Marianne. Ela está na cozinha, quando a jovem Karin entra apressada, como se fugisse de uma situação opressora. Marianne se apresenta e revela que fora casada com Johan, o avô da jovem. Karin então responde pela primeira vez: ela sabe quem é Marianne. A jovem se senta e começa a ajudar: Marianne, ao notar que a moça está inquieta, tenta tranquilizá-la, dizendo que elas podem ficar em *silêncio*. A postura de Karin (fig. 74) revela uma sensualidade contida, represada - a aparência de um ser dividido: o corpo ereto, a postura rígida, em oposição

<sup>275</sup> ROHMER, Eric. “Présentation d’Ingmar Bergman”. *op. cit.* p. 8.

à sensibilidade à flor da pele (o peito marcado), e o gesto sensual ao manusear a faca.

Karin então começa a falar de Henrik, seu pai: Marianne não o conhece. Anna, esposa de Henrik e mãe de Karin, falecera há dois anos. Karin conta que seu pai se dedica à música e lhe ensina técnicas para o violoncelo. De forma trivial, Marianne faz uma pergunta que dispara um sentimento violento na jovem: “Seu pai é o professor e você é a estudante?”. Karin admite que sim, e passa a chorar compulsivamente. Marianne quer saber da relação entre pai e filha. Karin explica que seu pai a cobra muito: como ele é uma pessoa matinal, quer que ela ensaie logo cedo. Na manhã desse dia, no entanto, ela acordara sob tensão pré-menstrual: estava nervosa, sonolenta, e resolveu não tirar a camisola para ensaiar. Durante o ensaio, após bocejar, foi repreendida por Henrik, que a está treinando para que ela seja aprovada como solista em uma orquestra de renome. Karin confessa a seu pai que não dá a mínima para a carreira de solista, e que as aulas de violoncelo não eram uma lição, e sim uma tortura animal. Eles discutem, mas Henrik a convence a voltar ao ensaio. Karin admite que seu pai é um professor paciente, sensível e delicado. Mas que para Henrik, o problema estava em Karin, por ela ser preguiçosa. Karin então diz ter se levantado, deixando o celo de lado. Ela anuncia ao pai que fará uma caminhada sozinha. Henrik fica pálido. Ela nunca o tinha visto assim. Seu pai diz: “Você não vai sair desta sala!”. Karin calça suas botas, se dirige à porta, e não percebe que seu pai vem em sua direção. Henrik agarra seus ombros, começa a bater na filha, e grita: “Você não vai sair!”.



75



76

Até esse momento acompanhávamos o embate entre Karin e Henrik a partir do relato da jovem para Marianne. Bergman então introduz a imagem da violência (fig. 75): pai e filha se atacam frontalmente, de forma terrível, como se ele tentasse violentá-la sexualmente (fig. 76). Eles continuam se debatendo, mas agora fora de quadro: a câmera registra tudo de maneira austera, imóvel, preservando apenas a parede vermelha no *tableau*. Karin consegue se desvencilhar de Henrik, e escapa em direção a uma floresta. Ela corre em desespero: “O mal que nos faz sofrer é metafísico. Cada um dos nossos olhares sobre o mundo obriga-nos a voltar

a esta evidência de que nada, nem mesmo o *jogo*, nos pode afastar”<sup>276</sup>. Durante o seu percurso, Karin tropeça, cai, e se vê diante de um pântano (fig. 77). Levanta, observa a natureza em sua volta, toma coragem, e avança para essa planície inundada (fig. 78), aos poucos, lentamente, como se essa *travessia* representasse um novo estágio para o seu *ser*: a passagem para um estágio corrompido, movediço, traiçoeiro, sobre o qual ela caminha em incerteza.



77



78

Karin avança até sair do quadro. A câmera, posicionada em nível superior, tal qual um olhar onisciente, repousa imóvel, enquanto o desenho de som privilegia a sonoridade ambiente da floresta. Karin então grita violentamente, em extracampo. A natureza, no entanto, assim como em Ozu, permanece indiferente: não reage. Ela grita novamente, e poucos segundos depois, retorna pela mesma região pantanosa que atravessara há pouco. Bergman traduz em imagens um dos temas centrais da sua obra: *a ausência de Deus*. Karin retorna desse lodaçal como uma espécie de Ofélia que acaba de perder a inocência.

É a meio da Cena 2, entre Liv Ullmann e Julia Dufvenius, quando esta conta àquela a sua violenta cena com o pai. Subitamente, saímos do quadro e vemos (no que não é um *flashback*) a dita cena intensamente física. Depois, a rapariga foge de casa, em camisa de noite, percorrendo a floresta como a virgem da fonte, até entrar na água escura de um pântano e desaparecer da imagem, sem que a câmera se mexa. Ouvimo-la, então, em *off*, num uivo desmedido, até reaparecer no plano. Jean-Michel Frodon, comentando essa cena, fala de morte e ressurreição. E diz: “Nunca, talvez, se tenha mostrado esse duplo acontecimento extremo - morte e ressurreição - de maneira tão poderosa. Nem no cinema, nem no teatro, nem na pintura”. Tem razão.<sup>277</sup>

Um crítico como o francês Jean-Michel Frodon vê nessa cena a temática da morte e da ressurreição. Dreyer, um cineasta considerado transcendental por Schrader, filmara o mesmo tema em *Ordet* (1955). Em Dreyer, porém, a ressurreição se torna *visível* – ela ocorre diante dos nossos olhos; em Bergman, contudo, ela ocorre em uma camada virtual, espaço

<sup>276</sup> ROHMER, Eric. “Présentation d’Ingmar Bergman”. *op. cit.* p. 8.

<sup>277</sup> COSTA, João Bénard da. “Saraband”. In: MADEIRA, Maria João (org.). *Ingmar Bergman – As Folhas da Cinemateca*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa/Museu do Cinema: 2008, p. 250.

filmico destinado ao *não visível*, à *sombra* da natureza indiferente. “Boa parte da grandeza de Bergman está aí, nesta atenção ao sofrimento dos seres, neste conhecimento da sua dor”<sup>278</sup>.

Após sair do pântano, Karin relata a Marianne que permaneceu a chorar por muito tempo. Pensou em contar tudo para o seu avô, a fim de que ele a ajudasse a ficar distante da figura do pai controlador e opressivo. Karin revela ter uma nova consciência sobre si mesma. Ela diz: “Então percebi que de agora em diante, eu não sei nada. Não sei nada sobre a minha vida, o que vou fazer ou vou ser. Depois percebi que mamãe está morta e se foi. E não posso lhe fazer perguntas sobre mais nada. Então tive um ataque de autopiedade e comecei a chorar outra vez”. Karin, que ainda está abalada pelo ocorrido, interrompe seu discurso, se aproxima de Marianne, e diz: “Você deve achar que eu tenho um temperamento forte, mas é exatamente o que não tenho”. Marianne lhe pergunta se Henrik pode cometer suicídio. Karin afirma que não conhece muito bem o seu pai, mas sabe que, no fundo, ele é uma pessoa boa; caso contrário, sua mãe não o teria amado tanto. Karin tem certeza disso, e também sente que foi excluída desse amor. Ela se questiona em relação a poder amar alguém: “Por quê não posso sentir um amor como o de mamãe?”. Karin então conclui que não se interessa pela tristeza de Henrik após a morte de sua mãe. Ela prefere se lembrar da vez em que Anna dissera que a amava. A declaração, influenciada pela morfina, surpreendeu Karin, pois sua mãe nunca utilizava esse tipo de linguagem. Segundo Henrik, Anna demonstrava seu amor não por falas, e sim pela sua atitude constante em relação ao marido e à filha. Anna, a figura mais adorada da família, aquela contra quem não há críticas, é, portanto, aquela que se expressava em *silêncio*.

Bergman não bagunça as aparências, ele as penetra. Ele inventa um abismo nelas. É o sorriso de Mona Lisa. O enigma que estampa uma cumplicidade inconfessável, mas que quem sabe reconhece. (...) Toda ficção só é interessante porque nos fala sempre exatamente de nós mesmos sob a aparência de contar uma outra história, com outros corpos.<sup>279</sup>

Do ponto de vista da dramaturgia, temos em *Saraband* uma escrita e uma encenação voltada para o mundo interior das quatro personagens: “um concerto grosso para quatro instrumentos”<sup>280</sup>. Trata-se, portanto, de uma *dramaturgia do eu* (conceito criado pelo teórico Szondi), já que o objetivo aqui é construir uma realidade dramática para a vida *psíquica*,

<sup>278</sup> ASSAYAS, Olivier. “Itinéraire bergmanien”. In: ASSAYAS, Olivier & BJÖRKMAN, Stig. *Conversation avec Bergman*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2006. p. 117.

<sup>279</sup> BREILLAT, Catherine. “O filme que me inventou”. Traduzido do francês por Tatiana Monassa. Publicado originalmente em setembro de 2003 na Cahiers du Cinéma. In: ZACHARIAS, João Candido (org.). *Ingmar Bergman*. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2012. p. 187.

<sup>280</sup> BERGMAN, Ingmar *apud* COSTA, João Bénard da. “Saraband”. *op. cit.*, p. 249.

que por natureza, sempre permanecerá oculta, à *sombra*: “Essa sombra se projeta nos sonhos sob a figura de certas pessoas, que não passam de reflexos de um certo eu inconsciente”<sup>281</sup>. Bergman recria esses *reflexos de um eu inconsciente* em cada uma das quatro personagens, alternando emoções distintas. Sob um certo ponto de vista, todos ali são Bergman em sua projeção interna e subconsciente; por outro lado, nenhuma das personagens é Bergman em si, no sentido de constituir um retrato autobiográfico. A temática do pai opressor, que aflige tanto Henrik como Karin, já havia surgido em filmes anteriores, com mais destaque em obras como *Através do Espelho* e *Fanny & Alexander* (1982): “As fantasias e sonhos que há tantos anos está filmando o realizador sueco nasceram do que ele viu e guardou embaixo do tapete de suas recordações de filho de um pastor luterano. ‘O filho é pai do homem’, disse Wordsworth em um dos seus mais célebres poemas”<sup>282</sup>.

Outro aspecto notável é a reflexão que o filme promove sobre a linguagem do cinema. Liv Ullmann inicia o prólogo, cujo subtítulo é: “Marianne mostra suas fotos”. A câmera se direciona para ela como se estivesse diante de uma máscara dupla: a personagem Marianne e a atriz Liv Ullmann (fig. 79). O estranhamento ocorre pois Bergman, assim como Ozu, é um raro diretor a trabalhar por anos e anos com o mesmo elenco principal. Tal escolha da direção cria no público uma intimidade em relação às personagens: antes mesmo da trama do filme ser apresentada, já somos íntimos daquele rosto, daquela máscara, daquele corpo. Em *Saraband*, essa sensação chega a um extremo, já que “tudo neste filme de Bergman reenvia a outros filmes de Bergman (quase se poderia citar a filmografia completa)”<sup>283</sup>. A cena de abertura também funciona como um espelho da estrutura dramática do filme: Marianne mostra suas fotos - é o mesmo que dizer *Bergman mostra as suas imagens*. O realizador já havia utilizado esse procedimento metalinguístico, aliás, em *A Hora do Lobo* (1968), em que a mesma Liv Ullmann inicia o filme encarando o espectador ao contar que leu o diário de seu marido (fig. 80).



79



80

<sup>281</sup> CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. *op. cit.* p. 843.

<sup>282</sup> THEVENET, H. Alsina & MONEGAL, Emir Rodriguez. *op. cit.* p. 120.

<sup>283</sup> COSTA, João Bénard da. “Saraband”. *op. cit.*, p. 248.

Do ponto de vista visual, *Saraband* é um filme que parece estar sempre disposto a seguir uma pulsação secreta das suas personagens. Criando texturas a partir da luminância do cinema digital, com o uso frequente de lentes com distância focal variável, Bergman se sente livre para criar uma estrutura narrativa repleta de abstrações e transições inesperadas. Após a conversa entre Karin e Marianne na cozinha, por exemplo, há um corte temporal brusco, mas que preserva uma unidade de espaço. Bergman faz um *raccord* virtual, simbolizado pela luminária risonha que antecede a cena em que Marianne e Karin estão a tomar vinho e trocar confidências. A luminária surge como um comentário irônico e improvável à conversa em que a jovem se abriu para a ex-esposa de seu avô. Essa quebra de unidade espaço-temporal é mais uma das marcas de uma *dramaturgia do eu* aplicada por Bergman, pois “só ganham realidade cênica as curvas singulares desse percurso, fundamentalmente interno”<sup>284</sup>. A trama não evolui, como no cinema narrativo, sobre uma realidade palpável e material: no *Cinema Poético*, a progressão se dá em uma dimensão interior e imaterial: “Esse caráter estático e sem futuro nas cenas (...) se liga a uma estrutura determinada pela contraposição de perspectivas do eu e do mundo”<sup>285</sup>. Em *Saraband*, o espectador não acompanha uma trama sólida: tudo parece ter ocorrido em outra dimensão de espaço e tempo, uma imagem fluida, instável, que reforça dois elementos da *Estética do Desvio*: a simultaneidade e a fragmentação. “Bergman é efetivamente o cineasta do instante. Cada um de seus filmes nasce de uma reflexão dos protagonistas sobre o momento presente, aprofunda essa reflexão por uma espécie de esquartejamento da duração – um pouco ao modo de Proust, mas como uma potência maior”<sup>286</sup>.

Como vimos, portanto, nesse capítulo, *Saraband* se integra ao *Cinema Poético* ao utilizar uma *Estética da Sombra* para potencializar a criação de uma *Imagem Fluida*, priorizando, em sua *Expressão Plástica e Visual*, a representação daquilo que está *oculto*, em estado contínuo de *impermanência*, a *face silenciosa do desejo* que é investigada na *vida interior* das personagens. O caráter fugidivo da *Imagem Fluida* está em sintonia com a *dramaturgia do eu*, consolidada a partir de uma progressão dramática estática e sem futuro, já que, para o *Cinema Poético*, só interessa “o aqui e agora”: “O passado rememorado, que foi internalizado, desponta na reflexão como presente estranho”<sup>287</sup>. O presente enquanto *sombra* de si mesmo.

---

<sup>284</sup> SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno. op. cit.* p. 54.

<sup>285</sup> *Idem*, p. 53.

<sup>286</sup> GODARD, Jean-Luc. “Bergmanorama”. In: *Godard on Godard*. Tradução e edição de Tom Milne. Prefácio de Annette Michelson. Cambridge: Da Capo Press, 1986, p. 77.

<sup>287</sup> SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno. op. cit.* p. 55.

## 5. ESPECTROS

“Aceitemos por momento a ideia de que o cinema é um espelho. Assim sendo, é forçoso notar que esse espelho não está, em momento algum, numa posição de frontalidade para com o nosso corpo. (...) Se por acaso, nos virmos nesse espelho, (...) o ser no espelho não somos nós, mas algo de radicalmente diferente, não obstante a coincidência da figura. Só reconhecendo este fator poderemos incorporar em nós aquilo que o cinema devolve. (...) A humanização só pode acontecer através da aceitação do inumano”.

José Bértolo

Nos capítulos anteriores, articulamos a ideia de que o *Cinema Poético* se expressa por meio da construção do *Não Visível*, aliada a uma estética da *Sombra*, criando uma imagem *pensativa*, *impermanente* e *autônoma*, que ora se apresenta como *Imagem-Olhar*, ora se insinua como *Imagem Fluida*. Tal campo visual, por sua vez, é constituído de cores, texturas, objetos e corpos que configuram um universo continuamente em movimento. A *Imagem Fluida* nos seduz, sobretudo, não somente pelo registro de uma realidade exterior, mas devido ao seu poder de *reflexão*: a capacidade de nos devolver um mundo novo, *oculto*, impresso na *superfície* da tela, mas que em verdade se refere a uma outra dimensão: a nossa *realidade interior*. É justamente uma das reverberações de uma certa realidade interior que analisaremos no atual capítulo: a configuração de *Espectros* em nossa *Teoria para um Cinema Poético*.

Diante de um filme, mesmo quando não nos identificamos com a trama em geral, ou com uma personagem em particular, ainda assim, há algo ali que nos atinge como uma espécie de espelho, face ampla e fugidia, em que consciente ou inconscientemente nos (re)encontramos. Há nesse gesto a confirmação de um mundo em reflexo: a paisagem já estava em nós, dizia Cézanne. “A paisagem pensa-se em mim e eu sou a sua consciência”<sup>288</sup>.

Nesse contexto, a imagem fílmica é povoada por seres que se expandem e se contraem em uma luta silenciosa contra os limites do enquadramento: “o quadro é o que faz

---

<sup>288</sup> CÉZANNE Paul *apud* MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne. Tradução: Paulo Neves e Maria Emmantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 133.

com que a imagem não seja infinita, nem indefinida, o que termina a imagem, o que a detém”<sup>289</sup>. Sua lógica visual oscila entre a *presença* e a *ausência*, já que esses seres são constituídos de camadas espectrais que nos situam em uma outra realidade mais complexa: “Para Balzac, todas as coisas tinham o seu ‘espectro’ na atmosfera, podendo o homem ser descrito como um ‘novelo folhado’ de ‘películas’, ‘simulacros’ (camadas de maior ou menor densidade: visibilidade)”<sup>290</sup>. Ao comentar as impressões de Balzac sobre o surgimento da fotografia em Daguerre, Nadar ressalta que a imagem fotográfica para o escritor não era só a evidência espectral dos corpos: era também parte da sua essência constitutiva. A imagem fotográfica, portanto, já nasce impregnada do *efeito de morte*, aquilo que Barthes<sup>291</sup> reconhece como *spectrum*, um *pequeno simulacro*, do qual sempre pode regressar um morto ou seu respectivo *fantasma*. Isso ocorre, argumenta Guerreiro, pois o olhar humano pode tanto “abrir-se para o ‘passado’ como para o infinito, produzindo a sensação, quando se fixa a pupila de um morto, de se ‘regarder l’infini par le trou de la serrure’”<sup>292</sup>.

Em certa medida, todos os artistas fazedores de imagens são assombrados por – e *desejam* – fantasmas. (...) O cinema, como disserta Fernando Guerreiro em *Teoria do Fantasma*, é um *medium*, pelo que ‘evoca e permite a circulação dos espíritos’. O cinema é um jogo que joga o compromisso entre o visível e o invisível, o mundo dos vivos e o mundos dos mortos. (...) ‘Uma fotografia’, diz Susan Sontag, ‘é simultaneamente uma pseudopresença e um signo de ausência’. A fotografia convoca um reino de espectros que nos assombra<sup>293</sup>.

Olhar para um morto é também contemplar alguém que habita outra dimensão de tempo e espaço: daí a natureza de uma sensação difusa que atinge o espectador diante de um filme – estamos a contemplar uma figura viva, mas que é representada pela superfície de um *espectro*, de um simulacro. Tal *estranhamento*, em tese, poderia ocorrer em todo e qualquer filme, mas ele se fortalece no cinema moderno, pois o “modernismo é uma arte do estranhamento, no conteúdo e na forma”<sup>294</sup>. Vale lembrar que é no cinema clássico que impera

<sup>289</sup> AUMONT, Jacques. *O olho interminável*. Cinema e pintura. Tradução: Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 112.

<sup>290</sup> GUERREIRO, Fernando. “Os fantasmas da fotografia revelados pelo cinema. De Nadar a Kiyoshi Kurosawa: Le Secret de la Chambre Noire”. In: GUERREIRO, Fernando & BÉRTOLO, José (org.). *Morte e Espectralidade nas Artes e na Literatura*. Braga: Edições Húmus, 2019. p. 185.

<sup>291</sup> BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. 13ª reimpressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 20.

<sup>292</sup> GUERREIRO, Fernando. 2019, *op. cit.* pp 187-188.

<sup>293</sup> MENDONÇA, Luís. “Todas as fotografias são Memento Mori”. Encenações da morte nalguns filmes de terror. In: GUERREIRO, Fernando & BÉRTOLO, José (org.). *op. cit.* p. 172.

<sup>294</sup> PEREZ, Gilberto. *The Material Ghost*. Films and their medium. Baltimore & Londres: The John Hopkins University Press, 1998. p. 376.

a premissa de uma narrativa (fábula) se sobrepondo a uma estética (linguagem). No cinema mais narrativo, há um pacto sólido entre o filme e o espectador no qual o público, de forma geral, acredita nas imagens que lhe são apresentadas. A chamada *suspension of disbelief* é a síntese de tal acordo: o público acredita na verossimilhança da trama, e não julga ou avalia a natureza das imagens que lhe são oferecidas. O pacto ilusionista já está consolidado.

No cinema poético, no entanto, por expandir uma estética que investiga a si mesmo, mais importante que a fábula é a *linguagem*. O corpo dos atores surge carregado de texturas e camadas das quais desconfiamos: “O fantasma ganha corpo na imagem”<sup>295</sup>. Trata-se de um universo ficcional particular, regulado por uma lógica que não dominamos. E é esse universo, potencializado em aparência, que permite a criação de uma imagem *espectral*, povoada por fantasmas que trazem consigo outra realidade: fantasmas que talvez só possam ser vistos plenamente se estivermos *de olhos fechados*.

No fundo – ou no limite – para ver bem uma foto mais vale erguer a cabeça ou fechar os olhos. ‘A condição prévia para a imagem é a visão’, dizia Janouch a Kafka. E Kafka sorria e respondia: ‘Fotografam-se coisas para expulsá-las do espírito. Minhas histórias são uma maneira de fechar os olhos’. A fotografia deve ser silenciosa (...): não se trata de uma questão de ‘discrção’, mas de música. A subjetividade absoluta só é atingida em um estado, um esforço de silêncio (fechar os olhos é fazer a imagem falar no silêncio)<sup>296</sup>.

Barthes fala da fotografia, mas sua análise coincide com o que reconhecemos como a imagem espectral cinematográfica: uma imagem que se aproxima da *morte*, e não da vida; que se constitui a partir da insinuação da *ausência*, e não de uma presença; que causa no espectador um *estranhamento*, e não uma crença. A imagem constituída por espectros é, portanto, algo similar à sentença autorreferencial de Kafka: “Não sou uma luz”<sup>297</sup>. Ela não se relaciona a partir de uma lógica que busca a visibilidade ou o esclarecimento: “Há de se escrever na obscuridade, como em um túnel”<sup>298</sup>. Trata-se de uma imagem labiríntica, em que camadas são sobrepostas: “o nosso real é um plano onde todas as partículas criam uma amálgama (...) da qual a superfície, com maior ou menor solidez, é apenas uma aproximação. (...) esse aglomerado é aquilo de que dispomos. (...) É também a matéria-prima das imagens de cinema”<sup>299</sup>.

Outro aspecto a se ressaltar dessa imagem espectral é a sua capacidade de

<sup>295</sup> MENDONÇA, Luís. “Todas as fotografias são Memento Mori”. *op. cit.* p. 172.

<sup>296</sup> BARTHES, Roland. *op. cit.* p. 84.

<sup>297</sup> KAFKA, Franz. *No soy una luz*. Seleção e tradução de Federico Keller. Buenos Aires: Tiempo, 1977.

<sup>298</sup> *Idem*, p. 79.

<sup>299</sup> BÉRTOLO, José. *Sobreimpressões*. Leituras de filmes. Lisboa: Sistema Solar, 2019. p. 286.

habitar um universo visual composto por elementos heterogêneos: “Só o cinema, por muito fortes que possam ser as marcas de estilos de determinados filmes, pode conservar, unir e conciliar corpos de natureza e espécie muito diferentes”<sup>300</sup>. Na visão de Schefer, o cinema permite uma dimensão híbrida, pois a relação com o descontínuo (o processo de montagem) cria uma espécie de sintaxe: “É o poder da substância da luz, ou seja, da sua origem, que faz o cinema manter o jogo entre o efêmero da percepção (a ilusão da consistência das personagens) e as sensações”<sup>301</sup>.

Barthes reforça a ideia de uma *face oculta* no cinema ao recordar Bazin: “a tela (observou Bazin) não é um enquadramento, mas um esconderijo; o personagem que sai dela continua a viver: um ‘campo cego’ duplica incessantemente a visão parcial”<sup>302</sup>. O conceito do ecrã como esconderijo sugere uma nova inquietação: a imagem possui algum desejo? Se sim, que desejo seria esse? Justamente o de se esconder?

