

DE V I R es

C i n e m a e H u m a n i d a d e s

V. 11 N. 1

JAN / JUN 2014

ISSN 1679 - 8503

DEVIRES

C I n e m a e H u m a n i d a d e s

ORGANIZAÇÃO TEMÁTICA LIVRE

César Guimarães
Glaura Cardoso Vale
Maria Ines Dieuzeide

CONSELHO EDITORIAL

Alessandra Brandão (UNISUL)
Amaranta César (UFRB)
Ana Luíza Carvalho (UFRGS)
Andréa França (PUC-Rio)
Ângela Prysthon (UFPE)
Anita Leandro (UFRJ)
Beatriz Furtado (UFC)
Cezar Migliorin (UFF)
Cristina Melo Teixeira (UFPE)
Consuelo Lins (UFRJ)
Cornélia Eckert (UFRGS)
Denilson Lopes (UFRJ)
Eduardo de Jesus (PUC-MG)
Eduardo Morettin (USP)
Eduardo Vargas (UFMG)
Erick Felinto (UERJ)
Erly Vieira Júnior (UFES)
Fernando Resende (UFF)
Henri Gervaiseau (USP)
Ismail Xavier (USP)
Jair Tadeu da Fonseca (UFSC)
Jean-Louis Comolli (Paris VIII)
João Luiz Vieira (UFF)
José Benjamin Picado (UFBA)
Leandro Saraiva (UFSCAR)
Márcio Serelle (PUC/MG)
Marcius Freire (Unicamp)
Mariana Baltar (UFF)
Maurício Lissovsky (UFRJ)
Maurício Vasconcelos (USP)
Osmar Gonçalves (UFC)
Patrícia Franca (UFMG)
Paulo Maia (UFMG)
Phillipe Dubois (Paris III)
Phillipe Lourdou (Paris X)
Ramayana Lira (UNISUL)
Réda Bensmaïa (Brown University)
Regina Helena da Silva (UFMG)

Renato Athias (UFPE)
Ronaldo Noronha (UFMG)
Sabrina Sedlmayer (UFMG)
Silvina Rodrigues Lopes (Universidade Nova de Lisboa)
Stella Senra
Susana Dobal (UnB)
Suzana Reck Miranda (UFSCar)
Sylvia Novaes (USP)

EDITORES

Anna Karina Bartolomeu
André Brasil
Cláudia Mesquita
César Guimarães
Carlos M. Camargos Mendonça
Mateus Araújo
Roberta Veiga
Ruben Caixeta de Queiroz

CAPA E PROJETO GRÁFICO

Bruno Martins
Carlos M. Camargos Mendonça

EDITORAÇÃO ELETRÔNICA E COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO

Thiago Rodrigues Lima

IMAGENS

Quando a mulher sobe a escada (Mikio Naruse, 1960) (pág. 4-5)
O som da montanha (Mikio Naruse, 1954) (pág. 14)
Lola Montès (Max Ophuls, 1955) (pág. 26)
Dom Quixote (Orson Welles) (pág. 52)
Gritos e sussuros (Ingmar Bergman, 1972) (pág. 70)
eXistenZ (David Cronenberg, 1999) (pág. 82)
A liberdade é Azul (Krzysztof Kieślowski, 1993) (pág. 102)
Wendy e Lucy (Kelly Reichardt e Jon Raymond, 2008) (pág. 126)
Via Appia and Via Ardeatina (Giovanni Battista Piranesi, 1756) (pág. 156)

APOIO

Grupo de Pesquisa *Poéticas da Experiência*
FAFICH – UFMG

Publicação da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FAFICH)
Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG

Programa de Pós-Graduação em Comunicação / Programa de Pós-Graduação em Antropologia
Avenida Antônio Carlos, 6627 – Pampulha 31270-901 – Belo Horizonte – MG Fone: (31) 3409-5050

D 495 DEVIRES – cinema e humanidades / Universidade Federal de Minas
Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
(Fafich) – v.11 n.1 (2014) –

Semestral
ISSN: 1679-8503

1. Antropologia. 2. Cinema. 3. Comunicação. 4. Filosofia. 5.
Fotografia. 6. História. 7. Letras. I. Universidade Federal de
Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