Em uma entrevista ao crítico de cinema Jordan Mintzer, o realizador norte-americano James Gray cita uma cena de *Vertigo* (1958), de Hitchcock, como o grande momento na história do cinema. Para o realizador de *The Yards*, mais do que em outros grandes filmes como *2001: A Space Odyssey*, de Kubrick, ou *Le Notti di Cabiria*, de Fellini, é em uma cena de *Vertigo* que ocorre a conjugação perfeita e simultânea de um elemento *emocional e intelectual*. A cena citada por Gray é exatamente o momento em que Scottie/James Stewart deixa Judy/Madeleine/Kim Novak sozinha em seu apartamento, quando o filme começa a se direcionar para o seu desfecho. Na cena, Novak, após ser “reencontrada” por Stewart, tem um momento de revelação para si mesma: ela relembra a farsa na qual esteve envolvida, e percebe que na verdade acabou por se apaixonar pela sua vítima:

Eu estava conversando com Martin Scorsese sobre isso, porque ele estava dizendo que não tinha percebido até pouco tempo atrás que nessa cena, Madeleine (Kim Novak) se vira e olha para a câmera. Isso acontece exatamente antes do flashback em que ela conta a história sobre Galvin Ester (Tom Helmore) jogando o cadáver para fora do telhado. Eu disse a Martin que isso era o mais importante, pois naquele momento a imagem transcende tudo o que Hitchcock jamais fizera, e praticamente qualquer coisa que alguém já fez. Naquele momento, está se dizendo que os sentimentos de Madeleine são válidos também. Ela olha para a câmera e basicamente diz: ‘Olha pra mim. Esta é a minha vida’. E a partir desse ponto, a história passa a ser tanto dela como é de Scottie (James Stewart)<sup>303</sup>.

<sup>300</sup> SCHEFER, Jean Louis. “A Hipótese Strindberg”. In: COSTA, João Bénard da (org.). *Cinema e Pintura*. op. cit. p. 54.

<sup>301</sup> *Idem*.

<sup>302</sup> BARTHES, Roland. op. cit. p. 86.

<sup>303</sup> GRAY, James. L’École de Cinéma. In: MINTZER, Jordan (org.). *Conversations avec James Gray*. Prefácio de Jean Douchet. Introdução de Francis Ford Coppola. Paris: Synecdoche, 2012. pp 36-37.



A cena oferece novamente a seguinte questão: o que quer a imagem no cinema? Gray destaca justamente o ponto que Scorsese não havia notado: o momento em que Novak encara a câmera (fig. 82). Nesse instante a personagem passa a habitar no mínimo dois mundos: o do passado, que ela revisita a partir de um flashback; e o do futuro, pois ela já começa a sofrer ao se convencer de que Scottie, o homem que enganara, é seu verdadeiro amor.

Hitchcock inicia a cena com destaque para a personagem Judy de costas (fig. 81), justamente como ela, quando fingia ser Madeleine, havia aparecido para Scottie pela primeira vez no restaurante Ernie's. Em seguida, Judy realiza o simples ato de virar para a câmera, como se esse gesto ordinário fosse também a representação de uma profunda transformação *interior* da personagem. Judy se vê dividida a partir desse momento: ela gosta de Scottie, mas sabe que ele irá tentar moldá-la à perfeição até atingir o ponto em que ela se torne novamente o seu duplo Madeleine – a figura que encantara inicialmente o detetive no início da trama. Em sua conversa com Truffaut sobre o filme, Hitchcock nomeia a relação entre Scottie e Judy como *sexo psicológico*: “a vontade que anima esse homem de recriar uma imagem sexual impossível; para dizer as coisas simplesmente, esse homem quer se deitar com uma falecida, é pura necrofilia”<sup>304</sup>.

Para onde olha Judy/Novak nessa cena de *Vertigo*? Para a câmera, como descreve Gray, ou para *si mesma*? Para complicar ainda mais a questão: Judy antes fingia ser Madeleine – estaria ela então a olhar para o seu duplo? Seria esse o momento em que Judy intui que está próxima de algo terrível, talvez a sua própria *morte em vida*? Nunca iremos elucidar tal questão de forma definitiva: como o olhar dela é seguido por um flashback, pode-se dizer que Judy olha para dentro de si mesma em busca do que realmente sente por Scottie. Ela revisita uma realidade interior que contém uma máscara: uma ficção vivida por ela, Judy, a interpretar

<sup>304</sup> HITCHCOCK, Alfred *apud* TRUFFAUT, François. *Hitchcock/Truffaut: entrevistas*. Tradução de Rosa Freire d’Aguilar. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 246.

o seu duplo, Madeleine. A cena, portanto, representa também a configuração de uma *autoimagem*, o momento em que o *cinema pensa a si mesmo*, a *imagem que reflete sobre a imagem*. “Toda imagem hitchcockiana é já uma interpretação do mundo”<sup>305</sup>. Trata-se de um gesto consciente do diretor Hitchcock que inverte a perspectiva pela qual a história está sendo apresentada e insere também a reflexão sobre a própria natureza da imagem. Até então acompanhávamos o universo fabular de *Vertigo* a partir da perspectiva de Scottie. A partir dessa cena, como bem observara Gray, o ponto de vista de Judy passa a ser tão importante quanto o de Scottie. É como se o olhar de Kim Novak corporificasse aquilo que Beckett identificou como *the savage eye*: “O olho selvagem é o olho divino que a câmera objetiva e que o projetor nos devolve. A fera – animal jamais domesticado (humanizado) – é a mais arcaica figuração do divino”<sup>306</sup>. Nesse sentido, esse olho selvagem equivale à imagem que olha para si mesma.

Filme sobre a criação de uma imagem, “Um Corpo que Cai” (*Vertigo*) desenvolve a hipótese de reconstituir um objeto imaginário idêntico ao real. Filme de exploração dos limites, evolui no sentido de apagar a linha que separa o real e o imaginário. (...) Filme romântico e pessimista, nele Hitch opõe categoricamente uma vontade louca de amar e a impossibilidade de realização do desejo. Desejar é apropriar-se de uma imagem, e por esse ato, abandonar o mundo concreto, deixar-se guiar pela pura imaginação. (...) Assim, a partir da ressurreição de Madeleine/Judy tudo em “Um Corpo que Cai” obedece à necessidade de tornar intercambiáveis o real e a ficção, mas também a regra (a ordem) e o jogo (transgressão): a mente de Scottie, adoentada, projeta-se do cotidiano ao além e vice-versa, transita de uma dimensão a outra apaixonada por uma imagem de mulher e ele próprio imagem (e imagem tanto mais cinematográfica quanto sancionada por um outro – o espectador).<sup>307</sup>

O olho selvagem é a imagem autônoma, pensativa, que quer se libertar das restrições da visibilidade – é nesse sentido que ela se torna poética. Ela assume todas as possibilidades, formas expressivas e instâncias narrativas: é a imagem em espiral por excelência – ela olha para o espectador, que a olha em seu gesto de olhar a si mesma, resultando na constatação de que a imagem se torna um *espectro* em busca da sua identidade: “O fantasma do espelho puxa para fora minha carne, e ao mesmo tempo todo o invisível de meu corpo pode investir os outros corpos que vejo”<sup>308</sup>.

Em *Vertigo*, Hitchcock problematiza a natureza do cinema ao transformar Scottie em imagem pura, o desejo em si mesmo, obcecado por uma imagem fugidia, que é Judy,

<sup>305</sup> OLIVEIRA JR. Luiz Carlos. “O plano-olhar Hitchcockiano”. In: PINHEIRO, Mariana (org.). *Hitchcock*. Rio de Janeiro: CCBB, 2011. p. 43.

<sup>306</sup> MAIA, Tomás. *O olho divino: Beckett e o Cinema*. Inclui *Filme*, de Samuel Beckett. Tradução de André Maranhã & Tomás Maia. Lisboa: Documenta, 2016. p. 85.

<sup>307</sup> ARAÚJO, Inácio. *Alfred Hitchcock. op. cit.* pp 74-76.

<sup>308</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito. op. cit.* p. 23.

a ressurreição de Madeleine, a morta que torna a estar viva. A poética de Hitchcock nos envolve em um labirinto sem saída: é Madeleine que olha para Judy, ou Judy que olha para Madeleine? É o espectador que olha para a imagem ou é a imagem que olha para o espectador?



83

Mais adiante, após pintar o cabelo, Judy retorna ao seu apartamento e é recebida por Scottie. O detetive se surpreende com a semelhança quase exata com a antiga amada, mas ainda precisa acertar um detalhe: o cabelo dela não está preso conforme ele descrevera. Judy reluta, mas aceita ajustar o seu penteado. A música de Bernard Herrmann se expande em acordes sinuosos, ressaltando a dramaticidade do que está por vir - o detetive, próximo da janela, vive momentos de apreensão. Ao ouvir a fechadura se abrindo, Scottie, inicialmente de costas (assim como Judy no início da cena anterior), volta o seu olhar de forma cuidadosa para a direção contrária da janela (espelho/moldura), até que Judy retorna à sala e temos finalmente o encontro entre Scottie e o espectro de Madeleine (a primeira face de Judy). Aos olhos de James Stewart, a imagem de Novak (fig. 83) perde opacidade e se torna mais transparente: passado e futuro se ajustam – Judy está pronta para se entregar ao seu verdadeiro amor, Scottie. Hitchcock torna o caminhar de Novak mais lento – aliás, como observara Truffaut, *Vertigo* é uma exceção na obra do realizador britânico, já que geralmente seus filmes são muito dinâmicos, marcados por uma rapidez constante. A harmonia entre Madeleine/Scottie volta a ocorrer, mas somente devido ao fato de Novak se configurar como um espectro de si mesma, já que ela é ao mesmo tempo o fantasma de Madeleine e também a figuração de Judy.

Novak representa, na cena, a virtualidade e o sensível, o imaginário e o real, o espectro e a superfície, reforçando a tese de Rohmer e Chabrol de que “todo filme de Hitchcock é baseado em um tipo de ‘postulado formal’<sup>309</sup>. Em seu estudo sobre *Vertigo*, Luiz Carlos Oliveira Junior atualiza a tese defendida por Rohmer e Chabrol e investiga a influência exercida pelo filme em variadas obras do cinema moderno e contemporâneo. O autor analisa os atributos teóricos das imagens do filme, identificando nesses conceitos imagéticos um discurso metarreflexivo, uma teoria da arte que está inscrita no próprio ato constitutivo das imagens de Hitchcock: “Se as imagens teorizam, é em sua própria apresentação como imagem, em sua mostração icônica mesma; não se trata de um processo em que as imagens serviriam como mediadores discursivos – elas são a própria teoria em ato”<sup>310</sup>.

Se Hitchcock é o grande criador de formas do cinema, como afirma Godard, é nele que encontramos também o estágio máximo do cinema clássico narrativo, quando todo um universo visual se organiza em perfeição absoluta, em uma engrenagem minuciosa, que nos seduz pelo poder de contemplar um universo fechado em si mesmo. Deleuze defende a tese de que Hitchcock foi o primeiro a introduzir a *imagem mental* no cinema: “faz da relação o objeto de uma imagem, que não só se acrescenta às imagens-percepção, ação e afecção mas as enquadra e transforma. Com Hitchcock aparece uma nova espécie de ‘figuras’ que são figuras de pensamentos”<sup>311</sup>. Nesse sentido, a *imagem mental* não só enquadra as outras imagens, como as transforma ao penetrá-las. Quando Judy se lembra de sua farsa, toda e qualquer imagem de Madeleine passa por uma transformação. Quando Scottie visualiza em sua mente as semelhanças entre Judy e Madeleine, a imagem de Judy é penetrada pelo desejo de Scottie em dar vida a um espectro. É nesse sentido que o realizador de *Vertigo* provoca uma crise no cinema clássico: “Por essa razão, poderíamos dizer de Hitchcock que completa, que leva ao seu acabamento todo o cinema ao levar a imagem-movimento até ao seu limite. Ao incluir o espectador no filme e o filme na imagem mental Hitchcock acaba o cinema”<sup>312</sup>. A *imagem mental* desperta a autonomia da imagem: rompe com as regras de uma lógica senso-motora e convoca para a si a investigação sobre a sua própria natureza. Por outro lado, ela é também a expressão de uma face oculta da imagem: seu aspecto *onírico* e *imaterial*.

---

<sup>309</sup> ROHMER, Eric & CHABROL, Claude. *Hitchcock. The First Forty-Four Films*. Traduzido por Stanley Hochman. Nova York: Frederick Ungar Publishing Co., 1979. p. x (prefácio).

<sup>310</sup> OLIVEIRA Jr., Luiz Carlos. *Vertigo, a teoria artística de Alfred Hitchcock e seus desdobramentos no cinema moderno*. Tese (Doutorado) – Departamento de Cinema, Rádio e Televisão / Escola de Comunicações e Artes/USP. São Paulo, 2015. p. 387.

<sup>311</sup> DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Movimento*. Trad.: Sousa Dias. 2ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 298.

<sup>312</sup> *Idem*, p. 300.

## 5.1 Expressão Onírica & Imaterial

“A imagem plasticamente vertiginosa se projeta  
e realiza um extremo ideal do ver e  
também do tocar, do tocar o sensível.  
Vontade de tocar no corpo,  
na pele do espectro.  
Erotismo hipnótico, temperado pelo inesperado, pelo pervertido,  
deixa-se voar a representação, põe-se em evidência  
o próprio fazer do filme.”  
Julio Bressane

Deleuze, no final de seu estudo sobre a imagem-movimento, menciona a necessidade de resolver a crise do cinema narrativo a partir de uma nova imagem pensante.

A nova imagem não seria portanto uma consumação do cinema mas uma mutação. Aquilo que Hitchcock tinha constantemente recusado era agora preciso, pelo contrário, querê-lo. Era preciso que a imagem mental não se limitasse a tecer um conjunto de relações mas formasse uma nova substância. Era preciso que ela se fizesse verdadeiramente pensamento e pensante, nem que para isso tivesse de fazer-se mais ‘difícil’. Havia duas condições. Por um lado, ela exigiria e suporia um pôr em crise da imagem-ação, e também da imagem-percepção e da imagem afecção, mesmo que isso implicasse descobrir ‘ clichês ’ por toda a parte. Mas, por outro lado, essa crise não valeria por si mesma, ela seria só a condição negativa para o surgimento da nova imagem pensante, mesmo se havia que ir procurá-la para lá do movimento.<sup>313</sup>

Deleuze indica que a nova imagem deveria ser procurada para além do movimento. Em seu estudo sobre a imagem-tempo, é justamente a imagem-cristal que irá potencializar a autonomia da imagem em toda as suas esferas: relação espaço e tempo, relação entre sujeito e objeto, profundidade e anti-ilusionismo, transparência e opacidade: “Não se trata de olhar, e se a câmera é um olho, é o olho do espírito”<sup>314</sup>.

Hitchcock ocupa, na visão de Deleuze, um lugar extraordinário no cinema: “ele é o último dos clássicos, ou o primeiro dos modernos”<sup>315</sup>. Ao antecipar a passagem de uma imagem-movimento para a imagem-tempo, Hitchcock contribui para que a imagem cinematográfica se contamine, e se amplie, a partir de uma dimensão fluida, autorreferencial, e que, de certa forma, se torna *imaterial* ao assumir sua face *onírica*. Se ele já havia abordado o sonho em filmes como *Spellbound* (1945), no qual realiza uma parceria estética com Dalí, é em *Vertigo* que a imagem hitchcockiana se abre de forma definitiva para o *mundo onírico*.

<sup>313</sup> DELEUZE, Gilles. 2009. *op. cit.* p. 314.

<sup>314</sup> DELEUZE, Gilles. 2010. *op. cit.* p. 75.

<sup>315</sup> *Idem.*



84

E como se configura a realidade onírica? Ela não é somente a dimensão em que acompanhamos uma personagem em meio ao seu inconsciente. Em *Vertigo*, temos a sensação contínua de um *devaneio*, de um *estar sonhando acordado*, o que é reforçado pela forma como Hitchcock filma. Além de usar filtros de neblina, por exemplo, para uma cena em um dia ensolarado, ou mesclar planos abertos em locações e *closes-ups* realizados em estúdio, Hitchcock utiliza o *espelho* como um instrumento síntese da expressão de mundos alternativos, que se aproximam e se distanciam. Nessa cena (fig. 84), considerada por Oliveira Jr.<sup>316</sup> o plano síntese de *Vertigo*, temos Novak, ainda como Madeleine, sendo contemplada de forma obscura por Stewart. Há nessa imagem ao menos a presença de quatro olhares: o olhar do detetive, que está a observar Madeleine, mas também nos encara; o olhar da amante, que finge ser uma suicida, e mais adiante irá descobrir que foi na encenação da morte que realmente se sentiu viva; o olhar do diretor Hitchcock, que esculpiu o plano em mínimos detalhes, dividindo a tela em três partes marcadas por texturas, cores e iluminações gradativas; e, por fim, o próprio olhar da imagem, que sintetiza em sua construção o ideário estético de Hitchcock, e que se expande ao incluir o espectador na proposta estética do filme. Se *Vertigo* é um filme sobre um *voyeur*, e Hitchcock sempre se assumiu como um grande *voyeur*, *Vertigo* é também um filme sobre a relação entre o cinema e o espectador, sobre quem observa e quem é observado, sobre como somos transformados por aquilo que olhamos: “O olho não é a câmera, é a tela”<sup>317</sup>.

<sup>316</sup> OLIVEIRA Jr., Luiz Carlos. 2015. *op. cit.* p. 46.

<sup>317</sup> DELEUZE, Gilles. 2010. *op. cit.* p. 74.

A presença do espelho já era uma constante no cinema há muitos anos. Desde filmes como *O Estudante de Praga* (1913), de Wegener e Rye, até *Le Sang d'un Poète* (1932), de Cocteau, o espelho é um meio visual que permite o acesso ao sobrenatural ou a uma certa realidade interior: “O cinema diz respeito à ‘mecânica dos fluidos’ (Deleuze), de um presente mutável e infinitas e imperceptíveis alterações”<sup>318</sup>. A mecânica dos fluidos, tão concreta na face de um espelho, e ao mesmo tempo tão complexa de se conceituar, nos remete para o *ser das imagens*, que para Averbóis, “é alguma coisa intermediária entre o ser das coisas e o das almas, entre os corpos e o espírito”<sup>319</sup>. O ser das imagens, por sua vez, não é um ser integrado unicamente a uma realidade física: “se fosse, seria suficiente fechar os olhos para ver e observar o mundo”<sup>320</sup>. Ele comporta uma realidade outra, imaterial, que não coincide com o real, e sim, formada “por suas singularidades internas”<sup>321</sup>.

Daí a insistência do *Cinema Poético* de investigar a natureza das imagens a partir de elementos distintos ao da realidade visível: o ser das imagens é inapreensível, ele sempre irá escapar, pois transcende qualquer ideia de uma forma fixa, e, de acordo com a sua natureza, estará sempre oculto. Uma forma de se aproximar desse ser das imagens seria, portanto, o desvio: buscar relações indiretas, atalhos, vestígios, indícios de sua presença/ausência. É o que Hitchcock faz na imagem-síntese de *Vertigo*: ele respeita o contínuo *devenir* de uma cena ao transformá-la em uma imagem *mental* e implica a participação afetiva e racional daquele que a observa: “O destino do cinema – e do pensamento – não é o de se perder segundo algum ‘dionisismo’ simplificador, na infinita entre-expressividade das imagens-matéria-luz. É o de reencontrá-la na ordem da sua própria infinidade”<sup>322</sup>. Expressar o *ser das imagens* é se aproximar do seu aspecto de não finitude, não acabamento, condição contínua de esboço (Rossellini). Trata-se de uma vedação parcial, um ato de ocultamento, que reage e questiona a violação que é da ordem do visível. Ver é fixar; olhar é permanecer em fluxo. É por isso que James Stewart nos encara: ele quer que fiquemos do seu lado, sejamos cúmplices no seu ato de *ver*, aprisionar a imagem de Madeleine. Novak, por sua vez, tem o olhar fugidio. Ela caminha como quem sabe que está sendo observada. O que ela não sabe, nesse momento, é o que o *tableau*, o “olho do espírito”, já antecipa: ela já se transformou em uma *Imagem Errática*.

<sup>318</sup> BÉRTOLO, José. *Sobreimpressões*. *op. cit.* p. 284.

<sup>319</sup> AVERBÓIS *apud* COCCIA, Emanuele. “Física do sensível – pensar a imagem na Idade Média”. In: *Pensar a imagem*. ALLOA, Emmanuel (org.). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p. 78.

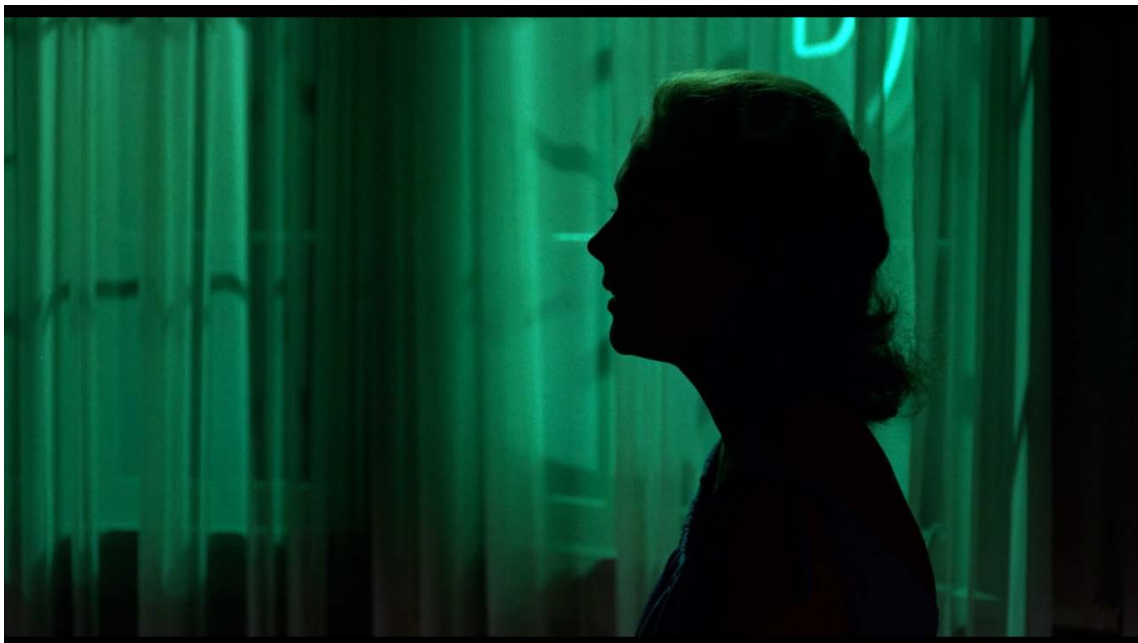
<sup>320</sup> COCCIA, Emanuele. “Física do sensível – pensar a imagem na Idade Média”. *op. cit.*, p. 79.

<sup>321</sup> DELEUZE, Gilles. 2010. *op. cit.* p. 88.

<sup>322</sup> RANCIÈRE, Jacques. *A fábula cinematográfica*. Tradução: Christian Pierre Kasper. Campinas: Papyrus, 2013. p. 119.

## 5.2 Imagem Errática

“O cinema mudo não era uma arte do silêncio.  
 O seu modelo era a linguagem dos signos.  
 O silêncio só tem poder sensível no cinema sonoro,  
 graças à sua capacidade para dispensar  
 a linguagem dos signos e fazer falar os rostos,  
 não por via de expressões que significam sentimentos  
 mas pelo tempo empregue a girar em torno do seu segredo.”  
 Jacques Rancière



85

Rancière, na introdução a seu estudo sobre Béla Tarr<sup>323</sup>, destaca que o silêncio, no cinema sonoro, *faz falar os rostos* ao contemplar o seu *segredo*. A *Dramaturgia do Rosto* potencializa a relação do espectador com a máscara/face de um intérprete justamente a partir da relação com o *não visível*. Em Hitchcock, temos um exemplo claro de *ocultação* na cena em que Scottie convida Judy para jantar (fig. 85). Envoltos em sombras, obscurecida ao olhar de Stewart, Novak está em seu puro devir: ela *é* e *não é* Judy; ela *é* e *não é* Madeleine. Na perspectiva de Kovak, ela acaba de se tornar um *ser-para-a-morte*. Na perspectiva de Stewart, ela *é uma morta que retorna ao mundo dos vivos*. Não vemos Novak por completo nesse plano, mas por outro lado, nunca a vimos de forma tão plena. A ambivalência em múltiplas camadas se dá pelo fato de Hitchcock ter criado o que chamaremos de uma *Imagem Errática*, que transita entre o *sensível* e o *imaginário*, o *visível* e o *não visível*, o *consciente* e o *inconsciente*. É uma imagem em *transe permanente*, pois já não tem *um eixo referencial*.

<sup>323</sup> RANCIÈRE, Jacques. *Béla Tarr, o tempo do depois*. Tradução: Luís Lima. Lisboa: Orfeu Negro, 2013b. p. 13.

A *Imagem Errática* pode ser encontrada em alguns filmes do início de século XXI: ela está, por exemplo, em *The Tree of Life* (2011), de Terrence Malick, na cena em que a personagem da mãe flutua em momentos de devaneio e memória: “O que importa não é conceber um sentido, mas um ritmo”<sup>324</sup>. Trata-se de um tipo de imagem poética associada ao que ficou reconhecido como *Cinema de Fluxo*, no qual ocorre a suspensão de uma lógica espacial e a configuração de uma realidade interna da personagem a partir da sua não materialidade. “A tela devolve o olhar ao espectador, faz a guerra contra o ilusionismo, desnaturaliza o teatro e busca a sua afinidade com a pintura. Diante de tal cinema, o espectador capta o seu próprio olhar como o de um intruso”<sup>325</sup>.

*The Tree of Life* investe em um tom intimista, semiautobiográfico, misturando tempos e espaços que configuram a estrutura de um poema. Isso ocorre, pois Malick acompanha a infância de três irmãos, três corpos luminosos que nos remetem constantemente para a iminência do trágico. Tal tragicidade se insinua por meio de um *corpo cinematográfico*, um *espectro*, que comporta sucessivas camadas de tempo, permitindo que Malick consiga inserir de forma simultânea o passado, o presente e o futuro das personagens. O *corpo cinematográfico*, impresso sobretudo na personagem mais jovem - Jack - esse *ser espectral*, é um dos elementos essenciais da *Imagem Errática*: “O cinema deve colocar alguma estranheza nos corpos que apresenta, alguma distância entre aqueles que aproxima”<sup>326</sup>.

Em Malick, a distância entre os corpos pertence a uma realidade oculta – só pode ser representada de forma indireta: encontramos o mais obscuro somente em meio à luz mais intensa: “O devir do quadro é o devir da luz”<sup>327</sup>. É uma poética que opera por contradições, desvios, subtrações, retornos e pausas. Somos guiados por uma intensa sensação física e direta do tempo. “O tempo não resulta mais da composição das imagens-movimento (montagem), ao contrário, é o movimento que decorre do tempo. A montagem não desaparece necessariamente, mas muda de sentido, torna-se “mostragem”. (...) Enfim, a imagem torna-se pensamento”<sup>328</sup>.

Em *Phantom Thread* (2017), de Paul Thomas Anderson, o espectro também irrompe no ecrã envolto de luminosidades. A personagem Alma, interpretada por Vicky Krieps, trabalha como garçoneiro no interior da Inglaterra, até que é “descoberta” por Reynolds Woodcock, um estilista de renome internacional, interpretado por Daniel Day-Lewis. Ele a

<sup>324</sup> OLIVEIRA, Jr. Luiz Carlos Oliveira. *A Mise en Scène no Cinema: do Clássico ao Cinema de Fluxo*. Campinas: Papirus, 2013. p. 144.

<sup>325</sup> XAVIER, Ismail. 2005. *op. cit.* p. 191.

<sup>326</sup> RANCIÈRE, Jacques. 2013a. *op. cit.* p. 103.

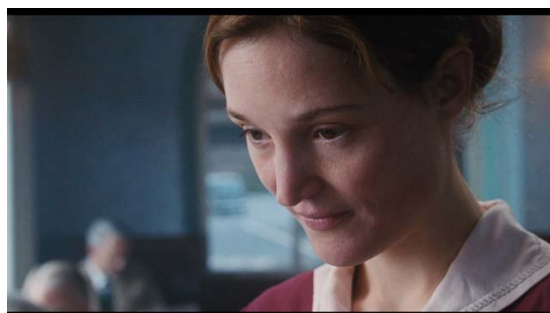
<sup>327</sup> BRESSANE, Julio. *Cinemancia*. Rio de Janeiro: Imago, 2000. p. 67.

<sup>328</sup> DELEUZE, Gilles. 2010. *op. cit.* p. 72.

convida para trabalhar como modelo, e eles acabam por se apaixonar, criando uma relação doentia que irá resultar em uma história de amor espectral. O corpo cinematográfico que nos chama atenção no filme é o de Alma: na perspectiva do obsessivo Woodcock, ela tem as medidas perfeitas para que ele possa experimentar as suas criações para a alta-costura. O desajuste de Alma, no entanto, é de outra ordem. Alma é um *ser-para-a-morte* desde o início.



86



87

Quando eles se encontram pela primeira vez em uma lanchonete, ela está um pouco tensa, como se vivesse adormecida, à espera. Woodcock se interessa por Alma devido à sua inadequação àquele espaço – irrompe a ideia de que aquele primeiro encontro já ocorrera em outras realidades, em um campo fantasmático: “Fazer uma imagem é, portanto, sempre apresentar o equivalente de um certo campo – campo visual e campo fantasmático, e os dois a um só tempo, indivisivelmente”<sup>329</sup>. A forma como Paul Thomas Anderson decupa o primeiro encontro dos dois antecipa o destino das personagens: Woodcock olha para Alma levantando o seu rosto para a esquerda do quadro (fig. 86). Em uma montagem mais usual, Alma responderia com o olhar voltado para baixo e para a direita do *tableau*. Anderson, de forma inesperada, quebra a regra do eixo visual, tão cultuada pelo cinema clássico narrativo, e faz Alma olhar para a esquerda também (fig. 87), como se olhassem para a mesma direção, para um possível futuro que se aproxima. Alma entra na vida de Woodcock para torná-lo também um contínuo *devoir*: ele, que era tão obcecado, repleto de ideias fixas sobre o seu processo criativo, inflexível, vê-se pela primeira vez confrontado com uma realidade impenetrável. O conflito se potencializa, pois Alma não parece se abalar tão facilmente. Ela carrega em si uma espectralidade que a torna dificilmente vulnerável: é somente quando Alma o envenena, que Woodcock verdadeiramente se apaixona. Lembremos a primeira fala de Alma: “Reynolds fez dos meus sonhos, uma realidade. Em troca, dei o que ele mais deseja. Cada pedaço de mim”. Trata-se da sedução do *absoluto* pelo *fragmento*; do *corpo* pelo *espectro*. Do *ver*, pelo *olhar*.

<sup>329</sup> AUMONT, Jacques. 2004. *op. cit.* p. 114.



88

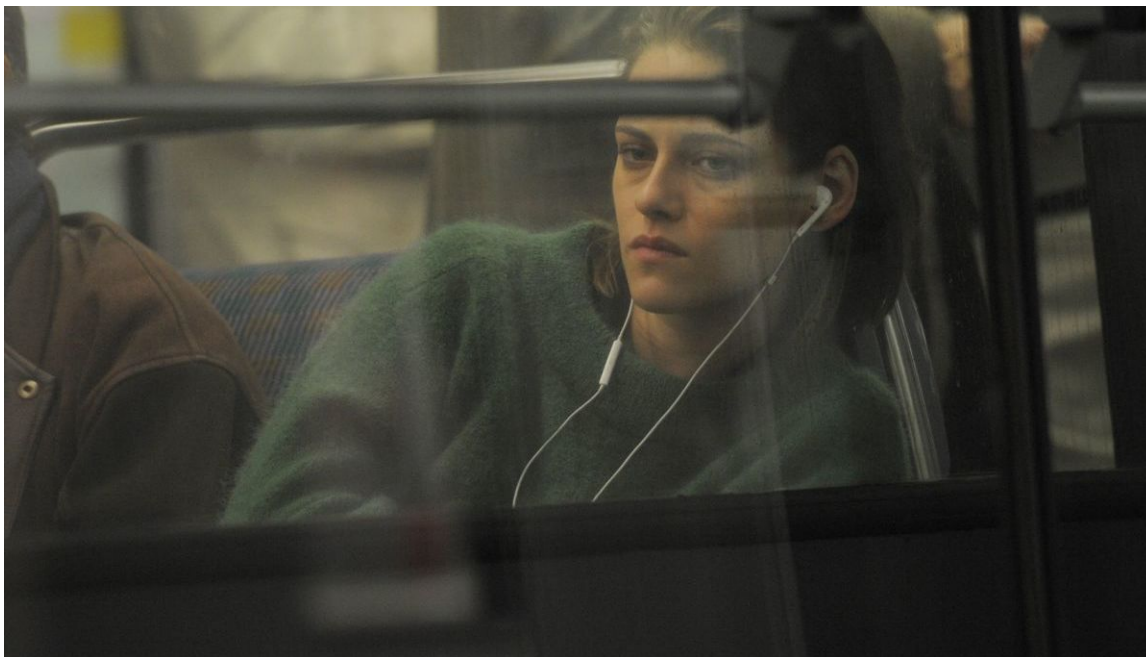
A cena que sintetiza a relação espectral entre Woodcock e Alma, entre o *todo* e a *parte*, se dá na noite de ano novo (fig. 88), quando eles se reconciliam temporariamente e dançam sozinhos no salão de festas. São corpos que não pertencem mais a uma realidade física: eles se movimentam a partir de uma lógica onírica, sobre a qual o tempo age de forma singular. A atmosfera de sonho/pesadelo é realçada ao longo do filme pela melodia encantadora (e sinistra) composta por Jonny Greenwood: a música penetra na *Imagem Errática* criada por Anderson como se ela mesma fosse outra imagem espectral. Em sintonia com essa ideia, Alma e Woodcock somente se unem de forma definitiva quando se tornam dois *espectros*, dois corpos cinematográficos compostos por camadas e texturas de sensações e desejos: “a invenção cinematográfica precisa de um outro corpo de desejo”<sup>330</sup>. Em termos visuais, Anderson compõe sua *Imagem Errática* a partir de elementos dissonantes. A realidade exterior, por exemplo, nunca é uma prisão: trata-se de um universo repleto de cores, formas, linhas em harmonia que, por sua vez, separam mundos invisíveis. O filme confirma a máxima do escritor David Foster Wallace: uma história de amor é uma história de *fantasmas*. Mas *Phantom Thread* só se aproxima de um final idílico quando Woodcock aceita o jogo proposto por Alma: a partir de então, os dois espectros se unem e passam a habitar a realidade oculta em que seus desejos são compostos a partir de uma lógica particular: a lógica do *mundo dos mortos*.

<sup>330</sup> RANCIÈRE, Jacques. *A fábula cinematográfica. op. cit.* p. 103.

A *Imagem Errática* nesse início de século XXI está presente na obra de vários realizadores: David Lynch (*Mulholland Drive*, *Inland Empire*, *Twin Peaks*), Wong Kar-Wai (*Amor à Flor da Pele*, 2006), Pedro Costa (*Cavalo Dinheiro*), Kiyoshi Kurosawa (*La secret de la chambre noire*). *Personal Shopper* (2016), dirigido pelo realizador francês Olivier Assayas, acompanha a trajetória de Maureen, interpretada por Kristen Stewart. Assim como *Phantom Thread*, esse filme apresenta alguns contrapontos a *Vertigo*, possibilitando também algumas comparações entre o narrativo e o poético. Maureen tem 20 e poucos anos e trabalha para uma modelo famosa internacionalmente: ela vive entre Paris e Londres – frequenta lojas de grife para experimentar roupas que possam servir à chefe. O seu corpo esguio, quase esquelético, geralmente confunde os lojistas: eles insinuem que Maureen também deveria ser uma modelo. Ela, no entanto, tem uma missão bem clara: seu irmão gêmeo Lewis faleceu há alguns meses – eles haviam feito um pacto. Prometeram que aquele que morresse antes enviaria algum sinal do mundo dos mortos. Vale lembrar que a proximidade com o tema da morte se dá pelo fato de ambos os irmãos serem médiuns. Lewis morre após complicações cardíacas, e eis que Maureen está em Paris em busca de algum sinal do além.

O primeiro aspecto a se destacar no filme é a melodia visual imposta pela *presença* da atriz: Kristen tem um magnetismo tipicamente do universo do cinema. Ela não segue a escola de grandes intérpretes que vieram do teatro. Kristen é um ser cinematográfico: tem um poder de seduzir a câmera e conduzir o nosso olhar, o que transforma nós espectadores em reféns de seus movimentos. Em alguns momentos, sua presença beira o sublime. Em outros, ela se torna trivial, principalmente quando estamos diante da Kristen Stewart atriz, e não a Kristen Stewart espectral, o contínuo reflexo de si mesma. Nos bons momentos de *Personal Shopper*, Assayas valoriza a dimensão interior daquilo que ele desconhece sobre sua intérprete: filmar é um ato de (des)conhecer no *Cinema Poético*.

Quando Assayas a domina, quer dirigir a atriz, enfim, quando ele a vê, ele fracassa. Ao se aproximar, quando a sente como *presença/ausência* e apenas *olha*, ele a revela. Eis a verdadeira síntese do filme: Maureen está em busca de algum sinal do seu irmão, recém-falecido, mas o fantasma real é a própria Maureen. Espectro do irmão falecido, espectro das relações de trabalho, espectro das relações afetivas: um espectro de si mesma. E não era justamente um espectro de si mesma no que Kim Novak havia se transformado em *Vertigo*? Seria essa a síndrome da *Imagem Errática*: perder-se em uma perspectiva em espiral sem retorno e sem início? Novak, no entanto, era um *ser-para-a-morte* que desejava voltar à vida (ao sensível). Já Kristen é um espectro que ignora a sua própria condição fantasmática. Em outras palavras: o *narrativo* deseja o *poético*; já o *poético* deseja reinventar a si mesmo.



89

Em seus melhores momentos, *Personal Shopper* nos ensina a olhar. Principalmente olhar para um tipo de beleza mais rasteira, fugidia, indefinida. Kristen é sublime principalmente quando age, se move, é um gesto (e não uma fala), uma impressão (e não uma ação). Ela não se encaixa no naturalismo do *Actor's Studio*: seu movimento mais encantador é interno (fig. 89). Seu corpo cinematográfico evoca outra fisicalidade, na linha de intérpretes europeias como Maria Casares, que trabalhou com Bresson e Cocteau; ou Jeanne Moreau, parceria de realizadores como Malle, Buñuel, Truffaut, Welles e Losey. Porém, a comparação mais justa seria com a jovem Cathy O'Donnell, que tinha praticamente a mesma idade de Kristen quando atuou em *They Live by Night* (1948), longa de estreia de Nicholas Ray. Cathy não se tornou uma atriz muito conhecida, mas o seu impacto nesse filme sugere um corpo híbrido: ela carrega em si uma sensualidade soturna, uma sombra da morte que seduz e ao mesmo tempo angustia. Rancière, em seu notável texto sobre *They Live by Night*, fala de uma beleza inédita, de um corpo singular, *sem semelhanças*, de uma presença ausente que o cinema até então desconhecia: “Tal seria a dupla lei romântica da beleza que esse filme ilustra de modo exemplar: uma lei de composição – uma imagem é feita de várias imagens; e uma lei de subtração – uma imagem é feita do luto de outra imagem”<sup>331</sup>. O mesmo ocorre com Kristen em *Personal Shopper*: ela nos encanta pois sua imagem é feita do luto de si mesma – o ser da imagem em Maureen, portanto, é um *espectro inconsciente*. Ela não é mais um *ser-para-a-morte*, como era Novak em *Vertigo*. O poético (o *olhar*) (des)conhece. O narrativo (o *ver*) delimita.

<sup>331</sup> RANCIÈRE, Jacques. 2013a. *op. cit.* p. 109.

A distinção entre o *narrativo* e o *poético*, entre a *ação* e a *impressão*, o *ver* e o *olhar* está presente de forma constante na filmografia do realizador brasileiro Julio Bressane. Cineasta próximo da pintura e da música, leitor ávido por filosofia e literatura, Bressane dirigiu mais de 30 longas-metragens entre 1966 e 2016, ano da estreia de *Beduíno*. Inicialmente relacionado ao grupo do Cinema Novo, chegou a ser assistente de Walter Lima Jr. em *Menino de Engenho* (1965). Mais tarde, se junta a outros realizadores como Rogério Sganzerla e inicia uma produção singular em nossa cinematografia. Seu primeiro filme, um curta-metragem documental sobre o escritor Lima Barreto, já evoca o espaço privilegiado que a literatura (sobretudo a brasileira) ocupará em sua obra: “Quanto ao literário, sua tradução não se dá como transposição cênica de história e destinos – consonância temática – mas como liberação do olhar e da escuta para captar o método, o estilo, a matriz do processo inventivo”<sup>332</sup>. Adepto da máxima de Gance, para quem o cinema é a *música da luz*, “o cinema de Julio Bressane é música, porque coisa mental”<sup>333</sup>, o realizador de *Cleópatra* (2007) dirige como um filósofo, criando conceitos para imagens que ressignificam signos da cultura brasileira e universal. Seu cinema é *inatual*, como ele gosta de dizer: opta pelo *silêncio*, ao mesmo tempo em que potencializa o signo verbal.

Em seus filmes, a palavra é uma imagem, a imagem é um poema: “A poesia pressupõe um circuito de referências, mas não se identifica com elas. A poesia é uma vibração cuja natureza transcende sua matéria”<sup>334</sup>. Bressane faz crítica literária, ensaio filosófico e cinema metarreflexo: a sua sedução pelo sensível das personagens é pelo seu campo fantasmático. A *voz prenhe de imagem* que ele destaca em Welles será recriada em uma imagem-delírio: “Imagem-voz, realidade não visível, que se apresenta, se alucina”<sup>335</sup>. O êxtase, a busca incessante pelo impalpável, pelo *imaterial*, exige o movimento contínuo, errático, em transe – como na cena flutuante em *Filme de Amor* (2003), na qual a câmera se desprende de um eixo narrativo e passa a se guiar por um olhar próprio, não mais controlado pelo realizador: “Um cinema (do grego *kínema*, ou seja, ‘movimento’), capaz de provocar a epifania do olho, de flagrar o *epos* na transitoriedade da luz e, por isso mesmo, de deflagrar a descarga elétrica do riso descompressor e a alegria extasiada do deslumbramento”<sup>336</sup>.

<sup>332</sup> XAVIER, Ismail. “Troca de Olhares, com o Ouvido à Espreita”. In: VOROBOW, Bernardo & ADRIANO, Carlos (org.). *Julio Bressane - Cinepoética*. São Paulo: Massao Ohno, 1995. p. 60.

<sup>333</sup> TRAGTENBERG, Lívio. “O Som. Música. Céu. Trovão? Imagem, O Som, Ação!”. In: *Julio Bressane - Cinepoética*. *op. cit.* p. 80.

<sup>334</sup> RODRIGUES, Antônio Medina. “Tabu: Morfologia Filmica de Bressane”. In: *Julio Bressane - Cinepoética*. *op. cit.* p. 83.

<sup>335</sup> BRESSANE, Julio. 2018. *op. cit.* p. 12.

<sup>336</sup> CAMPOS, Haroldo de. In: BERNADET, Jean-Claude. *O vôo dos anjos: Bressane, Sganzerla*. São Paulo: Brasiliense, 1990. p. 17.

Bressane filma o espectro sem morbidez, aproxima-se da sua epiderme como se nesse campo fantasmático houvesse também uma luz originária, uma luminosidade para além de todos os tempos, um acesso indireto e livre ao que havia antes da imagem-sombra, antes da imagem-espelho: “O tempo no cinema é a coisa central. Mas não esse tempo, se o filme é de época ou se passa no século 2 ou no século 18. A questão do tempo está ligada à questão do fotograma. A produção do tempo no cinema é a possibilidade de transformação do tempo”<sup>337</sup>. Bressane cria um filme como se vagueia por uma realidade onírica, pois o seu plano mais secreto seria justamente esse: o de recriar o momento criativo original – a dimensão do sonho, aquilo que Borges supõe ser o mais antigo gênero literário<sup>338</sup>. E como se evidencia a realidade onírica e imaterial no cinema de Bressane? Ela se manifesta especialmente a partir de *espectros*, que vagam por uma realidade *não visível*, composta por *sombras* e camadas *não sonoras*, ruídos inarticulados propositalmente que constituem a expressão de um *silêncio* epidérmico, uma dramaturgia sensorial de um *espectro*, um *novo corpo cinematográfico*, que nos atinge por meio de uma sensação física: “a beleza é uma sensação física, algo que sentimos com o corpo inteiro. Não é o resultado de um juízo, não chegamos a ela por intermédio de regras: a beleza é uma coisa que sentimos ou não sentimos”<sup>339</sup>.

*Beduíno* é construído a partir de uma estrutura minimalista: apenas dois intérpretes, “dramaturgos de sua própria existência”<sup>340</sup>, a recitarem textos clássicos da literatura em um espaço-tempo imaginário: “um filme sobre um casal, que é também uma ode à tradução, à poesia e à imaginação”<sup>341</sup>. O título do filme, que nos remete à figura dos nômades no deserto, é uma espécie de tradução para essa *Imagem Errática* que Bressane irá construir. Logo no início temos uma cena de bastidores, um signo-Bressane, em que a câmera passeia pelo set entre atores e equipe a partir de uma moldura de papel. Tal *recorte* dentro do *tableau* nos sugere que o filme é um universo em desdobramento: “cinema que pensa o filme como a história da sua realização”<sup>342</sup>. Um mundo de fantasmas que nos convida para habitá-lo.

---

<sup>337</sup> BRESSANE, Julio *apud* SIMANTOB, Eduardo. Julio Bressane, ou o cinema radical contra a mediocridade. Entrevista publicada a 16/08/2018 (acesso a 18 jan 2020). Locarno: Festival de Cinema de Locarno, 2018. Link: <<https://www.swissinfo.ch/por/economia/julio-bressane--ou-o-cinema-radical-contra-a-mediocridade/44329724>>.

<sup>338</sup> BORGES, Jorge Luis. *Sobre os sonhos e outros diálogos*. Tradução de John O’Kuinghttons Rodriguez. Prólogo de Osvaldo Ferrari. São Paulo: Hedra, 2009. p. 156.

<sup>339</sup> BORGES, Jorge Luis. “A poesia”. In: *Borges, oral & Sete noites*. São Paulo: Cia das Letras, 2001. p. 180.

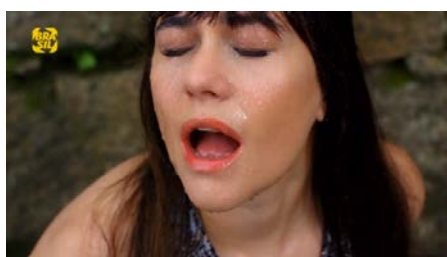
<sup>340</sup> BRESSANE, Julio. 2018. *op. cit.* p. 44.

<sup>341</sup> BRESSANE, Julio *apud* SOUSA, Ana Paula. *Julio Bressane, diretor de “Beduíno”*. Entrevista publicada a 24/10/2016 (acesso a 18 jan 2020). São Paulo: Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, 2016. Link: <<http://43.mostra.org/br/conteudo/entrevistas/438-Julio-Bressane,-diretor-de-lidquoBeduinordquo>>.

<sup>342</sup> BRESSANE, Julio. 2018. *op. cit.* p. 45.

Ver é entrar em um universo de seres que *se mostram*, e eles não se mostrariam se não pudessem estar escondidos uns atrás dos outros ou atrás de mim. Em outros termos: olhar um objeto é vir habitá-lo e dali apreender todas as coisas segundo a face que elas voltam para ele. Mas, na medida que também as vejo, elas permanecem moradas abertas ao meu olhar e, situado virtualmente nelas, percebo sob diferentes ângulos o objeto central da minha visão atual. Assim, cada objeto é o espelho de todos os outros.<sup>343</sup>

Em *Beduíno*, cada corpo cinematográfico é também o espelho de todos os demais corpos, já que os intérpretes não representam mais personagens: “as personagens não podem fazer intriga, não podem representar, elas só podem ser. (...) Bressane faz das personagens pura essência”<sup>344</sup>. A primeira aparição dos intérpretes exprime a ideia de um retorno: eles surgem caminhando em uma paisagem típica de Bressane – uma rua curva, de paralelepípedo, rodeada por uma mata densa. Eles se cruzam, mas não notam a presença do outro. É só mais tarde que Alessandra Negrini, agachada, terá seu rosto banhado por água (fig. 90): esse ato, de conotação sexual, preconfigura também um nascimento, um retorno ao mundo dos mortos: “Quem se afasta de sua casa já retornou...”<sup>345</sup>.



90



91

Negrini se revela um corpo cinematográfico na medida em que instaura o desejo por meio do *sensível*: é um espectro disposto a adquirir outras formas, revestir seu corpo de uma nova textura. O mesmo ocorria com Cathy O’Donnel (fig. 91) no início de *They Live by Night*: em ambos os casos, há um corpo *sem semelhanças*, em busca de uma nova camada epidérmica, ou, como dirá Sartre, em busca de uma *encarnação*: “O desejo é a tentativa de despir o corpo dos seus movimentos tal como das suas vestes para fazê-lo existir como pura carne; é uma tentativa de encarnação do corpo do outro”<sup>346</sup>.

<sup>343</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. 2ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 105.

<sup>344</sup> RODRIGUES, Antônio Medina. 1995. *op. cit.* pp. 85-86.

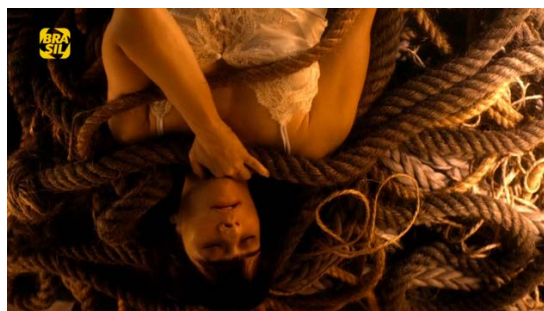
<sup>345</sup> CARLYLE *apud* BORGES, Jorge Luis. “Oriente, I Ching e Budismo”. 2009. *op. cit.* p. 152.

<sup>346</sup> SARTRE, Jean-Paul *apud* AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Trad.: Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 111.

A primeira sentença pronunciada em *Beduíno*, após 13 minutos de filme, já nos aponta a relação de Bressane com a literatura de Oswald de Andrade: “Amor.. humor”. A aproximação ao escritor modernista, repleta de humor e ironia, já se manifesta em filmes anteriores de Bressane: ele, inclusive, argumenta com frequência que sua poética é criada a partir da *contribuição milionária dos erros*, um dos mantras de Oswald.



92



93

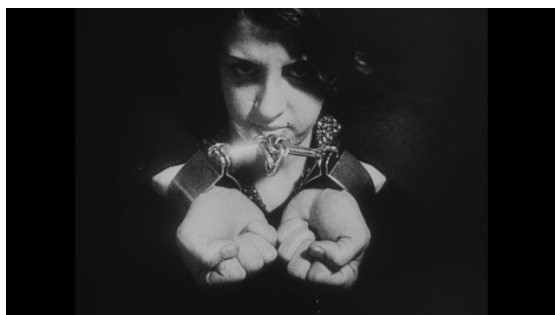


94

A *Imagem Errática* em *Beduíno* é criada a partir do princípio da alteridade. Uma imagem se liga à outra, que se conecta a uma terceira, em uma espiral contínua. Logo no início, por exemplo, temos a inserção de um filme em preto-e-branco rodado por Bressane nos anos 1970: *Memórias de um Estrangulador de Loiras*. Filme-pastiche, sátira aos clichês policiais do cinema, *Memórias* mostra um barco preso a um cais, em clara alusão a um das obras máximas do cinema experimental brasileiro: *Limite* (1931), de Mário Peixoto. Negrini está a dormir (fig. 92) e se sente sufocada, presa pela mesma corda (fig. 93) que está em *Memórias*. No entanto, a imagem também nos remete a Olga Breno (fig. 94) no barco à deriva de Peixoto. A atmosfera onírica, de angústia crescente, configura o mesmo impasse existencial.

Cinema do cinema, que implica a criação e a recriação da imagem no filme cinematográfico. Ciente do passado, sente sua influência, sua angústia, e radicaliza os procedimentos, as figuras dessa sintaxe cinematográfica. Cinema que debruça sobre si, curvatura especular metacena, cinema cinematografando cinema, filme filmando filme, luz alumiando na luz. Na luz transformadora que transfigura quadro a quadro, grão a grão o transparente fotograma do filme cinematográfico<sup>347</sup>.

Bressane comenta o filme *Porto das Caixas* (1963), de Paulo César Saraceni, mas é como se comentasse a sua própria poética. Seu cinema parece estar sempre com o desejo de tornar-se outro, de se contaminar: “O cinema de poesia monta um dispositivo de alçar vôo em espaço fechado, terreno de experiência em que vale a performance, (...) a estilização do gesto que compõe a coleção de poses e movimentos que faz do corpo um lugar de citações”<sup>348</sup>.



95



96

O realizador cita o seu próprio cinema e o mescla ao cinema que o seduz em um amálgama que cristaliza sua *Imagem Errática*. Há, contudo, algumas diferenças entre o *Cinema Poético* dos anos 1930 e o do início do século XXI: em *Limite*, os intérpretes ainda representam *personagens*, embora essas figuras não sejam nomeadas; já em *Beduíno* há uma dissolução completa, a ausência de uma *máscara* que é substituída pela *presença* do *devir-personagem* do intérprete: “O ator não pode mais tomar a cargo esses personagens (...) o imaginamos portador de uma energia alternada, muito presente e subitamente fantasmática”<sup>349</sup>. Em *Beduíno*, Negrini não representa nem uma personagem e nem a si mesma: ela é o seu próprio *devir*, *estar entre*, um *ser da imagem* incapaz de ser fixado. Por isso que em *Limite*, a personagem (fig. 95) nos encara como se quisesse despertar. Em *Beduíno*, o *espectro* (fig. 96) já está desperto. Ele apenas finge adormecer.

<sup>347</sup> BRESSANE, Julio. *Fotodrama*. Rio de Janeiro: Imago, 2005. p. 51.

<sup>348</sup> XAVIER, Ismail. *O hino ao amor e à zona obscura*. Texto publicado pela Folha de S. Paulo a 23/05/2004. Acesso a 18 jan 2020: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2305200409.htm>>.

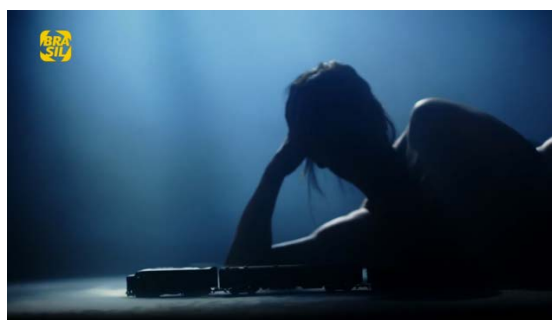
<sup>349</sup> RYNGAERT, Jean-Pierre. “Personagem: (crise do)”. In: SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução: André Telles. São Paulo: Cosac & Naify, 2012. p. 139.

O metacinema em Bressane tem como propósito final retrabalhar as diferentes tradições da cultura brasileira e universal. Desde o elogio constante à chanchada, à música popular e ao cinema silencioso, há com frequência o retorno à *Imagem Errática* matriz em *Limite*: “sua poética feita de condensações propõe novos recortes na experiência do cinema, redescobertas, (...) o cotejo entre a iluminação de estúdio em velho estilo e filmagem em exteriores realça a sua exploração original da caligrafia inscrita na paisagem de pedra”<sup>350</sup>.

Há em muitos momentos de *Beduíno* uma aproximação com a pintura, mas não no sentido de imitá-la, de querer herdar seus princípios e pressupostos, e sim na vontade consciente de potencializar a autonomia do Cinema a partir de uma experimentação contínua: “só há equivalências eventuais na parte mais implícita da arte, que a relação entre cinema e pintura não é nem a *correspondência* nem a filiação (...) é como *arte* que o cinema suscita o pensamento da pintura, mas como arte autônoma, como arte do *cinema*”<sup>351</sup>.



97



98

A independência do cinema em relação à pintura se evidencia nas variações de luminância que percorrem *Beduíno*, no artificialismo do cenário e do teatro de sombras, nas retroprojeções; na reinvenção de signos arcaicos como a água, o mar e o fogo; na exploração de clichês cinematográficos como o corpo, o trem; na evocação da guerra, da natureza, do urbano e da memória (ficcional) a partir de *imagens sonoras*; no contínuo jogo de palavras que transcria a sua origem literária e filosófica. O cinema faz pintura quando decide questionar a sua própria materialidade: “é a matéria da imagem, o grão da tela, que é preciso atacar se quiser ter a mínima chance de fazer pintura”<sup>352</sup>. O *espectro* se faz *carne*, realiza o seu *desejo*, quando é finalmente objeto do olhar (fig. 97) e ao mesmo tempo nos olha (fig. 98). Bressane constrói sua *Imagem Errática* a partir da dissolução contínua do seu *Eu-Cinema*.

<sup>350</sup> XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p. 103.

<sup>351</sup> AUMONT, Jacques. 2004. *op. cit.* p. 243.

<sup>352</sup> *Idem*, p. 240.

## 6. NÃO SONORO

“A coisa pra mim principal pra criação de um filme desse é a questão do silêncio.  
 O silêncio é a coisa central. E essa é a coisa que desapareceu.  
 Nós somos um mundo agora que pela primeira vez vive sem silêncio. (...)  
 A falta do silêncio...  
 A dificuldade em compreender qualquer coisa sem que primeiro esteja o silêncio...  
 Duas coisas são centrais para o entendimento: o silêncio e o nada.  
 Sem o silêncio, e sem o nada, não se entende coisa alguma. (...)  
 São fotogramas, frames, que buscam esse espaço que não existe mais.  
 Que é o espaço do silêncio.”  
 Julio Bressane<sup>353</sup>

Bresson, ao conceituar o cinema sonoro, sublinha a importância *da invenção do silêncio*. Quarenta anos mais tarde, Bressane, ao comentar a realização dos filmes *Beduíno* e *Sedução da Carne*, afirma que o seu cinema busca *o espaço do silêncio*. O que se perdeu entre as conquistas do cinema moderno e a estética do cinema contemporâneo? A imagem se tornou refém de si mesma, sem possibilidades de fuga? *O espaço do silêncio* não existe mais?

Cage, influenciado pelo zen-budismo, contribui para essa questão: “Nenhum som teme o silêncio que o ex-tingue. E nenhum silêncio existe que não esteja grávido de sons”<sup>354</sup>. *A Expressão do Silêncio*, construída por meio de uma *Estética do Desvio*, é justamente a expressão desse universo repleto de imagens e sons aparentemente ocultos: “O verdadeiro cinema é o que (se) passa na nossa cabeça<sup>355</sup>”. É por isso que o *Cinema Poético* é aquele que encontra a *melodia* onde parecia haver apenas ausência, constrói a *harmonia* onde haveria apenas desordem, regula o *ritmo* quando a maioria percebe somente imobilidade, e esculpe o *contraponto* onde parece reinar apenas o opaco. O *Cinema Poético* se consolida, portanto, através de uma articulação entre o *Não Visível*, em sintonia com uma estética da *Sombra*, na qual *Espectros* se movem e se ampliam a partir de uma dimensão do *Não Sonoro*. Tal procedimento estético, *o desvio em direção ao silêncio*, não utiliza apenas sons diegéticos, música e sonoridade ambiente para a elaboração do desenho de som de um filme. O *Poético* mescla sonoridades ocultas que criam uma *nova dimensão da imagem*: a imagem virtual constituída por aquilo que não é música, nem símbolo. Eis o *Não Sonoro*.

<sup>353</sup> Trecho da *Masterclass* de Bressane realizada em dezembro de 2018 durante o 43<sup>a</sup> Lacio d’Oro, na Itália. A palestra pode ser acessada no link <<https://www.youtube.com/watch?v=hNprhN5T-Pc>> (acesso a 18 jan 2020).

<sup>354</sup> CAGE, John. *De Segunda a um Ano*. Novas conferências e escritos de John Cage. Tradução: Rogério Duprat. Revisão da tradução: Augusto de Campos. 2. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013b. p. 98.

<sup>355</sup> GUERREIRO, Fernando *apud* MENDONÇA, Luís. Fernando Guerreiro: “Acho que os clássicos são grandes punks”. Entrevista publicada no site À Pala de Walsh a 26/02/2018 e acessada a 21 janeiro 2020 no link: <<https://www.apaladewalsh.com/2018/02/fernando-guerreiro-acho-que-os-classicos-sao-grandes-punks/>>.

O que é que acontece com o cinema sonoro? O ato da palavra já não aponta para a segunda função do olho, já não é lido mas ouvido. Torna-se direto e recupera as características distintas do *discurso* que se encontravam alteradas no mudo ou no escrito. Observa-se-á que o cinema não se torna por esta razão audiovisual. À diferença da legenda que era outra imagem da imagem visual, o sonoro é ouvido, mas como uma nova dimensão da imagem visual, uma nova componente<sup>356</sup>.

Um cinema que potencializa *uma outra imagem* a partir do som é também a marca de uma modernidade sinestésica que surge no século XIX com Baudelaire e Rimbaud, e que irá repercutir ainda no século passado: “um som não é algo para se ouvir mas, sim, algo para se olhar”<sup>357</sup>. Em seu breve poema “For Bill Berkson (On Again Looking at *Saturday Night*)”, o norte-americano Frank O’Hara nos confronta: “What you hope is beneath is your skin”<sup>358</sup>. O escritor deixa um espaço ausente após a primeira parte do poema, para em seguida arrematar com uma repetição dramática, quase um sussurro: *is beneath your skin*. Não seria esse poema uma espécie de síntese do *Cinema Poético* que estamos a defender?



99



100

O que você deseja está debaixo da sua pele

debaixo da sua pele.

Tal desejo não é o mesmo de Kristen Stewart em *Personal Shopper*: o espectro, *o ser da imagem*, querendo se tornar carne, o *ser-para-a-morte*? Ela olha para a roupa que lhe oferecem nessa cena (fig. 99) como se assumir outra pele (*reencarnar*) fosse a sua única salvação. O desejo citado pelo poeta não é também a angústia de Akiko em *Crepúsculo em Tóquio* (fig. 100) na cena em que confronta o namorado? Ozu usa a *Imagem-Olhar* para nos

<sup>356</sup> DELEUZE, Gilles. 2016. *op. cit.*, p. 289.

<sup>357</sup> CAGE, John. 2013b. *op. cit.* p. 97.

<sup>358</sup> O’HARA, Frank. *Meu coração está no bolso*. Tradução de Beatriz Bastos e Paulo Henriques Britto. São Paulo: Luna Parque, 2017. p. 79.

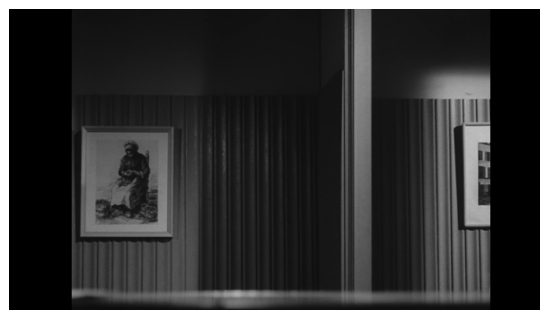
mostrar, de forma indireta, que Akiko, de fato, já começou a morrer. Ela conversa com seu namorado durante o crepúsculo, justamente na transição entre o dia e a noite, pois o seu trajeto já é o de *ser-para-a-morte*. Nessa cena e na anterior, assim como Bresson fizera nos anos 1950, Ozu utiliza o *Não Sonoro* para nos mostrar o que pode *estar debaixo da pele* das personagens.



101



102



103

A jovem vai ao Café Gerbera e pergunta ao garçom sobre o paradeiro do seu namorado. A sonoridade ambiente é permeada por uma música latina insinuante. A atmosfera romântica está criada, mas há algo em desajuste ali. A música nos promete a felicidade (ideia de beleza para Stendhal), enquanto o diálogo e a composição visual esboçam um campo fantasmático: a melancolia (fig. 102), o pressentimento de que algo trágico pode acontecer. O garçom pergunta para a jovem moça: ‘você não estão cegando um ao outro ao exagerarem nessa relação?’. Akiko discorda, pede um copo d’água, retorna a seus pensamentos (fig. 101), e parte. Atrás de Akiko havia uma pintura, uma espécie de *duplo espectral*, que não havíamos notado com a atenção necessária. É somente no plano seguinte (fig. 103), marcado pela ausência de Akiko, que iremos testemunhar o seu temor inconsciente: o de se tornar uma mulher solitária.

Ozu nos revela o que há de mais importante sobre Akiko pelo *Não Visível* e pelo *Não Sonoro*. *Somos aquilo que nos falta*, dizia Manoel de Barros. *Somos o espectro desenhado pela sombra*, sugere o realizador de *Crepúsculo em Tóquio*. A música ambiente do Café Gerbera atua como um *contraponto*: ela promete a felicidade, mas se torna ainda mais cruel quando descobrimos que Akiko está em uma missão perdida. O diálogo e as ações dramáticas são importantes para a compreensão da cena, mas o que revela Akiko em sua realidade interior surge como *esboço indireto do tempo*: a pintura, esse duplo/espectro que antes estava desfocado – agora torna-se evidente, em posição deslocada. Tal pintura não informa somente sobre o tempo presente: ela se conecta ao passado (a relação problemática de Akiko com a figura materna, que nunca conheceu) e ao futuro (o devir da personagem). E isso ocorre pois a pintura, que abrigava *o duplo em seu devir*, havia sido tocada pela *sombra* na primeira imagem, justamente a *sombra* que “na terminologia junguiana, expressa ‘a metade escura e não aceita da personalidade’. É o negativo, o avesso da face que apresentamos ao mundo, a persona, isto é, a máscara do ator”<sup>359</sup>. A metade escura e não aceita por Akiko está se aproximando: após a sua partida, a *sombra* já abandonou a borda lateral da pintura. Akiko inicia a sua travessia para um mundo desconhecido: “Todo corpo é acompanhado por sua sombra. (...) Todo o material reprimido que forma o inconsciente de Freud nutre a espessura da sombra”<sup>360</sup>.



104



105

No encontro com o namorado ao ar livre, Akiko já se mostra desde o início abatida, desconsolada. Ozu não nos mostra o diálogo de forma direta: só temos a consequência da revelação de que ela está grávida. O namorado se mostra indiferente e parece não acreditar em Akiko (fig. 105). Indignada, ela o confronta: irrita-se por ele achar que ela está mentindo sobre a gravidez, ou por ele achar que pode não ser o pai. A decupagem aproximativa, em sintonia com os princípios de uma geometria didática, nos oferece a passagem do amplo (fig. 104) para o aproximado. No entanto, é justamente nesses planos de conjunto, mais abertos, que

<sup>359</sup> SILVEIRA, Nise da. *Imagens do Inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 2015. p. 159.

<sup>360</sup> *Idem*.

encontramos o que ocorre de fato no mundo interior de Akiko. A paisagem urbana, mesclada à natureza - a presença do rio, dos barcos, dos ruídos do cais – tudo evoca uma atmosfera de despedida, de abandono. A luz baixa, a proximidade com o noturno, os ruídos dos barcos que expressam o embate entre a jovem e seu amante.



106

Em um filme mais convencional, a montagem dessa cena seria composta por uma música que iria direcionar o sentimento do espectador, reforçar a sua compaixão por Akiko. Em Ozu, a natureza ao redor é um eco dissonante: como se estivéssemos em um quadro de Turner (fig. 104), irrompe um céu com nuvens pesadas, que trazem mau presságio. O efeito de contraluz sobre o rosto de Akiko (fig. 106) destaca uma região do seu rosto pouco abaixo dos olhos, e envolve em penumbra o resto do seu corpo: ela está desaparecendo do mundo sensível. “Quanto menos reconhecida, quanto mais afastada do consciente, mais a sombra será densa e com maior força será projetada sobre o outro”<sup>361</sup>. Akiko carrega a sombra da mãe ausente, que abandonara o seu pai quando ela era muito nova. O seu grande medo é ter uma família desestruturada, como foi a sua. E nesse momento ela pressente que isso irá ocorrer: ela sente que será mãe solteira, não terá um companheiro. Assim como em um conto de Borges, ou no filme *La Jetée*, de Marker, a vida se direciona para uma só imagem: uma imobilidade, uma sensação de vazio que Ozu constrói de maneira inesperada. A sonoridade que vem dos barcos não se configura como música, como signo musical. Ela expressa um *ruído*, uma *não harmonia*.

<sup>361</sup> SILVEIRA, Nise da. *op. cit.* p. 159.

“Difícil fotografar o silêncio”<sup>362</sup>, confessa o poeta Manoel de Barros, logo na abertura do seu livro *Ensaio Fotográficos*. “A aceitação da morte é a fonte de toda a vida”<sup>363</sup>, nos recorda Cage. Ozu expressa o *Não Visível* em Akiko ao mostrá-la em seu estado *Satori*, em que se revela o destino da personagem: “um instante que é todos os instantes, momento de revelação em que o universo inteiro – e com ele a corrente de temporalidade que o sustenta – se desmorona. Este instante nega o tempo e nos coloca diante da verdade”<sup>364</sup>. Ozu se aproxima do Zen, uma *doutrina sem palavras*, na qual a emoção é modelada pela quietude.



107

Este caminho  
já ninguém o percorre  
salvo o crepúsculo<sup>365</sup>.

Na aproximação com o Zen e com o Haikai, Ozu reforça a ideia de que a natureza é inapreensível. Akiko fecha os seus olhos (fig. 107), em desespero contido, após ser questionada pelo namorado. O que mais a aflige é terem desconfiado da sua moralidade, como se o seu destino pudesse coincidir com a da figura materna, que abandonara seu pai para fugir com outro homem. Akiko tem consciência da sombra que se aproxima: Ozu esculpe essa imagem com a beleza da natureza ao fundo, mesclada ao artificialismo da luz direcionada às costas da jovem. A luz de contorno logo irá se dissipar: a verdadeira morte de Akiko já se inicia nesse plano. Como ressalta Bashô, *este caminho já ninguém o percorre: salvo o crepúsculo*.

<sup>362</sup> BARROS, Manoel de. *Ensaio fotográficos*. 4. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2003. p. 11.

<sup>363</sup> CAGE, John. 2013b. *op. cit.* p. 98.

<sup>364</sup> PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Tradução: Sebastião Uchoa Leite. Organização e revisão: Celso Lafer e Haroldo de Campos. 4ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2015. p. 160.

<sup>365</sup> BASHÔ, Matsúo *apud* PAZ, Octavio. *op. cit.* p. 164.



108

O som do silêncio  
 É toda a instrução  
 Que você receberá<sup>366</sup>

Ozu insere ao final da cena um som ininteligível, quase musical. Supomos que seja de um barco a zarpar, mas há uma melodia que sugere a manipulação em estúdio, próximo ao que o compositor Giovanni Fusco fizera sete anos mais tarde em *Il Deserto Rosso*. No filme de Antonioni, a música semieletrônica trazia sonoridades dissonantes que ampliavam a angústia existencial da personagem interpretada por Monica Vitti. Ozu introduz uma sonoridade híbrida, mas o que ele realmente quer é recriar *poeticamente* a experiência vivida por Akiko: “esta iluminação consiste em retornar ao silêncio do qual o poema partiu, só que agora carregado de significação”<sup>367</sup>. Na paisagem quase noturna de Tóquio, temos uma série de barcos em seu percurso diário: destinos que se alteram, luzes que se ofuscam. Ozu nos oferece uma recriação poética da vida de Akiko a partir de uma imagem que está diante dela, mas que ela não vê: Akiko está com os olhos fechados - é a paisagem que a observa. Em sintonia com a visão de Kafka para a literatura, Ozu cria uma imagem *a ser vista não fisicamente*, e sim pelo *espírito (savage eye)* da personagem: “já não há nada que contemplar porque nós mesmos já nos fundimos com aquilo que contemplamos”<sup>368</sup>. Paz comenta as afinidades entre o Zen e o teatro Nô, em que a arte não convoca uma *presença* e sim, uma *ausência*. Essa não presença potencializada pelo *Não Sonoro* se dá a partir de uma *Expressão Rítmica & Sensorial*.

<sup>366</sup> KEROUAC, Jack. *Livro de Haicais*. Tradução de Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 2013. p. 171.

<sup>367</sup> PAZ, Octavio. *op. cit.* p. 164.

<sup>368</sup> *Idem*, p. 162.

## 6.1 Expressão Rítmica & Sensorial

“Don’t play everything (or every time); let some things go by..  
What you don’t play can be  
more important than what you do.”  
Thelonious Monk

Degas dizia: “O Desenho não é a forma, é a maneira de ver a forma”<sup>369</sup>. Trazendo esse pensamento para o contexto do cinema, poderíamos dizer: a *mise en scène* não é a forma, e sim a maneira de ver a poética do filme. As linhas que encontramos em um enquadramento, configuradas a partir da posição e movimento de objetos e corpos, funcionam também como *harmonias*, criando um *ritmo* na imagem que se expressa por meio de uma linguagem *sensorial*. O espectador *sente* a imagem, por mais que ela não seja palpável. Isso já acontecia, por exemplo, no expressionismo alemão: os cenários tortuosos, com linhas em diagonal, expressavam uma atmosfera de desespero. Isso ocorre porque o público é tocado pelo *ritmo* interno e *Não Sonoro* da imagem. O *Cinema Poético* articula aqueles sons dos quais o silêncio está grávido – é essa a definição mais precisa do *Não Sonoro*: uma *melodia invisível*, um *contraponto rítmico e sensorial*, que se torna música por meio de signos não musicais.



109



110



111

Tais signos não musicais são apresentados tanto pelo desenho sonoro como pela composição visual. Ozu sugere a morte de Akiko a partir dos espaços vazios que seu corpo percorreu. O cinema sofre de uma saturação do visível: *não devemos mostrar tudo*, já dizia Bresson. Em sua poética do *Não Visível*, Ozu recompõe o percurso *fantasmático* que ainda contém a presença/ausência de Akiko. Esses planos (fig. 109, 110 e 111) são apresentados logo após o episódio em que ela foi atropelada por um trem. Em uma conversa com o pai e a irmã, ela diz: “Eu quero recomeçar”. Ela se sente no fim de um ciclo. Por outro lado, desde o início, ela se move a partir de uma sensação de nunca ter nascido: “Eu sempre senti como se, dentro de mim, alguém tivesse sido assassinado. Assassinado antes do meu nascimento. Eu tenho de encontrar esse ser assassinado”<sup>370</sup>.

<sup>369</sup> DEGAS Edgar *apud* VALÉRY, Paul. *Degas Dança Desenho*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 159.

<sup>370</sup> BECKETT, Samuel *apud* JULIET, Charles. *Conversations with Samuel Beckett and Bram van Velde*. Champaign: Dalkey Archive, 2009. p. 13.



112

Não há volta  
das profundezas  
do Vazio<sup>371</sup>

Beckett conta que certa vez acompanhou uma palestra de Jung na qual o psiquiatra havia comentado o caso de uma jovem garota. Após a apresentação, enquanto as pessoas saíam, Jung permaneceu em silêncio. “E então, como se estivesse falando para si mesmo, e surpreso pela descoberta que fizera, ele acrescentou: ‘Na verdade, ela nunca tinha nascido’”. Eu sempre tive esse sentimento de que eu também nunca tinha nascido<sup>372</sup>. Akiko, ao viver com a *sombra* da mãe desaparecida e com o medo de ser abandonada, acredita ter herdado o que considera negativo na figura materna. Em última análise, para si mesma, ela ainda não nasceu. Ozu expressa o sentimento de recusa à figura materna a partir de uma melodia quase oculta. Quando está no restaurante, tomando saquê, à espera do namorado, Akiko escuta ao fundo a proximidade do trem. Enquanto no restaurante prevalece a música alegre ambiente, Ozu insinua, de forma indireta e quase não perceptível - para quem assiste ao filme pela primeira vez - que a morte está se aproximando. De costas (fig. 112), em uma composição que mostra Akiko como um ser dividido (parcialmente na penumbra, parcialmente iluminada), Ozu nos revela o *inapreensível* dessa situação extrema: Akiko vê a vida passar em sua frente - seu passado sem a figura materna, seu presente como mulher abandonada, e seu futuro enquanto mãe solteira no Japão conservador do pós-guerra. Ozu revela todas essas camadas a partir da *Expressão do Silêncio*, que nesse caso, atua a partir da criação do *Não Sonoro*.

<sup>371</sup> KEROUAC, Jack. *op. cit.* p. 129.

<sup>372</sup> BECKETT *apud* JULIET, Charles. *op. cit.* p. 13.

Kerouac se aproxima da dramaticidade única desse momento em seu haikai: “There is no deep/turning-about/In the Void”. No entanto, foi Ozu o mais exato justamente em sua *imprecisão*: a partir de uma *Estética do Desvio*, ele articula uma *Imagem-Olhar*, que também se apresenta simultaneamente enquanto *Imagem Fluida* e *Imagem Errática* em todas as suas nuances. Trata-se de uma *Imagem-Olhar*, pois é a partir da configuração do *Não Visível* que percebemos que Akiko está no restaurante, mas que de fato, em sua realidade interna, está a planejar o que irá ocorrer dentro de alguns minutos. Trata-se de uma *Imagem Fluida*, pois a jovem ainda não tomou a decisão por completo – Akiko está em plena *travessia* – o gatilho só será ativado quando o namorado chegar ao restaurante; por fim, trata-se de uma *Imagem Errática*, pois a jovem está no tempo presente, e, como já dissemos, se ocupa mais do passado e do futuro, da sua vida (trajetória) e não vida (a ausência da mãe) – ela se vê diante do seu *devoir para a morte* (a *sombra* materna). Seu corpo já se tornou um *espectro*.

Em toda a sua dramaturgia, Beckett se ocupa desse *inapreensível* articulado por Ozu: aquilo que não pode ser totalmente expresso em palavras ou ações dramáticas, mas que se consolida a partir de fragmentos, frases interrompidas, uma lógica do absurdo: “Essa luta com as palavras (...) é a pretensão de comunicar-se por meio do silêncio”<sup>373</sup>. Cage explica que se um som não é reconhecido como signo musical, ele logo é excluído da escala musical. Em Beckett, temos a potencialização desse aspecto subterrâneo dos signos: palavras, sons e imagens se valem da sua potencialidade inversa: “A representação é assim para Beckett (...) a condição mesma da existência: tudo o que *existe*, existe *para* si mesmo e portanto jamais *em* si mesmo. Dito de outro modo, a presença é sempre *outra* (presença)”<sup>374</sup>.

De certa forma, é como se o escritor irlandês se expressasse a partir de algo que não compreendemos, não podemos nomear, uma espécie de aspecto *informe* da linguagem: “Há coisas – manchas, massas, contornos, volumes – que (...) são apenas percebidas por nós, mas não conhecidas; não podemos reduzi-las a uma lei única, deduzir seu todo da análise de uma de suas partes, reconstruí-las por meio de operações racionais”<sup>375</sup>. Valéry fala da pintura de Degas, mas é como se falasse do cinema de Ozu: a posição dos objetos, a textura das paredes, as regiões de luminância e penumbra, a falsa profundidade que se dá para o mundo exterior, a posição do corpo da jovem – tudo na cena (fig. 112) em que Akiko pré-configura a morte é expresso por meio de uma estética do *informe*: uma *Imagem-Ruído*.

<sup>373</sup> TALENS, Jenaro. “Prólogo - A propósito de *Film*”. In: BECKETT, Samuel. *Film*. Com ensaio de Alan Schneider. Barcelona: Tusquets, 2001. pp. 16-17.

<sup>374</sup> MAIA, Tomás. *op. cit.* p. 59.

<sup>375</sup> VALÉRY, Paul. 2003. *op. cit.* p. 86.

## 6.2 Imagem-Ruído

“Don’t play what’s there;  
play what’s not there.”  
Miles Davis

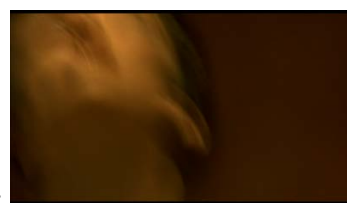
O caráter impermanente que uma cena capta de uma personagem é a passagem para um mundo complexo, ainda não totalmente organizado, que se apresenta como esboço, em progresso - linguagem que se constrói e destrói de forma contínua: “A única chance de renovação é abrir os olhos e ver a bagunça”<sup>376</sup>. É a tentativa de fixar o *inapreensível*.



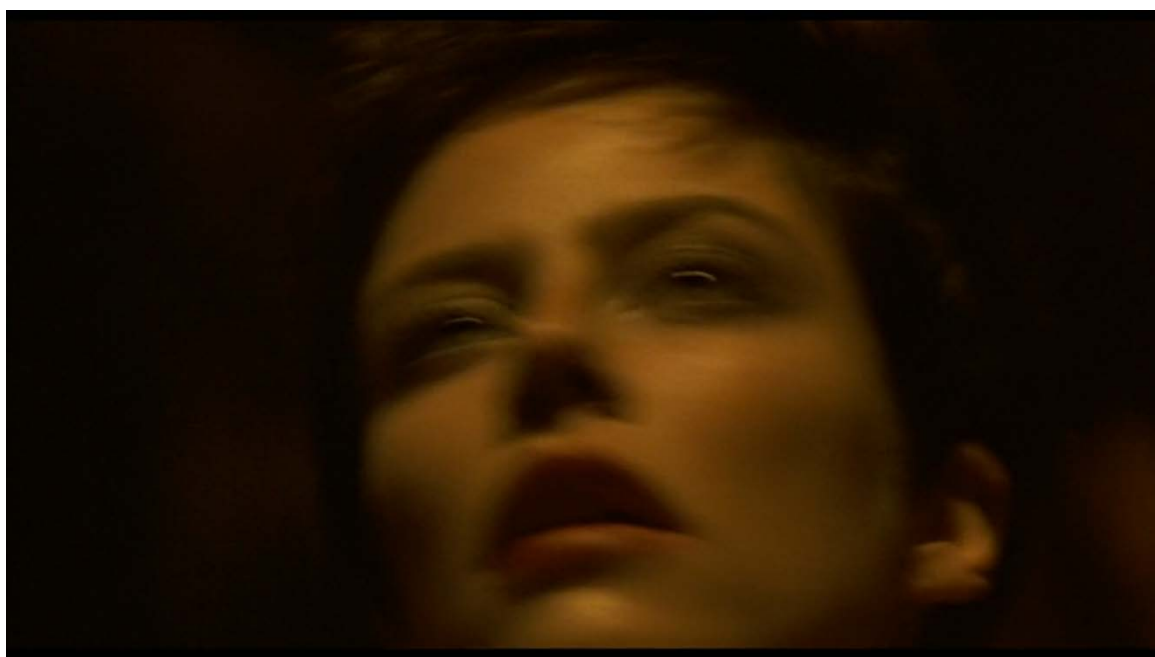
113



114



115



116

No *Cinema Poético* do século XXI, temos exemplos de dinamismo e quietude na composição desse tipo de imagem. Um exemplo extremo de *Imagem-Ruído* em voltagem acelerada está em uma das cenas finais (fig. 113, 114, 115 e 116) de *Une Vie Nouvelle* (2002), de Philippe Grandjeux: o corpo da atriz Anna Mouglalis se move de forma ruidosa, movediça, em um ritmo que tenta acompanhar a evidência do seu corpo. Que movimento é esse?

<sup>376</sup> BECKETT *apud* WEBB, Eugene. *As peças de Samuel Beckett*. São Paulo: É Realizações, 2012. p. 30.

Certamente não é uma coreografia em sintonia com a música eletrônica presente na cena. Trata-se de uma sonoridade não presente, ou melhor: de um *Não Sonoro* que se manifesta a partir de uma energia interna, um fluxo que nos escapa em sua impossibilidade de ser fixado. Uma plástica do *informe* que resulta na *Imagem-Ruído*, no entanto, não surge somente no contemporâneo: ela já se insinuava na vontade de Welles em rasgar as bordas do enquadramento nos anos 1940; já se concretizava nas texturas e novas figurações do visível experimentadas por Stan Brakhage nos anos 1960; e era também o tema central de uma obra como *Lost Highway* (1997), de David Lynch. Em *La Via Nouvelle* e na obra de Lynch temos, aliás, uma aproximação direta à estética de um pintor que distorcia as formas humanas: Francis Bacon.

Há a aparência e há a energia dentro da aparência. E essa é uma coisa extremamente difícil de ser captada. Claro, a aparência de uma pessoa está intimamente relacionada com sua energia. (...) Não sei se seria possível fazer o retrato de alguém reproduzindo apenas seus gestos. Até agora, parece que para fazer um retrato é preciso que se pinte o rosto. E é nele que o pintor terá de captar a energia que emana da pessoa<sup>377</sup>.



117



118

É sobretudo pela *Expressão Rítmica & Sensorial* que se representa a não figurabilidade dos corpos no *Cinema Poético* dos últimos 20 anos. Há várias formas de utilizar o corpo cinematográfico como máscara de revelação ou ocultamento. Em outro exemplo extremo, dessa vez a partir de uma quietude, Gus Van Sant realiza um ensaio transcriativo em torno da figura do músico de rock Kurt Cobain. Em *Last Days* (2005), é no corpo de Michael Pitt (fig. 117), ator que interpreta Blake (o duplo de Cobain), que se revela o esvaziamento do *visível*: o corpo deixa de ser um atalho, uma pista, acesso indireto à realidade interior da personagem. O espectro se reveste de opacidade: Blake é impenetrável em seu devir - ele só se torna transparente após a sua morte (fig. 118). Só nos aproximamos de Blake quando o perdemos: “o pensamento é possível a partir de um pensamento-poema que atravessa a Ideia,

<sup>377</sup> BACON, Francis *apud* SYLVESTER, David. *Entrevistas com Francis Bacon – A brutalidade dos fatos*. Tradução: Maria Teresa Resende Costa. São Paulo: Cosac & Naify, 1995. p. 175.

que é menos um corte do que uma apreensão pela perda<sup>378</sup>. A sombra da morte que o acompanha é constituída de grunhidos, acordes distorcidos, conversas sem nexos, programas de TV. A novidade aqui é que a *estética da sombra* se amplia: se no decorrer da sua tradição nas artes visuais, a proximidade da morte era geralmente representada por cores e texturas menos luminosas, em *Last Days* temos uma melodia contemplativa e fúnebre que é uma sombra solar.

Van Sant celebra a morte física do duplo Blake/Cobain de forma ritualística, como se a sua poética tivesse como meta atingir algo similar ao que Artaud planejava para o seu teatro: “resolver ou mesmo aniquilar todos os conflitos produzidos pelo antagonismo entre a matéria e o espírito, a ideia e a forma, o concreto e o abstrato, e fundir todas as aparências em uma expressão única que devia ser semelhante ao ouro espiritualizado<sup>379</sup>”.

O realizador norte-americano atinge aquilo que para Artaud é inerente ao poético: *a expressão da metafísica*. A metafísica é conquistada por meio do *Não Visível* e do *Não Sonoro*, da estética da *Sombra* e dos *falsos* movimentos dos *Espectros*. Mais do que uma dramaturgia fundada na psicologia das personagens, *Last Days* oferece situações de dramas *essencialistas*. Van Sant se aproxima de Blake quando parece se desviar da personagem: ele está em busca daquilo que Artaud reconhece como “imprevisto objetivo<sup>380</sup>”, a passagem de “uma imagem pensada para uma imagem verdadeira<sup>381</sup>”. Ao comentar o Teatro de Bali, Artaud afirma que acredita “ver captado o próprio som da luz, em que os ruídos das solidões espessas parecem reduzir-se a vãos de cristais<sup>382</sup>”. A sonorização da luminância, a expressão do *Não Sonoro*, está na *Imagem-Ruído* que Van Sant imprime em variados momentos de *Last Days*: o realizador hipertrofia a sonoridade de algumas cenas, ao ponto de sentirmos fisicamente o caminhar para a morte de Blake a partir de uma saturação do *ritmo* e do *sensorial*. O mesmo ocorre no cinema de Béla Tarr, que é claramente uma referência central para a construção poética do som em *Last Days*. Na filmografia do realizador húngaro, cada cena carrega uma cosmologia própria em si mesma: “Não há pedaços, não há demiurgo da montagem. Cada momento é um microcosmo. Cada plano-sequência deve-se à hora do mundo, à hora em que o mundo se reflete em intensidades sentidas por corpos<sup>383</sup>”. Béla Tarr põe em cena aquilo que Jean-Luc Nancy reconhece como uma apresentação do mundo em si – *a evidência do filme*.

---

<sup>378</sup> BADIOU, Alain. “Os falsos movimentos do cinema”. In: *Pequeno manual de inestética*. Tradução: Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. p. 112.

<sup>379</sup> ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 54.

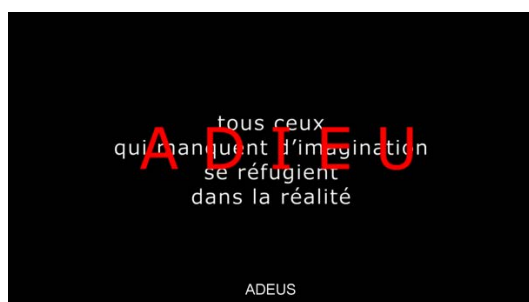
<sup>380</sup> *Idem*, p. 43.

<sup>381</sup> *Ibidem*.

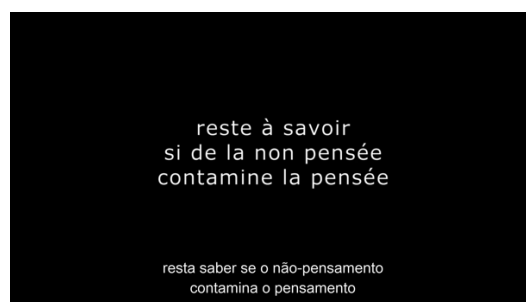
<sup>382</sup> *Idem*, p. 62.

<sup>383</sup> RANCIÈRE, Jacques. 2013b. *op. cit.* p. 54.

Nancy reconhece a *evidência do filme* a partir de uma reflexão sobre a obra de Kiarostami. Esse pensamento, contudo, também poderia ser aplicado a Jean-Luc Godard, um realizador que em toda a sua filmografia se questiona a respeito da natureza do cinema em sua contínua batalha para fazer ver o *Não Visível*, fazer ouvir o *Não Sonoro*. Para Godard, o cinema é antes de tudo um questionamento: ele pode ser *poético*, como em seus primeiros filmes nos anos 1960; *político*, como na produção para o grupo Dziga-Vertov e nos experimentos em vídeo nos anos 1970; ou *filosófico*, como se vê no seu retorno ao cinema ficcional na passagem dos 1970 para os 1980, chegando ao formato do *filme-ensaio* na série de TV *Histoire(s) du Cinéma*. Desde então, nos anos 1990, 2000 e 2010, Godard tem produzido um cinema pessoal, mesclando suportes distintos, utilizando imagens produzidas e materiais de arquivo ao lado de cenas roubadas das mais variadas fontes. Alguns dos seus filmes, entre eles *Film Socialisme* (2010) e *Le Livre d'Image* (2018), se tornaram uma espécie de colagem conceitual, uma filosofia feita de pensamentos breves, agudos, e às vezes enigmáticos. Godard produz um pensamento-cinema que não postula uma verdade definitiva: daí a sua proximidade com a poesia. O seu discurso se aproxima mais de uma investigação literária, termo que chega a ser citado por um dos atores em *Adieu au Langage*.



119



120

Lançado em 2014, *Adieu au langage* é o 47º longa-metragem de Godard, o primeiro longa que ele realizara em 3D – pouco tempo antes havia dirigido o curta *3X3D*. O filme se inicia com uma espécie de pensamento-síntese: “Todos aqueles que não têm imaginação se refugiam na realidade” (fig. 119). Na cartela seguinte (fig. 120), o complemento: “Resta saber se o não pensamento contamina o pensamento”. Logo de início temos um elogio ao não acontecimento e uma dúvida sobre a autonomia da reflexão – essas frases irão conduzir a investigação que o filme realiza por meio de imagens e sonoridades recriadas, remixadas. Tal ressignificação visual e sonora ocorre a partir da mudança de cores e texturas, sobretudo por meio de interrupções no discurso no campo verbal, sonoro e visual.

O filme todo é pensado como uma luta contínua contra a impossibilidade da expressão, a revolta contra a linguagem que reduz, mas ao mesmo tempo ainda resiste: “O fim se arrasta e devo vivê-lo. E não é conveniente. Mais sede... A língua entra na... A boca se fecha. Agora, ela deve traçar uma linha reta. Está feito. Eu faço a imagem”. A *linguagem* autorreferenciada no título da obra e que está sendo (ironicamente) abandonada pelo filme (ou pelo realizador) é também oferecida de volta ao seu possível criador – Deus, o único que poderia talvez não ser contaminado pelo não pensamento. Godard brinca com trocadilhos em toda a sua obra: ele insere *insights* engraçados, às vezes até satíricos, como uma estratégia bem articulada de não se levar a sério, mas também cria uma espécie de pausa reflexiva, momento de alívio cômico ao longo do filme: “Irão às Américas? Sim, Sr. Davidson. Vocês têm gibis? Tenho um pouco de filosofia. Explicará a filosofia?”.



121



122

Ao longo de *Adieu au langage* acompanhamos um cachorro (fig. 121) que será creditado ao final do filme como Roxy Miéville – a figura do animal oferece a metáfora do não pensamento, a ausência do Eu, a utopia da linguagem a espelhar a totalidade do mundo: “qual a diferença que há entre uma ideia e uma metáfora?”, pergunta-se em certo momento. Roxy vaga pela natureza, aproxima-se de um rio, estica-se na neve: vive como se tudo ao redor fosse completamente natural, e isso seduz o olhar do realizador. Como se a linguagem – o cinema, a literatura, a filosofia - fosse sempre esse estranhamento ao natural, esse estar deslocado: “O presente é um animal estranho”, diz uma das personagens.

Os corpos que habitam *Adieu au langage* são reflexos despersonalizados: como se o cinema, antigo espelho da realidade, estivesse agora esvaziado – não há mais imagens a serem devolvidas para o olhar do espectador. Quando esses corpos irrompem na tela, eles surgem enquanto *spectros* (fig. 122), em posições de instabilidade: a câmera percorre o espaço como se os corpos não estivessem presentes. A espectralidade se configura como um vestígio do eu-lírico godardiano que percorre o filme: sem personagens, sem trama, sem realidade exterior. Há, por meio do *Não Visível*, um eu fragmentado: a natureza se revela *desnaturalizada*.

Sua estética é a da *impermanência*, mas diferentemente de Ozu, que filmava as aparências, Godard privilegia o reverso da imagem, a sua não visibilidade, o seu esmaecimento. No ensaio *The Forms of the Question*<sup>384</sup>, Nicole Brenez ressalta a importância do espírito investigativo em toda a obra do realizador. Ela inicia seu ensaio citando uma frase presente em *Éloge de l'amour* (2001): “Cada problema viola um mistério; por outro lado, o problema é violado pela sua solução”. Nesse sentido, Brenez define a poética de Godard como uma redescoberta do *mistério*, o que reforça a sua proximidade com outras linguagens como a filosofia. “Merleau-Ponty: ‘os filósofos mais determinados sempre querem o oposto: para perceber, mas destruindo; para se livrar das coisas, mas as preservando’. (...) O cinema de Jean-Luc Godard é, como a filosofia de acordo com Merleau-Ponty, ‘trágico, mas não sério’”<sup>385</sup>.



123



124

Em seus comentários à série *Histoire(s) du Cinéma*, Youssef Ishaghpour ressalta a “qualidade poética dos discursos verbais de Godard”<sup>386</sup>. O ensaísta recorda uma definição do próprio diretor para a sua poética nesse trabalho: *um ato de pintura*. A pictorialidade se expande a partir do confronto que Aumont destaca na relação entre cinema e pintura: o realizador deve atacar *a matéria da imagem, o grão da tela*. O ataque, no entanto, não ocorre quando o realizador se vale de princípios como luz e sombra (fig. 123); ou de técnicas de luminância herdadas da pintura, como o *chiaroscuro* (fig. 124). O cinema de Godard potencializa a pintura quando investe na reconfiguração do aspecto técnico da construção da imagem. Em *Adieu au langage*, por exemplo, ele utiliza seis câmeras diferentes, e cada uma com um batimento distinto. O cinema já não é mais *a verdade 24 vezes por segundo*, para citar uma famosa frase de Godard. Agora o cinema inclui seis batimentos diferentes a partir de seis

<sup>384</sup> BRENEZ, Nicole. “The Forms of Question”. In: TEMPLE, Michael & WILLIAMS, James S. & WITT, Michael (org.). *Forever Godard*. Londres: Black Dog, 2007. pp. 160-177.

<sup>385</sup> *Idem*, p. 177.

<sup>386</sup> GISHAGHPOUR, Youssef in GODARD, Jean-Luc & ISHAGHPOUR, Youssef. *Cinema: the archeology of film and the memory of a century*. Tradução de John Howe. Oxford: Berg, 2005. p. 13 (do prefácio).

câmeras distintas: Canon 23.98, Fuji 23, Mini Sony 29.97, Flip Flop 30, Go Pro 15, Lumix 25. A realidade se tornou ainda mais inapreensível – as formas de interrogá-la se multiplicaram. Realizando um paralelo com os procedimentos criativos da literatura, é como se um escritor investigasse o mundo não somente por meio dos textos que escreve, mas também pelas anotações à margem, pelas frases que elabora em uma dimensão imaterial. Isso porque em Godard, o que realmente importa não é a ideia central, e sim, o seu *desvio*: “Meu lugar é marginal, porque considero que ficar à margem de alguma coisa é colocar-se no lugar do público, ter seus olhos, julgar com seus critérios”<sup>387</sup>. Em *Adieu au langage*, como em outros filmes, o que importa não é o quadro completo, e sim, o percurso criativo, a obra em contínuo estado de *esboço*: “A estética de Godard não apenas se adequa à forma do esboço, como inventa uma concepção do esboço integral e involutiva, cuja dinâmica não visa à elaboração de uma obra, mas ao retorno às determinações e origens de uma necessidade criadora”<sup>388</sup>.



125

A imagem-síntese em *Adieu au langage* (se é que em Godard podemos falar de síntese) seria a da atriz Zoé Bruneau (fig. 125) entre a natureza e o sonho, a ideia e a metáfora. A atriz olha inicialmente para cima e depois baixa o seu olhar: uma mão masculina invade o

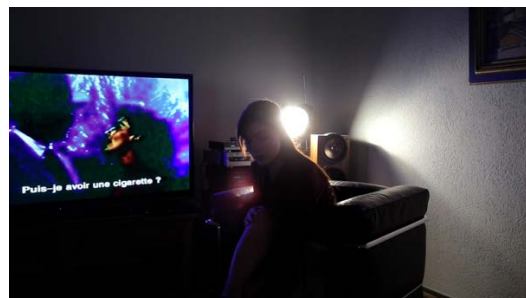
<sup>387</sup> ROSEMBERG FILHO, Luiz. “1 + 1 = Godard”. In: *Godard, Jean-Luc*. Organização e introdução de Luiz Rosemberg Filho. Rio de Janeiro: Taurus Editora, 1986. p. 7.

<sup>388</sup> BRENEZ, Nicole. “Um construtivismo psíquico: dinâmicas do esboço segundo Jean-Luc Godard”. In: ARAÚJO, Mateus & PUPPO, Eugenio (org.). *Godard Inteiro ou O Mundo em Pedacos*. Tradução de Hugo Mader, Lúcia Monteiro & Tatiana Monassa. São Paulo: Heco Produções, 2015. p. 55.

tableau e diz: “Estou às suas ordens”. A solidão, o silêncio: a ausência de Deus + *a Deus a linguagem*. O plano nos remete a outro momento do filme em que Godard evoca a pintura e o nome de Monet: “Nesse ponto da tela, pinta-se não o que se vê, já que não se vê nada, nem o que não se vê, já que não se deve pintar o que não se vê, mas pintar de modo que não se veja. Claude Monet”. *Pintar de modo que não se veja* – filmar de modo que não se veja. O que não devemos ver? Ou melhor: o que devemos *não ver*? Godard insere na cena uma definição que deu para o *Le Monde* em 2014: “O cinema é um esquecimento da realidade”<sup>389</sup>. Não se trata mais de reproduzir o mundo (cinema clássico narrativo), ou de expandi-lo (cinema moderno): o poético evoca o (des)conhecer, a (des)aparição, o (des)acordar. É um cinema no limite entre o sonho e o pensamento: “Esta manhã é um sonho. Cada um pensa que o outro está sonhando”. Ivitch/Zoé Bruneau atrás das grades é a liberdade que resiste: o irreal esquecido pelo real.



126



127

O pintor Francis Bacon defende a ideia que para fazer o retrato de um humano ainda precisamos da figurabilidade do rosto: ou seja, um elemento central para a identificação de uma personagem. Godard subverte tal lógica: ele filma corpos recortados (fig. 126), partes que não reconhecemos como um todo. A fissura do espectro já estava presente em filmes como *Je vous salue, Marie* (1983): o corpo de Myriem Roussel já não cabia no quadro. O mesmo ocorre em *Adieu au langage*: a atriz Heloïse Godet constantemente é vista por meio de uma incompletude, um obstáculo visual ou sonoro que não nos permite acessá-la. A síntese dessa *imagem interdita* está em na cena em que ela se senta (fig. 127) próxima à TV, pondera, levanta, sussurra notas musicais e insinua que irá se despir. Uma voz em off surge em contraponto: “O face-a-face. Sim, o face a face. Sim, o face a face inventa a linguagem”. Ao fundo, uma cena romântica de *As Neves do Kilimanjaro* (1952), com Ava Gardner. O filme em si não importa: o que se destaca ali é a aproximação *entre duas imagens aparentemente distantes*: Ava e

<sup>389</sup> GODARD, Jean-Luc. “Jean-Luc Godard: ‘Le cinéma, c’est un oubli de la réalité’”. Entrevista para o *Le Monde* realizada a 10/06/2014. Acesso a 24 jan 2020: <[https://www.lemonde.fr/culture/article/2014/06/10/jean-luc-godard-le-cinema-c-est-un-oubli-de-la-realite\\_4435673\\_3246.html](https://www.lemonde.fr/culture/article/2014/06/10/jean-luc-godard-le-cinema-c-est-un-oubli-de-la-realite_4435673_3246.html)>.

Heloïse, o passado e o presente, o corpo e o espectro. Ava Gardner era o corpo modelo dos anos 1950: Cocteau a considerava “o animal mais belo do mundo”. Na citação em *Adieu au langage*, Gardner surge em meio a uma reprodução esmaecida, desgastada: ela se torna uma imagem abstrata, como as do pintor Nicolas de Staël, que, aliás, é citado visualmente logo no início do filme. Heloïse, por sua vez, representa o corpo fragmentado, que repousa em contraluz, incapaz de seduzir, pois já está desnaturalizado. Nessa aproximação singular, o realizador convoca a organicidade que se perdeu do cinema clássico narrativo diante da espectralidade que contamina o cinema poético. Godard, no entanto, não está aqui apenas a criticar o cinema narrativo, e sim a refletir sobre o devir das imagens: se no cinema clássico, o corpo era um devir para a morte; no cinema poético, o espectro é um devir para o ser. A imagem transita entre o ser e o não ser como uma travessia onírica, porém a única possível de inventar a linguagem: “Sim, o face-a-face inventa a linguagem”. Aproximar Ava Gardner de Heloïse Godet é justamente pôr em questão o face a face que está desaparecendo. Seria esse o fim da linguagem? Um mundo que não pode mais ser visto, pois já não há o encontro de dois olhares?



128



129

Entre a pose encenada (fig. 128) e o espectro que vê um corpo (fig. 129), entre o som não diegético e a mixagem brusca, entre imagens de baixa resolução e frames reinventados, entre cenas em 3D e a subversão da técnica, há uma reflexão confessional do realizador, que se concretiza em uma frase do filme: “Procuro a pobreza na linguagem”. Nada no entanto expressa essa pobreza de forma tão sintomática como os momentos de *black - suspension* da narrativa visual – que Godard insere nesse e em outros filmes. Uma suspensão/fissura do visível similar ao negror/sombras que há no quadro *Olympia*, de Manet: “O que domina se olhamos a *Olympia* é o sentimento de uma supressão, é a precisão de um encanto no estado puro, o da existência, que, soberanamente, silenciosamente, cortou a ligação que a unia às mentiras que a eloquência havia criado”<sup>390</sup>. *Adeus à linguagem*: fim da eloquência!

<sup>390</sup> BATAILLE, Georges *apud* COLI, Jorge. “Manet: o enigma do olhar”. *op. cit.* pp. 243-244.

## 7. NÃO MOVIMENTO

“(...) as coisas não acontecem através do movimento,  
mas sim do não movimento”.  
Manoel de Barros

Em nossa *Tese para um Cinema Poético*, mostramos que o cinema contemporâneo do século XXI se renova e se amplia ao se contaminar da literatura e de outras artes por meio da *Estética do Desvio*, uma série de procedimentos criativos que ocorrem tanto na dramaturgia do filme, como em sua construção sonora, imagética, e espaço-temporal. Tais procedimentos são movidos por uma lógica de *simultaneidade & fragmentação*, apoiados na valorização de uma *dramaturgia do rosto*, que invariavelmente nos sugere o acesso a uma camada das personagens que não se limita a uma lógica racional. Nesse contexto, o cinema se torna poético ao se configurar como a *Expressão do Silêncio*, a manifestação de uma dimensão virtual constituída por quatro elementos: o *Não Visível*, as *Sombras*, os *Espectros* e o *Não Sonoro*. Tais elementos são conjugados a partir da ideia de um *Não Movimento* no espaço filmico: como se a sensação de movimento sugerida pelo sensível ocultasse um mistério, um sentimento, uma sensação que pertence a uma realidade interior. Como exemplo da *Expressão do Silêncio*, analisamos uma sequência do filme *Au Hasard Balthazar*, de Bresson, para evidenciar de que forma é articulada a fabricação de um silêncio visual a partir de uma estética que não mostra em demasia. Como exemplo da *Estética do Desvio*, analisamos a sequência de abertura do filme *Persona*, para exemplificar como Bergman se valeu de procedimentos da literatura, da música e das artes plásticas para criar um filme-poema.

No capítulo destinado ao *Não Visível*, a partir de exemplos de Ozu e Wenders, argumentamos que a *Expressão do Silêncio* é constituída de uma imagem virtual criada na mente dos espectadores, suscitada pela apresentação de uma ou mais imagens, palavras ou sons. Tal imagem passa a habitar o *consciente* e *inconsciente* do público, de natureza *racional* e *irracional*, configurando, portanto, o que nomeamos como *Imagem-Olhar*. Mostramos em seguida como a *Imagem-Olhar* é projetada em nossa mente a partir a análise do filme *Like Someone in Love*, de Kiarostami: a partir de uma escrita lírica, e da criação de personagens poéticos, o iraniano cria uma fábula sobre a (im)possibilidade do amor no mundo contemporâneo. Sua poética tem como objetivo final a libertação do espectador. Daí, portanto, a ideia da *Imagem-Olhar*: a imagem filmica, ao se emancipar e conquistar sua autonomia, também observa os espectadores. No capítulo destinado às *Sombras*, criamos o conceito da *Imagem Fluida*: trata-se de uma imagem sugestiva, imprecisa, que tem como finalidade contribuir para a expressão do *não visível* aliada à *estética da sombra*, poética na qual resiste

um jogo contínuo entre *exposição e segredo, revelação e mistério*. No que se refere à expressão dramática, tal estética da imprecisão se reverbera a partir da constituição de uma trama sem início e sem desfecho aparentes (como vimos em Kiarostami), mas também na composição de personagens que agem a partir de uma lógica de *contraponto*: a sobreposição de duas ou mais melodias que apontam para direções contrárias. Tal ambivalência das personagens, que privilegia mais o *subtexto* da cena do que a ação dramática, é a marca da poética de um cineasta como Bergman, analisado em nossa tese a partir de sua última obra: o filme *Saraband*. No capítulo destinado aos *Espectros*, criamos o conceito de *Imagem Errática*. Trata-se de uma imagem marcada pela ambivalência contínua entre *presença e ausência, exterior e interior*. Como suporte de análise, revisitamos os filmes *Vertigo*, de Hitchcock; *Phantom Thread*, de Paul Thomas Anderson; e *Personal Shopper*, de Olivier Assayas. Os *espectros* do *Cinema Poético*, corpos que se movem em outra realidade de espaço-tempo, foram analisados a partir de *Beduíno*, de Bressane, em sua *Expressão Onírica & Imaterial*. No capítulo destinado ao *Não Sonoro*, partimos da *Expressão Rítmica & Sensorial* para compreender de que forma o som articula a criação de outras imagens. A partir de indícios encontrados em filmes como *Last Days* e *Une Vie Nouvelle*, definimos o conceito de *Imagem-Ruído*: uma figurabilidade instável, incapaz de ser fixada em sua não solidez. O conceito foi ampliado durante a análise de *Adieu au Langage*, de Godard, na qual mostramos como o som expande as possibilidades expressivas do *Cinema Poético*, aproximando-o novamente da literatura, da música e da filosofia.

A tese foi baseada em conceitos apresentados por realizadores, mas também buscou afinidades com artistas e teóricos das mais variadas linguagens, pois “tanto no cinema quanto em Platão, as verdadeiras ideias são mistas, e qualquer tentativa de univocidade desfaz o poético”<sup>391</sup>. Oferecemos também um espaço privilegiado aos diretores que analisamos com mais intensidade: ressaltar o seu pensamento foi uma forma que encontramos de evidenciar que o gesto criativo já traz em si a sua própria reflexão crítica.

Em síntese, mostramos que o *Cinema Poético* se articula a partir da *Estética do Desvio* e da *Expressão do Silêncio*: ele faz ver o *Não Visível* (Imagem-Olhar) a partir da *Sombra* (Imagem Fluida) na qual notamos o *não movimento* de *Espectros* (Imagem Errática) em meio a um universo *Não Sonoro* (Imagem-Ruído). Trata-se de uma *poética* que devolve a autonomia do olhar à imagem; não mais como um espelho do real ou do espectador, e sim como uma realidade própria, projeção silenciosa que faz do cinema a aproximação para uma imanência, e não somente o registro de um universo sensível.

---

<sup>391</sup> BADIOU, Alain. “Os falsos movimentos do cinema”. *op. cit.* p. 106.

## 8. VESTÍGIOS

“É cheio de vestígios do começo do mundo,  
Por isso nos parece inacabado.”  
Manoel de Barros



130

Desfalecido na viagem  
meus sonhos no chão  
dão voltas e voltas



131

Bashô escreve esse haikai<sup>392</sup> um dia antes de falecer. Que sonhos habitam a mente de Akiko (fig. 130)? Ela pede um saquê para o garçom, e o toma rapidamente em um só gole. Em seguida, pede mais uma dose, que não chega a tomar. O namorado chega e ela decide partir: “Nessa hora, diante da morte, já se está dentro da própria morte”<sup>393</sup>. Assim como Akiko, Monika está em um café-restaurant (fig. 131). Ela está acompanhada do amante: sabe que está sendo observada. Pelo namorado? Pelo público? Pelo seu futuro? Ou será pela *Imagem-Olhar*?

É preciso ter visto Monika apenas por esses extraordinários minutos, quando Harriett Anderson, antes de se voltar a deitar com um tipo, olha fixamente a câmera, os olhos sorridentes embaciados de dor, tomando o espectador por testemunha do desprezo que tem por si própria, por ter optado pelo inferno contra o céu. É o plano mais triste da história do cinema. Amar à vontade, amar até a morte: *Monika* é o primeiro filme baudelairiano<sup>394</sup>.

<sup>392</sup> BASHÔ, Matsuo *apud* PAZ, Octavio. “A poesia de Matsuo Bashô”. *op. cit.* p. 166.

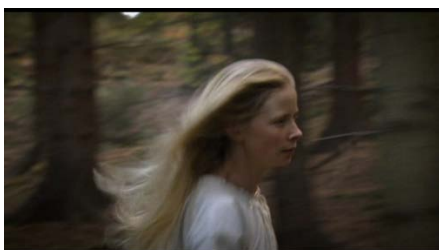
<sup>393</sup> OHNO, Kazuo. *op. cit.* p. 126.

<sup>394</sup> GODARD, Jean-Luc. “Monika”. In: *Godard par Godard. op. cit.* pp. 147-148.



395

Quando o poeta fala, como às vezes o faz, em alcançar a imortalidade através de sua poesia, não pretende dizer que espera, como Fausto, viver para sempre, mas que pretende ressuscitar dos mortos. Na poesia, como em outras questões, a lei determina que todo aquele que deseja salvar a própria vida deve perdê-la<sup>396</sup>.



<sup>395</sup> Frame do filme *Last Days*. As três imagens logo abaixo são frames do filme *Saraband*.

<sup>396</sup> AUDEN, W. H. *A mão do artista*. Tradução: José Roberto O'Shea. São Paulo: Siciliano, 1993.



397

O relógio no final em *Era uma vez em Tóquio*. (...) Quando olhamos para ela com o relógio na palma da mão, sentimos que estamos olhando para o tempo em si mesmo, o tempo que avança ligeiro, enquanto o trem também avança ligeiro e nos empurra para a frente, para dentro da vida, e de mais vida, mas também para o tempo passado, o passado da sogra morta, o passado de Noriko, o passado que vive no presente, o passado que levamos conosco para o futuro.<sup>398</sup>

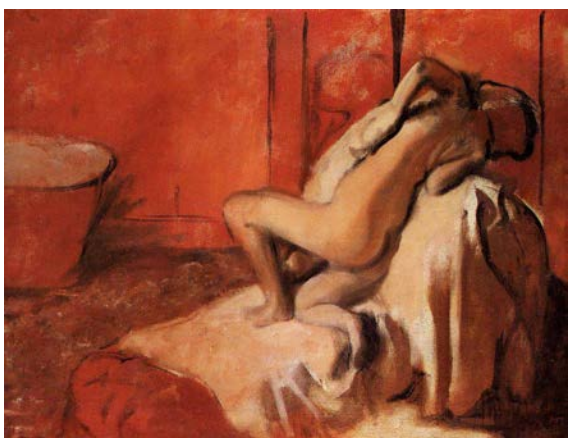


399

<sup>397</sup> Frames da sequência final do filme *Era uma vez em Tóquio* (1953), de Yasujiro Ozu.

<sup>398</sup> AUSTER, Paul. *Homem no Escuro*. Trad.: Rubens Figueiredo. São Paulo: Cia das Letras, 2008. pp. 70-75.

<sup>399</sup> OHARA, Haruo. *Hora Marcada* (1958). *Fotografias*. Org.: Sergio Burgi. Rio de Janeiro: IMS, 2008. p. 44.



400



401

Degas, durante toda a sua vida, procurou no Nu, observado em todos os seus aspectos, em uma quantidade incrível de poses, e até em plena ação, o sistema único das linhas que *formula* determinado momento de um corpo com a maior precisão, mas também com a maior generalidade possível.<sup>402</sup>



403

<sup>400</sup> *Après le bain* (1896), de Edgar Degas.

<sup>401</sup> Fotografia de 1896 de Edgar Degas.

<sup>402</sup> VALÉRY, Paul. 2003. p. 96.

<sup>403</sup> Frame do filme *Adieu au langage*.



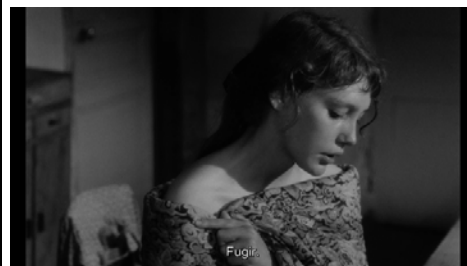
O tempo em cinema é o grande mistério.<sup>405</sup>

O principal elemento formal do cinema é o ritmo, e não a montagem, como as pessoas costumam pensar. O cinema (...) é capaz de registrar o tempo através de signos exteriores e visíveis, identificáveis aos sentimentos. E assim, o tempo torna-se o próprio fundamento no cinema, como o som na música, a cor na pintura, o personagem no teatro.<sup>406</sup>

<sup>404</sup> OHARA, Haruo. *Água de chuva* (1949). *Fotografias*. Tóquio/Rio de Janeiro: Saudade Books/IMS, 2016. p. 37.

<sup>405</sup> OLIVEIRA, Manoel de. *Manoel de Oliveira por Manoel de Oliveira e João Bénard da Costa*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa/Museu do Cinema, 2008. p. 60.

<sup>406</sup> TARKOVSKY, Andrei. *op. cit.* p. 141.



407



A linguagem, entretanto, o que é que anuncia a não ser a morte?  
 (...) Os rostos, faces, naturalmente, sobrepõem-se,  
 de maneira que cada um oculta ou manifesta o rosto  
 do(a) outro/outra, simplesmente o outro amor,  
 o que já foi ou o que já está próximo.  
 No rosto, mais do que em outro lugar,  
 esconde-se de fato a morte,  
 produz-se o trabalho da morte. (...)  
 A montagem como o olho<sup>408</sup>.



409

<sup>407</sup> Frames do filme *Au hasard Balthazar*, de Robert Bresson.

<sup>408</sup> MARABELLO, Carmelo. "jornal, nico". *op. cit.* p. 57.

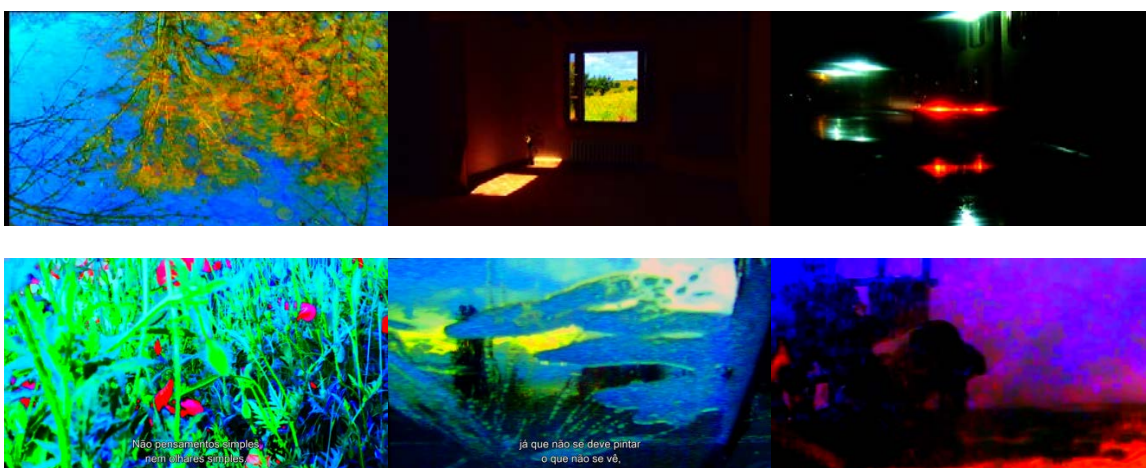
<sup>409</sup> Frames do filme *Mouchette*, de Robert Bresson.



410

O invisível é:

- 1 – o que não é atualmente visível, mas poderia sê-lo (os aspectos ocultos ou inatuais da coisa – coisas ocultadas, situadas *alhures*, - “Aqui” e “alhures”)
  - 2 – aquilo que relativo ao visível, não poderia, contudo, ser visto como coisa, (os existenciais do visível, suas dimensões, sua membrura não figurativa)
  - 3 – aquilo que só existe tatilmente ou cinesteticamente etc.
- (...) O sensível, o visível deve ser para mim a ocasião de dizer o que é o nada – O nada não é nada mais (nem nada menos que o invisível)<sup>411</sup>.



412

<sup>410</sup> *Face au havre* (1952), de Nicolas de Staël (1914-1955).

<sup>411</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. Tradução: José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 232.

<sup>412</sup> Frames do filme *Adieu au langage*.



413

O céu  
fragmenta-se,  
num espelho quebrado.

414

Perdi  
algo que havia encontrado  
encontrei algo que havia sido perdido.<sup>415</sup>



416

<sup>413</sup> OHARA, Haruo. Nuvem da manhã (1952). *Haruo Ohara*. Curitiba: Editora Positivo, 2008. p. 69.

<sup>414</sup> KIAROSTAMI, Abbas. 2018. *op. cit.* p. 43.

<sup>415</sup> *Idem*, p. 23.

<sup>416</sup> Frame do filme *Crepúsculo em Tóquio*.



417

Uma arte nunca é simplesmente uma arte; é sempre ao mesmo tempo uma proposta de mundo. E os seus procedimentos formais são frequentemente os restos de utopias que visavam muito mais do que o prazer dos espectadores: a redistribuição das formas da experiência sensível coletiva. (...) A imagem é o ícone onde vão imprimir-se diretamente, na sua unicidade, os traços do mundo sensível; mas é também o signo que se combina no infinito com todos os outros. (...) O olho só liga se renunciar a demorar-se naquilo que vê, se renunciar a olhar.<sup>418</sup>



419



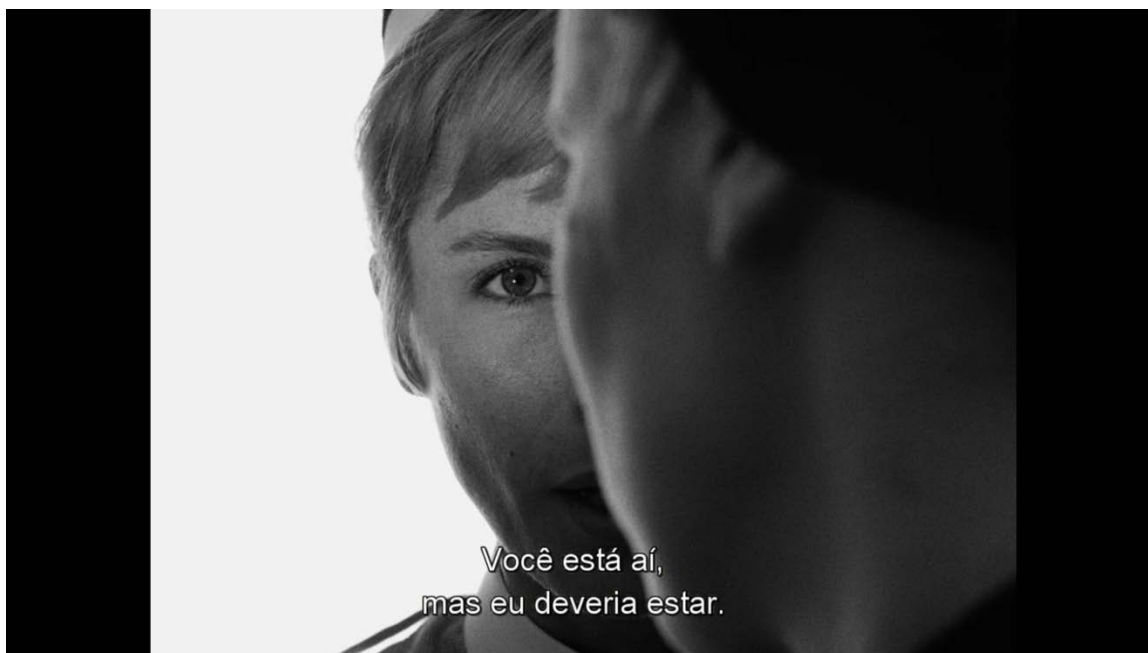
420

<sup>417</sup> Frame do curta-metragem *Film* (1965), de Samuel Beckett.

<sup>418</sup> RANCIÈRE, Jacques. "A vertigem cinematográfica: Hitchcock-Vertov e volta". In: *Os intervalos do cinema*. Tradução: Luís Lima. Lisboa: Orfeu Negro, 2012. pp. 52-53.

<sup>419</sup> *Frames* do curta-metragem *Un Chien Andalou* (1929), de Luis Buñuel.

<sup>420</sup> Frame do filme *Repulsion* (1965), de Roman Polanski.



421

(...) Algo perdido tornou-se  
algo a se achar.  
Um nome,  
perseguido na poeira  
de todo esse desvio, jamais  
divulgou seu som. (...) <sup>422</sup>

Contra a fachada do crepúsculo:  
sombras, fogo e silêncio.  
Nem mesmo o silêncio, mas seu fogo –  
a sombra  
que projeta uma respiração.

Por penetrar o silêncio deste muro,  
tenho de me deixar para trás. <sup>423</sup>



<sup>421</sup> Frames do filme *Persona*.

<sup>422</sup> AUSTER, Paul. “Aliança”. In: *[todos os poemas]*. Tradução e prefácio: Caetano W. Galindo. Introdução: Norman Finkelstein. 1ª Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 159.

<sup>423</sup> *Idem*. “Sombra a sombra”. *op. cit.* p. 163.



424

A personagem não é mais uma pessoa, no sentido do indivíduo, mas *persona*. Artaud o afirma: “antes de ser alguém, é preciso antes ser ninguém”. (...) De uma hipótese a outra, o fio da personagem é rompido, e depois precariamente reatado. Dessa ausência de continuidade nasce a impersonagem, da qual se poderia dizer que ela é a *diferença* da personagem. A impersonagem se constitui a partir desse jogo pelo qual a personagem não é mais do que a confrontação e a diferença de suas máscaras sucessivas.<sup>425</sup>

Escultura: objeto.  
Objetos para a criação de espaço.  
Espelhos para a criação de imagens.  
Pessoas para a criação de silêncio.<sup>426</sup>



427

<sup>424</sup> Still do filme *Beduíno*.

<sup>425</sup> SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do drama moderno: de Ibsen a Koltès*. Tradução: Newton Cunha, J. Guinsburg, Sonia Azevedo. 1ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2017. pp 185-188.

<sup>426</sup> HELDER, Herberto. (as transmutações). In: *Photomaton & Vox*. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2017. p. 80.

<sup>427</sup> Frame do filme *Like Someone in Love*.



428

Quando você faz uma pintura, você está criando uma total ilusão da realidade, da aparência de uma pessoa em dada posição e em dado ambiente, e você não pode separar a pessoa do ambiente. E quando você olha alguém de frente, não está pensando no que está atrás do seu rosto; não está pensando conceitualmente, está pensando visualmente.<sup>429</sup>

Os grandes quadros são retratos. Velázquez, por exemplo. Um pintor que tenta fazer um rosto somente faz o exterior das pessoas; e ainda assim algo é revelado. É muito misterioso. É uma aventura. O filme (*Vivre sa vie*) foi uma aventura intelectual: eu queria tentar filmar um pensamento em ação – mas como se faz isso? Nós ainda não sabemos.<sup>430</sup>



431

<sup>428</sup> Still do filme *Beduíno*.

<sup>429</sup> GIACOMETTI, Alberto *apud* SYLVESTER, David. *Um olhar sobre Giacometti*. Tradução: Maria Thereza Rezende Costa. São Paulo: Cosac & Naify, 2012. p. 210.

<sup>430</sup> GODARD, Jean-Luc. Entrevista para Cahiers du Cinéma. *Godard on Godard. op. cit.* p. 187.

<sup>431</sup> Frame do filme *Vivre sa vie*.



432

Pode-se imaginar que o realismo consiste em copiar... um copo tal como está sobre a mesa. Na verdade, a única coisa que se copia é a visão que resta dele a cada instante, a imaginação que se torna consciente. Você não copia nunca o copo sobre a mesa, você copia o resíduo de uma visão. [...] cada vez que olho o copo, ele parece se refazer, isto é, sua realidade se torna duvidosa, porque sua projeção em minha mente é duvidosa, ou parcial. A gente o vê como ele desaparecesse... ressurgisse... desaparecesse.. ressurgisse.. isto é, ele se encontra realmente entre o ser e o não ser. E é isso que se quer copiar.<sup>433</sup>



434

<sup>432</sup> TOULOUSE-LAUTREC, Henri. *Le Buveur* (1882).

<sup>433</sup> GIACOMETTI, Alberto *apud* SYLVESTER, David. *op. cit.* p. 71.

<sup>434</sup> OHARA, Haruo. Flor, casa da rua São Jerônimo (década de 1950). 2008, *op. cit.* p. 77.



435

Por quê explicar? / agüente o fardo / em silêncio



436

Why explain? / bear burdens / In silence<sup>437</sup>



438

ela ficou em silêncio e olhou ao  
redor como se estivesse surpresa.

Um silêncio frio.<sup>439</sup>



Encontrar as palavras certas  
não é fácil.



O sonho é muito grande.

440

<sup>435</sup> Frame do filme *Like Someone in Love*.

<sup>436</sup> Frame do filme *Saraband*.

<sup>437</sup> KEROUAC, Jack. *op. cit.* p. 203.

<sup>438</sup> Frame do filme *Persona*.

<sup>439</sup> PESSOA, Fernando. 2006. *op. cit.* p. 104.

<sup>440</sup> Frames do filme *Scenário du film Passion*, de Jean-Luc Godard.

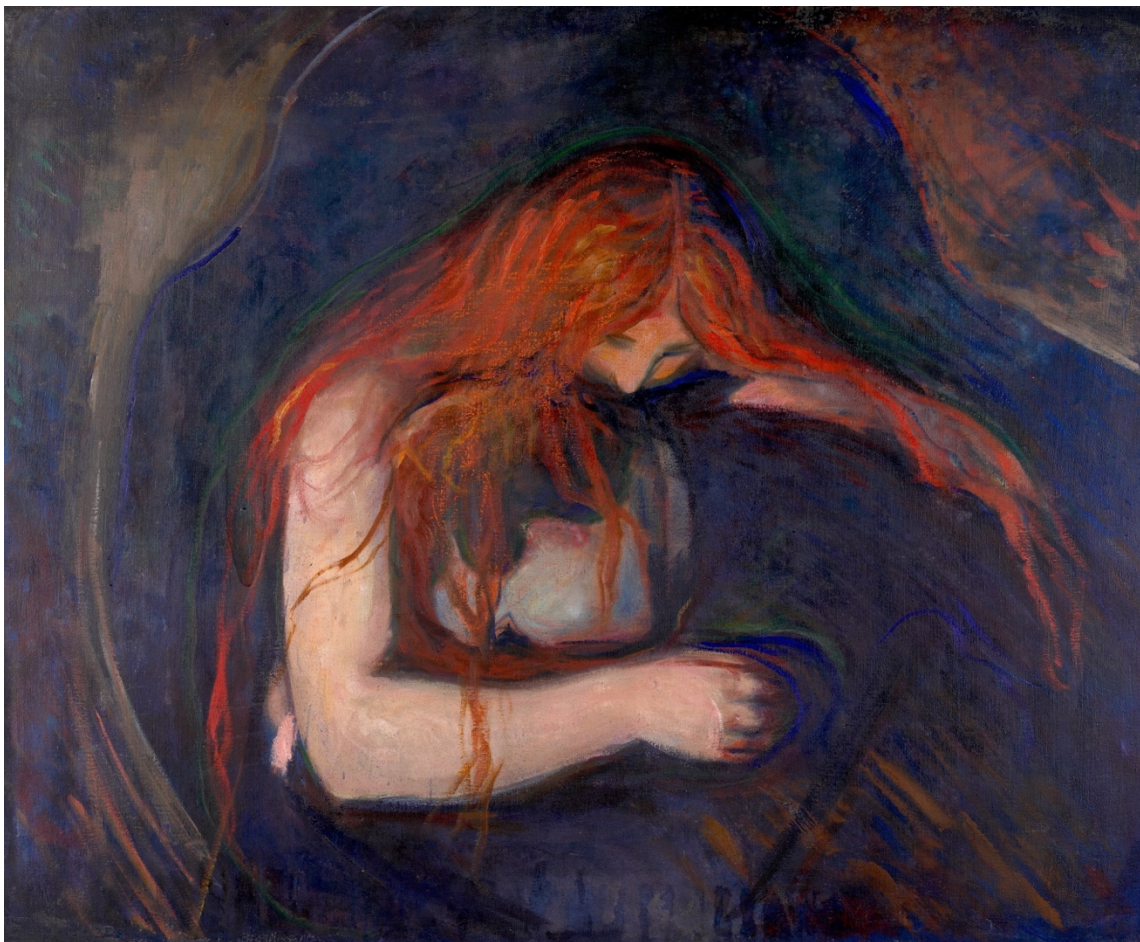


441

O que eu pretendo fazer é distorcer o objeto até um nível que está muito além da aparência, mas, na distorção, voltar a um registro da aparência.<sup>442</sup>

<sup>441</sup> BACON, Francis. "Fragments of two separate plates from Jacques Penry, How to judge character from the face: London, 1952". In: *Francis Bacon - Incunabula*. Nova York: Thames & Hudson, 2009. p. 162.

<sup>442</sup> BACON, Francis *apud* SYLVESTER, David. 1995. *op. cit.* p. 40.



443

O que vem antes, o espírito ou o corpo?  
 Para tornar uno o corpo e a alma,  
 é preciso fazer com que a alma se volte para nós,  
 que ela venha até nós. Se o corpo estiver tenso,  
 ela não vem. Libertem-se. Agora os olhos veem diretamente.<sup>444</sup>

A vida é oposta à morte,  
 mas a vida é também, desde sempre,  
 uma forma de morte; o sonho é irreal,  
 mas mais real do que a dita realidade.<sup>445</sup>



446

<sup>443</sup> MUNCH, Edvard. *Vampiro*, 1895.

<sup>444</sup> OHNO, Kazuo. *op. cit.* p. 88.

<sup>445</sup> MEDEIROS, Paulo de. *O silêncio das sereias*. Ensaio sobre o Livro do Desassossego. Lisboa: Tinta da China, 2015. p. 16.

<sup>446</sup> Frames do filme *Persona*.



447

Vestígios de um caminhante sobre a neve  
 Por que passou por aqui?  
 Regressará?  
 Por este mesmo caminho?<sup>448</sup>

(...) sou a névoa suave  
 em que aparece um rosto<sup>449</sup>



450

<sup>447</sup> OHARA, Haruo. “Pausa para descanso”. *Autorretrato* (1945). 2008, *op. cit.* p. 36.

<sup>448</sup> KIAROSTAMI, Abbas. 2018. *op. cit.* p. 73.

<sup>449</sup> O’HARA, Frank. “À memória de meus sentimentos”. *op. cit.* p. 46.

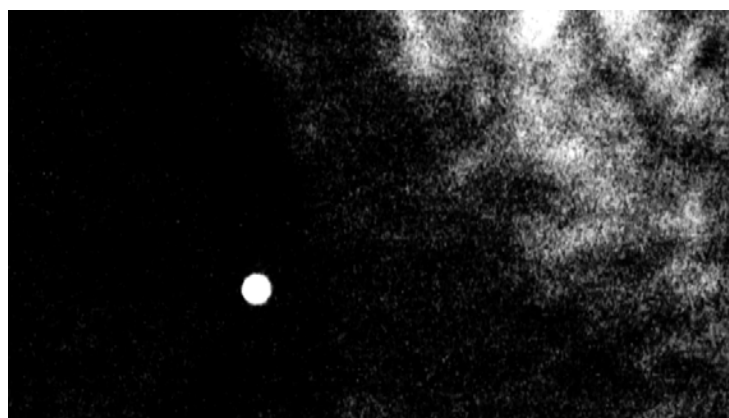
<sup>450</sup> Frame do filme *Crepúsculo em Tóquio*.



451

(...) a oficina que se situa dentro de nós e que só entramos em alguns momentos, as “ab-cenas”, o desencontro que os aproxima, o sonho que retorna sempre, a embriaguez, a sala das metamorfoses, a pirâmide americana, o trem, o brinquedo lúdico, a situação imprevista que nos fazer ver a nós mesmos.<sup>452</sup>

Velazquez pintava as coisas que estão entre as coisas,  
e dou-me conta de que... pouco a pouco..  
o cinema é o que está entre as coisas,  
não são as coisas,  
é o que está entre uma e outra pessoa,  
entre você e eu, e depois,  
na tela, está entre as coisas.<sup>453</sup>



454

<sup>451</sup> OHARA, Haruo. “Borra-tinta”. Casa da rua São Jerônimo (1969). 2008, *op. cit.* p. 66.

<sup>452</sup> BRESSANE, Julio. 2018. *op. cit.* p. 49.

<sup>453</sup> GODARD, Jean-Luc. 1989. *op. cit.* p. 135.

<sup>454</sup> Frames do filme *Adieu au langage*.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Trad.: Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- ALMENDROS, Néstor. *Días de una cámara*. Prefácio de François Truffaut. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- ALTON, John. *Painting with light*. Introdução de Todd McCarthy. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1997.
- ARASSE, Daniel. *Não se vê nada, Descrições*. Tradução de Rui Pires Cabral. Lisboa: KKYM, 2015.
- ARAÚJO, Inácio. *Cinema de Boca em Boca*. Organização e Pesquisa: Juliano Tosi. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Alfred Hitchcock*. 2ª Edição. Coleção Encanto Radical. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução e notas de Ana Maria Valente. Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida*. Organização de J. Guinsburg, Sílvia Fernandes Telesi e Antonio Mercado Neto. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- \_\_\_\_\_. *O teatro e seu duplo*. Tradução de Teixeira Coelho. Revisão da tradução de Monica Stahel. 3ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ASSAYAS, Olivier & BJÖRKMAN, Stig. *Conversation avec Bergman*. Seguindo de Itinéraire bergmanien, por Olivier Assayas. Paris: Cahiers du Cinéma, 2006.
- AUDEN, W. H. *A mão do artista*. Tradução: José Roberto O’Shea. São Paulo: Siciliano, 1993.
- AUSTER, Paul. *[todos os poemas]*. Tradução e prefácio: Caetano W. Galindo. Introdução: Norman Finkelstein. 1ª Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Homem no Escuro*. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- AUMONT, Jacques. *Le montreur d’ombre*. Essai sur le cinéma. Paris: Vrin, 2012.
- \_\_\_\_\_. *O cinema e a encenação*. Tradução: Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto & Grafia, 2006.
- \_\_\_\_\_. *O olho interminável*. Cinema e pintura. Tradução: Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Ingmar Bergman – ‘Mes films sont l’explication de mes images’*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2003.
- BACON, Francis. *Francis Bacon - Incunabula*. Martin Harrison & Rebecca Daniels (org.). Prefácio de Barbara Dawson. Nova York: Thames & Hudson, 2009.

- BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. Tradução: Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BAECQUE, Antoine de. *Godard – biographie*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle, 2010.
- BARROS, Manoel de. *Livro sobre nada*. 14ª Edição. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Concerto a céu aberto para solos de ave*. Com vinhetas de Siron Franco. 7ª Edição. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Livro de Pré-Coisas*. 5ª Edição. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Ensaio fotográficos*. 4ª edição. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2003.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. 13ª reimpressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAUMBACH, Nico. “Like Someone in Love: On Likeness”. The Criterion Collection, 2014. <<https://www.criterion.com/current/posts/3170-like-someone-in-love-on-likeness>> (acesso a 17 nov 2019).
- BAZIN, André (*et al*). *A Política dos Autores*. Entrevistas com Jean Renoir, Roberto Rossellini, Fritz Lang, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Luis Buñuel, Orson Welles, Carl Dreyer, Robert Bresson e Michelangelo Antonioni. Tradução de Isabel Maria Lucas Pascoal. Lisboa: Assírio & Alvim, 1976.
- \_\_\_\_\_. *O que é o Cinema?* São Paulo: Cosac & Naify, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Orson Welles*. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- \_\_\_\_\_. *O cinema da crueldade*. Prefácio de François Truffaut. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BECKETT, Samuel. *Film*. Com ensaio de Alan Schneider. Prólogo e tradução de Jenaro Talens. Barcelona: Tusquets, 2001.
- BERGMAN, Ingmar. *Ingmar Bergman: Interviews*. Edição de Raphael Shargel. 1ª Edição. Mississipi: University Press of Mississippi, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Lágrimas e Suspiros – Persona – Dependência*. Tradução de Armando Silva Carvalho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Imagens*. Tradução de Alexandre Pastor. 2ª Tiragem. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Lanterna Mágica*. Tradução e notas de Alexandre Pastor. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.
- \_\_\_\_\_. “O nosso trabalho começa com o rosto humano”. In: SEIXAS SANTOS, Alberto (*et al*). *Bergman no Cerco*. Lisboa: Edição do Autor, 1963.

- BERGSON, Henri. *Memória e Vida*. Textos escolhidos por Gilles Deleuze. Tradução de Claudia Berliner. Revisão técnica e da tradução por Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BERNADET, Jean-Claude. *O autor no cinema: a política dos autores: França, Brasil – anos 1950 e 1960*. Colaboração de Francis Vogner dos Reis. 2ª edição atualizada. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.
- \_\_\_\_\_. *O vôo dos anjos: Bressane, Sganzerla*. Prefácio de Haroldo de Campos. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- BÉRTOLO, José. *Sobreimpressões*. Leituras de filmes. Lisboa: Sistema Solar, 2019.
- BJÖRKMAN, Stig. “Pure Kamikaze: Interview with Ingmar Bergman” in: DUNCAN, Paul (org.). *The Ingmar Bergman Archives*. Los Angeles: Taschen, 2008.
- \_\_\_\_\_. (org.). *O cinema segundo Bergman: entrevistas concedidas a Stig Björkman, Torsten Manns e Jnas Sima*. Tradução de Lia Zats. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- BLAIR, Kitty Hunter (org.). *Poetry and Film*. Artistic Kinship Between Arseni and Andrei Tarkovsky. Londres: Tate, 2014.
- BLAKE, William. *O matrimônio do céu e inferno e O livro de Thel*. Tradução: José Antônio Arantes. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- BOGDANOVICH, Peter. *Afinal, quem faz os filmes?* Conversas com Robert Aldrich, George Cukor, Allan Dwan, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Chuck Jones, Fritz Lang, Joseph H. Lewis, Sidney Lumet, Leo McCarey, Otto Preminger, Don Siegel, Joseph von Sternberg, Frank Tashlin, Edgar G. Ulmer, Raoul Walsh. Tradução: Henrique W. Leão. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- \_\_\_\_\_. *John Ford*. Tradução para espanhol: Fernando Santos Fontela. Madrid: Fundamentos, 1983.
- BORDWELL, David. *Ozu and the poetics of cinema*. Londres/Princeton: British Film Institute/Princeton University Press, 1988.
- BORGES, Jorge Luis. *Sobre os sonhos e outros diálogos*. Tradução de John O’Kuinghttons Rodriguez. Prólogo de Osvaldo Ferrari. São Paulo: Hedra, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Borges, oral & Sete noites*. Tradução: Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- BREILLAT, Catherine. “O filme que me inventou”. Trad.: Tatiana Monassa. In: ZACHARIAS, João Candido (org.). *Ingmar Bergman*. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2012.
- BRENEZ, Nicole. “Um construtivismo psíquico: dinâmicas do esboço segundo Jean-Luc Godard”. In: ARAÚJO, Mateus & PUPPO, Eugenio (org.). *Godard Inteiro ou O Mundo em*

- Pedaços*. Tradução de Hugo Mader, Lúcia Monteiro & Tatiana Monassa. São Paulo: Heco Produções, 2015.
- \_\_\_\_\_. “The Forms of Question”. In: TEMPLE, Michael & WILLIAMS, James S. & WITT, Michael (org.). *Forever Godard*. Londres: Black Dog, 2007.
- BRESSANE, Julio. *AB-Cena*. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2018.
- \_\_\_\_\_. *Deslimite*. Rio de Janeiro: Imago, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Fotodrama*. Rio de Janeiro: Imago, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Cinemancia*. Rio de Janeiro: Imago, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Alguns*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- BRESSON, Robert. *Bresson on Bresson: Interviews 1943-1983*. Editado por Mylène Bresson. Traduzido do francês por Anna Moschovakis. Prefácio de Pascale Mérigeau. Nova York: New York Review Books, 2016.
- \_\_\_\_\_. *Notas sobre o cinematógrafo*. Trad.: Evaldo Mocarzel. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- BRISELANCE, Marie-France & MORIN, Jean-Claude. *Gramática do Cinema*. Tradução: Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.
- BUÑUEL, Luís. *Meu último suspiro*. Tradução: André Telles. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.
- CAGE, John. *Silence*. Middletown: Wesleyan University Press, 2013a.
- \_\_\_\_\_. *De Segunda a um Ano*. Novas conferências e escritos de John Cage. Tradução: Rogério Duprat. Revisão da tradução: Augusto de Campos. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013b.
- CALVINO, Italo. *Seis Propostas para o Próximo Milênio: Lições Americanas*. Tradução: Ivo Cardoso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CARRINGER, Robert L. *Cidadão Kane: o making of*. Tradução de Ana Luiza Dantas Borges. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- CHANDLER, Charlotte. *Eu, Fellini*. Tradução de Reinaldo Guarany. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Com a colaboração de André Barbault... [et al.]. 28ª Edição - edição revista e aumentada. Tradução: Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melim. Coordenação: Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
- CLARK, T. J. *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. Tradução: José Geraldo Couto. Edição revisada. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- COCCIA, Emanuele. “Física do sensível – pensar a imagem na Idade Média”. In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

- COLI, Jorge. “Manet: o enigma do olhar”. In: NOVAES, Adauto (org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder – A Inocência Perdida: Cinema, Televisão, Ficção, Documentário*. Seleção e organização: César Guimarães e Ruben Caixeta. Tradução: Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira e Ruben Caixeta. Revisão técnica: Irene Ernest Dias. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- COPPOLA, Francis Ford. *Live Cinema and its Techniques*. New York/London: Liveright/Norton, 2017.
- COSTA, João Bénard da (org.). *Cinema e Pintura*. Comissariado por Jean Louis Schefer e João Bénard da Costa. Direção Artística: Rita Azevedo Gomes. Lisboa: Cinemateca Portuguesa/Museu do Cinema, 2005.
- \_\_\_\_\_. (et al). *Robert Bresson*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa/Museu do Cinema, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Josef von Sternberg*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa/Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.
- \_\_\_\_\_. (org.). *Yasujiro Ozu*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.
- D’ALLONNES, Fabrice Revault. *La Lumière au Cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1991.
- DANEY, Serge. *A rampa*. Cahiers du Cinéma, 1970-1982. Tradução e posfácio: Marcelo Rezende. Prefácios de Serge Toubiana e Jean-Michel Frodon. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações. 1972-1990*. Tradução: Peter Pál Pelbart. 2ª Edição. São Paulo: Editora 34, 2010.
- \_\_\_\_\_. *A Imagem-Movimento*. Tradução: Sousa Dias. 2ª Ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.
- \_\_\_\_\_. *A Imagem-Tempo*. Tradução e Introdução de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
- DERRIDA, Jaques. *Che cos’è la poesia?* Tradução: Osvaldo Manuel Silvestre. Coimbra: Angelus Novus. 2003.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Passés Cités par JLG. L’œil de L’Histoire 5*. Paris: Les Éditions de Minuit. 2015.
- \_\_\_\_\_. *Diante da imagem - Questão colocada aos fins de uma história da arte*. Tradução: Paulo Neves. 1ª Edição. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DOLL, Susan. *John Alton: painting with light in The Big Combo*. Texto disponível em: <http://streamline.filmstruck.com/2016/06/06/john-alton-painting-with-light-in-the-big-combo/> (acesso a 22 nov 2019).
- DORT, Bernard. “Um realismo épico”. In: *O teatro e a sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. Tradução: Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Apresentação, notas e revisão técnica: José Carlos Avellar. Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- EISNER, Lotte H. *A Tela Demoníaca*. Tradução de Lúcia Nagib. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Instituto Goethe, 1985.
- FURTADO, Marli Terezinha. *Bertolt Brecht e o teatro épico*. Fragmentos, v. 5, nº 1, p. 9-10, Florianópolis, 1995.
- GODARD, Jean-Luc. “Jean-Luc Godard: ‘Le cinéma, c’est un oubli de la réalité’”. Entrevista para o *Le Monde* realizada a 10 de junho de 2014. Acesso a 24 jan 2020: <[https://www.lemonde.fr/culture/article/2014/06/10/jean-luc-godard-le-cinema-c-est-un-oubli-de-la-realite\\_4435673\\_3246.html](https://www.lemonde.fr/culture/article/2014/06/10/jean-luc-godard-le-cinema-c-est-un-oubli-de-la-realite_4435673_3246.html)>.
- \_\_\_\_\_. “Bergmanorama”. Tradução: Tatiana Monassa. In: ZACHARIAS, João Candido (org.). *Ingmar Bergman*. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Historia(s) del cine*. Prólogo de Adrián Cangi. 1ª ed. Buenos Aires: Caja Negra, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Histoire(s) du cinéma*. Paris: Gallimard – Gaumont, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Godard par Godard – Les années Cahiers (1950 à 1959)*. Apresentação de Alain Bergala. Paris: Flammarion, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Introdução a uma Verdadeira História do Cinema*. Tradução de Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Godard on Godard*. Tradução e edição de Tom Milne. Prefácio de Annette Michelson. Cambridge: Da Capo Press, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Cinco Guiones: A bout de souffle – Vivre sa vie – Une femme mariée – Deux ou trois choses que je sais d’elle – La Chinoise*. Trad. de Miguel Marías. Madrid: Alianza, 1973.
- \_\_\_\_\_. & ISHAGHPOUR, Youssef. *Cinema: the archeology of film and the memory of a century*. Tradução de John Howe. Oxford: Berg, 2005.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Escritos sobre arte*. Introdução, tradução e notas de Marco Aurélio Werle. 2ª edição. São Paulo: Associação Editorial Humanitas/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.
- GORKI, Máximo. “No país dos espectros”. In: PRIEUR, Jérôme (Org.). *O espectador noturno: os escritores e o cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- GOUDET, Stéphane. *Buster Keaton*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2007.
- GRAY, James. *L’École de Cinéma*. In: MINTZER, Jordan (org.). *Conversations avec James Gray*. Prefácio de Jean Douchet. Introdução de Francis Ford Coppola. Paris: Synecoche, 2012.

GRIFFITH, D. W. “O Milagre da Fotografia Moderna”. In: MADEIRA, Maria João & OLIVEIRA, Luis Miguel (org.). *D. W. Griffith*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa/Museu do Cinema, 2004.

\_\_\_\_\_. *The Man who invented Hollywood*. The Autobiography of D. W. Griffith. Editado e transcrito por James Hart. Prefácio de Frank Capra. Lousiville: Touchstone, 1972.

GUERREIRO, Fernando & BÉRTOLO, José (org.). *Morte e Espectralidade nas Artes e na Literatura*. Braga: Edições Húmus, 2019.

HEGEL, Georg W. F. “Crítica Moderna – Heráclito de Éfeso”. Tradução de Ernildo Stein. In: *Os Pré-Socráticos: fragmentos, doxografia e comentários*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. 4ª Edição. Rio de Janeiro/Bragança Paulista: Vozes/Editora Universitária São Francisco, 2008.

HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2017.

JULIET, Charles. *Conversations with Samuel Beckett and Bram van Velde*. Traduzido por Tracy Cooke, Aude Jeanson, Axel Nesme, Morgaine Reinl, Janey Tocker. Champaign: Dalkey Archive, 2009.

KAFKA, Franz. *No soy una luz*. Seleção e tradução de Federico Keller. Buenos Aires: Tiempo, 1977.

KAHN, Ashley. *Kind of Blue - A história da obra-prima de Miles Davis*. Prefácio de Jimmy Cobb. Tradução: Patricia de Cia e Marcelo Orozco. São Paulo: Editora Barracuda, 2007.

KEROUAC, Jack. *Livro de Haicais*. Tradução de Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 2013.

KIAROSTAMI, Abbas. *Nuvens de Algodão*. Tradução e organização de Pedro Fonseca. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2018.

\_\_\_\_\_. “Um filme, cem sonhos”. In: CHIARETTI, Maria & SAVINO, Fábio (org.). *Um filme, cem histórias: Abbas Kiarostami*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. Brasília, Rio de Janeiro, São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2016.

\_\_\_\_\_. *Lessons with Kiarostami*. Edição de Paul Cronin. Prefácio de Mike Leigh. Nova York: Sticking Place Books, 2015.

\_\_\_\_\_. *Like Someone in Love*. Roteiro original do filme em inglês. 2012.

\_\_\_\_\_. “Duas ou três coisas que sei de mim”. Tradução: Paolo Balirano. In: CERANTOLA, Neva & FINA Simona (org.). *Abbas Kiarostami*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa/Museu do Cinema, 2004.

\_\_\_\_\_. & GHEZZI, Enrico. “O olho externo da câmara – Diálogo entre Abbas Kiarostami e Enrico Ghezzi”. In: CERANTOLA, Neva & FINA Simona (org.). *Abbas Kiarostami*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa/Museu do Cinema, 2004.

- \_\_\_\_ & ISHAGPOUR, Youssef. *Abbas Kiarostami - Duas ou três coisas que sei de mim. O real, cara e coroa*. Tradução: Álvaro Machado e Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- KYROU, Ado. *Luís Buñuel*. Tradução de José Sanz. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- LEMINSKI, Paulo. *Matsuo Bashô*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- MADEIRA, Maria João (org.). *Ingmar Bergman – As Folhas da Cinemateca*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa/Museu do Cinema: 2008.
- MAIA, Tomás. *O olho divino: Beckett e o Cinema*. Inclui *Filme*, de Samuel Beckett. Tradução de André Maranhã & Tomás Maia. Lisboa: Documenta, 2016.
- MAILLET, Arnaud. “O Cinema Surrealista”. In: COELHO, Amanda (*Et al*) (org.). *Surrealismo & Vanguardas*. Rio de Janeiro: CCBB, 2014.
- MARABELLO, Carmelo. “jornal, nico”. In: CERANTOLA, Nova & OLIVEIRA, Luis Miguel (org.). *Philippe Garrel*. Uma alta solidão. Lisboa: Cinemateca Portuguesa/Museu do Cinema, 2003.
- MARIN, Louis. “L’opaque”. In: *L’Art, Effacement et Surgissement des Figures*. Hommage à Marc Le Bot. Paris: Publications de La Sorbonne, 1991.
- MEDEIROS, Paulo de. *O silêncio das sereias*. Ensaio sobre o Livro do Desassossego. Lisboa: Tinta da China, 2015.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. Tradução: José Artur Gianotti e Armando Mora d’Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- \_\_\_\_. *O olho e o espírito*. Seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne. Tradução: Paulo Neves e Maria Emmantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- \_\_\_\_. *Fenomenologia da Percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MONTEJO NAVAS, Adolfo. *Fotografia & poesia (afinidades eletivas)*. São Paulo: Ubu, 2017.
- NANCY, Jean-Luc. *À escuta*. Trad. Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2014.
- \_\_\_\_. *The Evidence of film – Abbas Kiarostami*. Traduzido por Christine Irizarry e Verena Andermatt Conley. Bruxelas: Yves Gevaert Éditeur: 2001.
- NATÁLIO, Carlos & MENDONÇA, Luís & LISBOA, Ricardo Vieira (ed.). *O cinema não morreu*. Crítica e Cinefilia à Pala de Walsh. Lisboa: Linha de Sombra, 2017.
- NOCHLIN, Linda. “Edward Hopper and the Imaginery of the Alienation”. *Art Journal*, Vol 41, n. 2, *Edward Hopper Symposium at the Whitney Museum of American Art* (Summer 1981).

- O'HARA, Frank. *Meu coração está no bolso*. Tradução de Beatriz Bastos e Paulo Henriques Britto. São Paulo: Luna Parque, 2017.
- OHARA, Haruo. *Fotografias*. Tóquio/Rio de Janeiro: Saudade Books/IMS, 2016.
- \_\_\_\_\_. *Fotografias*. Organização: Sergio Burgi. Rio de Janeiro: IMS, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Haruo Ohara*. Textos de Orlando Azevedo, Rogério Ivano e Marcos Losnak. Curitiba: Editora Positivo, 2008.
- OHNO, Kazuo. *Treino e(m) poema*. Tradução: Tae Suzuki. São Paulo: n-1 edições, 2016.
- OLIVEIRA, Luis Miguel & CERANTOLA, Neva (org.). *Roberto Rossellini e o Cinema Revelador*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa/Museu do Cinema, 2007.
- OLIVEIRA, Luis Miguel (org.). *Godard 1985-1999*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa/Museu do Cinema, 1999.
- OLIVEIRA Jr., Luiz Carlos. *Vertigo, a teoria artística de Alfred Hitchcock e seus desdobramentos no cinema moderno*. Tese (Doutorado) – Departamento de Cinema, Rádio e Televisão / Escola de Comunicações e Artes/USP. São Paulo, 2015.
- \_\_\_\_\_. *A mise en scène no cinema: do Clássico ao Cinema de Fluxo*. Campinas: Papyrus, 2013.
- \_\_\_\_\_. “Saraband”. In: ZACHARIAS, João Candido (org.). *Ingmar Bergman*. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2012.
- \_\_\_\_\_. “O plano-olhar Hitchcockiano”. In: PINHEIRO, Mariana (org.). *Hitchcock*. Rio de Janeiro: CCBB, 2011.
- OLIVEIRA, Manoel de. *Manoel de Oliveira por Manoel de Oliveira e João Bénard da Costa*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa/Museu do Cinema, 2008
- OUBIÑA, David (org.). *Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine – Cuatro miradas sobre Histoire(s) du cinéma*. Textos de Beatriz Sarlo, Jorge La Ferla, Rafael Filippello & Eduardo Grüner. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- PARAIN, Brice. In: GODARD, Jean-Luc. *Cinco Guiones: A bout de souffle – Vivre sa vie – Une femme mariée – Deux ou trois choses que je sais d'elle – La Chinoise*. Tradução de Miguel Mariás. Madrid: Alianza Editorial, 1973.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Diálogo com Pasolini – Escritos (1957-1984)*. Tradução de Nordana Benetazzo. Introdução de Gian Carlo Ferretti. São Paulo: Nova Stella, 1986.
- \_\_\_\_\_. “Cine de poesia”. In: *Cine de poesia contra cine de prosa*. Barcelona: Anagrama, 1970.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Tradução: Sebastião Uchoa Leite. Organização e revisão: Celso Lafer e Haroldo de Campos. 4ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- PEREZ, Gilberto. *The Material Ghost*. Films and their medium. Baltimore & Londres: The John Hopkins University Press, 1998.

- PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. Organização de Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Poesia completa de Alberto Caeiro*. Edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Obras em Prosa*. Organização, introdução e notas: Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.
- PLATÃO. In: *Os Pré-Socráticos: fragmentos, doxografia e comentários*. Traduções de José Cavalcante de Souza (et al). 2ª Edição. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- RANCIÈRE, Jacques. *A fábula cinematográfica*. Tradução: Christian Pierre Kasper. Campinas: Papirus, 2013a.
- \_\_\_\_\_. *Béla Tarr, o tempo do depois*. Tradução: Luís Lima. Lisboa: Orfeu Negro, 2013b.
- \_\_\_\_\_. *Os intervalos do cinema*. Tradução: Luís Lima. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.
- \_\_\_\_\_. *O Espectador Emancipado*. Tradução de José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.
- \_\_\_\_\_. *A partilha do sensível*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental Org/Editora 34, 2009.
- RAY, Nicholas. *I was interrupted: Nicholas Ray on making movies*. Edição e introdução: Susan Ray. Berkeley/London: University of California Press, 1995.
- RENNER, Rolf Günter. *Edward Hopper (1882-1967) – Transformações do Real*. Colônia: Taschen, 2003.
- REVERDY, Pierre. L'Image. In: MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em Movimento*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- RICHIE, Donald. *Ozu*. Berkeley, Los Angeles & Londres: University of California Press, 1977.
- RIMBAUD, Arthur. *Iluminuras – Gravuras Coloridas*. Tradução, notas e ensaio: Rodrigo Garcia Lopes e Maurício Arruda Mendonça. 3ª Edição. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- RIVETTE, Jacques. “Já não somos inocentes”. In: REIS, Francis Vogner dos & JUNIOR, Luiz Carlos Oliveira & SILVA, Mateus Araújo (org.). *Jacques Rivette*. São Paulo: CCBB (Centro Cultural Banco do Brasil), 2013.
- ROHMER. Éric. *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2000.
- \_\_\_\_\_. “Présentation d'Ingmar Bergman”. In: *Cahiers du Cinéma*, n. 61. Paris: 1956.
- \_\_\_\_\_ & CHABROL, Claude. *Hitchcock. The First Forty-Four Films*. Traduzido por Stanley Hochman. Nova York: Frederick Ungar Publishing Co., 1979.
- ROSEMBERG FILHO, Luiz (org.). *Godard, Jean-Luc*. Rio de Janeiro: Taurus Editora, 1986.

- ROWLAND, Clara & CONLEY, Tom (org.). *Falso Movimento: ensaios sobre escrita e cinema*. Lisboa: Cotovia, 2016.
- SADOUL, Georges. *História do Cinema Mundial – das origens aos nossos dias*. Tradução: Manuel Ruas. Volumes I, II e III. Lisboa: Livros Horizonte, 1983.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do drama moderno: de Ibsen a Koltès*. Tradução: Newton Cunha, J. Guinsburg, Sonia Azevedo. 1ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- \_\_\_\_ (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução: André Telles. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.
- SAVERNINI, Erika. *Índices de um Cinema de Poesia: Pier Paolo Pasolini, Luís Buñuel e Krzysztof Kieslowski*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- SCHEFER, Jean Louis. *The Ordinary Man of Cinema*. Tradução: Max Cavitch, Paul Grant e Noura Wedell. South Pasadena: Semiotext(e), 2016.
- SCHRADER, Paul. *Transcendental Style in Film – Ozu, Bresson, Dreyer*. Cambridge: Da Capo Press, 1988.
- SEIXAS SANTOS, Alberto (et al). *Bergman no Cerco*. Lisboa: Edição do Autor, 1963.
- SGANZERLA, Rogério (org.). *O pensamento vivo de Orson Welles*. São Paulo: Martin Claret, 1986.
- SHEPARD, Sam. *Louco para Amar*. Tradução de Bettina Becker. Revisão de tradução de Eduardo Bueno. Porto Alegre: L&PM, 1985.
- \_\_\_\_ & WENDERS, Wim. *Paris, Texas*. Edição de Chris Sievernich. Edição ilustrada em três línguas: inglês, francês e alemão. Berlim: Road Movies, 1985.
- SILVEIRA, Nise da. *Imagens do Inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 2015.
- SOUZA, José Cavalcante de (org.). *Os Pré-Socráticos: fragmentos, doxografia e comentários*. Seleção de textos e supervisão do Prof. José Cavalcante de Souza. Dados biográficos de Remberto Francisco Kuhnen. Traduções de José Cavalcante de Souza (et al). 2ª Edição. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- STEINER, George. *Linguagem e Silêncio*. Ensaios sobre a crise da palavra. Tradução de Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- STERNBERG, Josef Von. *Fun in a Chinese Laundry*. Introdução de Gary Cooper. San Francisco: Mercury House, 1988.
- STOICHITA, Victor I. *Breve História da Sombra*. Tradução: Rui Pires Cabral. Lisboa: KKYM, 2016.
- SYLVESTER, David. *Um olhar sobre Giacometti*. Tradução: Maria Thereza Rezende Costa. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

- \_\_\_\_\_. *Entrevistas com Francis Bacon – A brutalidade dos fatos*. Tradução: Maria Teresa Resende Costa. São Paulo: Cosac & Naify, 1995.
- SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno (1880-1950)*. Tradução: Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.
- TANIZAKI, Junichiro. *Em louvor da sombra*. Tradução: Leiko Gotoda. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- TARKOVSKY, Andrei. *Esculpir o tempo*. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- TCHEKHOV, Anton. *Sem trama e sem final: (99 conselhos de escrita)*. Tradução do italiano, do russo, e notas: Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Martins, 2007.
- THEVENET, H. Alsina & MONEGAL, Emir Rodriguez. *Ingmar Bergman – Un dramaturgo cinematográfico*. Montevideu: Ediciones Renacimiento, 1964.
- TRUFFAUT, François. *Hitchcock/Truffaut: entrevistas*. Tradução de Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- VALÉRY, Paul. *Degas Dança Desenho*. Tradução: Christina Muracho e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Variedades*. Organização e introdução: João Alexandre Barbosa. Tradução: Maiza Martins de Siqueira. Posfácio: Aguinaldo Gonçalves. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- VOROBOW, Bernardo & ADRIANO, Carlos (org.). *Julio Bressane - Cinepoética*. São Paulo: Massao Ohno, 1995.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3ª Edição. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- \_\_\_\_\_. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- \_\_\_\_\_. *D. W. Griffith*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- WALKER, Alexander. *Stanley Kubrick Directs*. Inglaterra: Abacus, 1973.
- WALTHER, Ingo F. *Picasso*. Alemanha/Espanha: Taschen/Evergreen, 1996.
- WEBB, Eugene. *As peças de Samuel Beckett*. Tradução de Pedro Sette-Câmara. São Paulo: É Realizações, 2012.
- WENDERS, Wim. *On film: Essays and Conversations*. Londres: Faber and Faber, 2001.
- \_\_\_\_\_. *A Lógica das Imagens*. Lisboa: Edições 70, 2010.

## REFERÊNCIAS CINEMATOGRAFICAS

Abbas Kiarostami (1940-2016)

*Like Someone in Love* (Um Alguém Apaixonado, 2012)

Alfred Hitchcock (1899-1980)

*Vertigo* (Um Corpo que Cai, 1958)

Auguste Lumière (1862-1954) & Louis Lumière (1864-1948)

*L'arrivée d'un train à La Ciotat* (A Chegada de um Trem à Estação, 1896)

Carl Theodor Dreyer (1889-1968)

*La Passion de Jeanne d'Arc* (A Paixão de Joana d'Arc, 1928)

David Wark Griffith (1875-1948)

*Broken Blossoms* (Lírio Partido, 1919)

Gus Van Sant (1952)

*Last Days* (Últimos Dias, 2005)

Ingmar Bergman (1918-2007)

*Persona* (Quando duas mulheres pecam, 1966)

*Vargtimmen* (A Hora do Lobo, 1968)

*Saraband* (Sarabanda, 2003)

Jean-Luc Godard (1930)

*À bout de souffle* (Acossado, 1960)

*Une femme est une femme* (Uma mulher é uma mulher, 1961)

*Vivre sa vie* (Viver a Vida, 1961)

*Scenário du film Passion* (Roteiro do filme Paixão, 1982)

*Adieu au langage* (Adeus à Linguagem, 2014)

Josef von Sternberg (1894-1969)

*Blonde Venus* (A Vênus Loira, 1932)

*The Shanguai Express* (O Expresso de Shanguai, 1932)

Julio Bressane (1946)

*Beduíno* (2016)

Luis Buñuel (1900-1983)

*Un chien andalou* (Um cão andaluz, 1929)

Mário Peixoto (1908-1992)

*Limite* (1931)

Nicholas Ray (1911-1979)

*They Live by Night* (Amarga Esperança, 1948)

Olivier Assayas (1955)

*Personal Shopper* (2016)

Orson Welles (1915-1985)

*Citizen Kane* (Cidadão Kane, 1941)

*The Magnificent Ambersons* (Soberba, 1942)

*Touch of Evil* (A Marca da Maldade, 1958)

Paul Thomas Anderson (1970)

*Phantom Thread* (Trama Fantasma, 2017)

Philippe Grandieux (1954)

*La Vie Nouvelle* (A Vida Nova, 2002)

Robert Bresson (1901-1999)

*Au Hasard Balthazar* (A Grande Testemunha, 1966)

*Mouchette* (Mouchette, a virgem possuída, 1967)

Roberto Rossellini (1906-1977)

*Stromboli* (1950)

Roman Polanski (1933)

*Repulsion* (Repulsa ao Sexo, 1965)

Samuel Beckett (1906-1989)

*Film* (1965)

Terrence Malick (1943)

*The Tree of Life* (A Árvore da Vida, 2011)

Thierry Frémaux (1960)

*Lumière!* (Lumière! A Aventura Começa, 2016)

Wim Wenders (1945)

*Paris, Texas* (1984)

Yasujiro Ozu (1903-1963)

*Tôkyô monogatari* (Era uma vez em Tóquio, 1953)

*Tôkyô boshoku* (Crepúsculo em Tóquio, 1957)