Sumário

- 6 Apresentação
Glaura Cardoso Vale e Maria Ines Dieuzeide
- Temática Livre: ficção**
- 14 Mikio Naruse: Rio profundo com superfície plácida
João Lanari Bo
- 26 *Lola Montès*: o olhar contrariado
Luís Felipe Flores
- 52 À margem: Quixote vai ao cinema
Edson Burg
- 70 Fotograma comentado - Rosto e palco: a espreita da morte e a construção do horror em *Gritos e Sussurros*
Roberta Veiga
- 82 Ainda estamos no jogo?: Sobre o *jet lag* e as realidades de *eXistenZ*
Bruno Souza Leal, Nuno Manna e Felipe Borges
- 102 Um cinema de detalhes: materialidade e percepção na *Trilogia* de Kieślowski
Bruna Triana
- 126 Neo-realismo americano em *Wendy and Lucy*
Tiago Lima Quintanilha
- Fora-de-campo**
- 154 Eternidade, espectralidade, ontologia: por uma estética transobjetual
Fabián Ludueña Romandini
- 186 Normas de publicação





Apresentação

O cinema, desde o seu início, sempre complexificou a relação documentário/ficção. Como não lembrar das duas tomadas da saída da Fábrica Lumière que ficava à rua Saint-Victor? O *set* da primeira filmagem de rua que entraria para a história do cinema? O mesmo plano, que nos acostumamos a ver como documental, fora gravado em períodos distintos, e os sujeitos filmados, na sua maioria mulheres, são “personagens de um grupo da classe de trabalhadores”, conforme salienta Bertrand Tavernier.¹ Os dois cavalos, o cachorro e a bicicleta que apareciam na primeira versão, não aparecem na segunda; o vestuário também muda, mas a saída apressada dos operários² da fábrica se mantém. Era preciso encenar mais de uma vez a vida ordinária para imprimir um traço dessa realidade. O cinema, que nasceu da exploração do trabalho, mais tarde sobreporá camadas de imagens e de textos, encontrará homens e mulheres dispostos a confrontá-lo e a modificá-lo, seja no embate direto com a câmera, diante da urgência de filmar um evento,³ seja ao propor uma etnografia na cidade⁴ ou quando elabora um roteiro que evidencia e coloca em questão as estruturas de poder que oprimem a classe operária e os trabalhadores do campo,⁵ por exemplo. Também quando expõe e coloca em risco o estar no mundo, indicando nossas fragilidades e impotência perante não apenas as guerras e catástrofes, mas, também, perante o amor, a amizade. Isso porque somos afetados pelo/com o outro na alegria e na dor.

Três décadas depois da invenção do cinematógrafo, o clássico *Um homem com uma câmera* (1929), de Dziga Vertov, quando o cinema já havia de fato conquistado as ruas, ocupando-as com o corpo-câmera, nos dirá: “tudo é montagem”. A câmera se lançou no mundo e encontrou as cidades, as pessoas e o tráfego vertiginoso, antes mesmo de receber som e cores. Será o cinema, que surgirá do encontro entre a câmera e os sujeitos filmados (reais ou ficcionalizados), e que se faz na mesa de montagem, aquele que reivindicará para si um lugar no mundo e o seu papel – ou seu desejo – de reinventá-lo.

Tudo isso é bem conhecido, sabemos, mas ao longo de todos esses anos de publicação da *Devires - Cinema e Humanidades*, os textos continuam a retomar – alguns deles servindo-se de procedimentos comparativos – algo que esteve

1. No filme *The Lumière Brothers's first film* (1996), que pretendeu reunir toda a produção dos irmãos Lumière.

2. Harun Farocki retoma essa cena problematizando-a em *Arbeiter verlassen di Fabrik* (*Workers leaving the factory*), filme de 1995.

3. A título de exemplo, *A bientôt l'espère* (Chris Marker e Mario Marret, 1967-1968).

4. *Crônica de um Verão* (1961) do *cinéma-verité* de Edgar Morin e Jean Rouch.

5. Apenas para citar exemplos da cinematografia brasileira: *Eles não usam black-tie* (1981), dirigido por Leon Hirszman, o mesmo diretor de *ABC da Greve* (1979); sobre a luta campesina, *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, projeto interrompido em 1964 e retomado pelo diretor 17 anos depois, quando reencontra os personagens.

6. Já nos filmes dos irmãos Lumière, quando a câmera adentra o cotidiano, encontramos a fabulação entre familiares e empregados, mas são as crianças (na mesa do café, no andar desengonçado dos primeiros passos, na guerra de traveseiros, nas acrobacias) que talvez melhor traduzam essa possibilidade de reinventar o mundo em apenas 50 segundos de imagem.

posto desde o início da história do cinema, como a possibilidade de reinventar o mundo com os sujeitos (atores e personagens) que o constroem na pequenez dos dias.⁶ As análises se mantêm atuais e atualizam as discussões sobre os filmes, assim como os reinserem na linha do tempo – para aqueles que se encontravam esquecidos ou restritos apenas à cinefilia. Nesse sentido, a *Devires* tenta garantir o compartilhamento de discussões pertinentes e atualizadas sobre o cinema, em perspectiva histórica ou estética, numa revista acadêmica que procura preservar o frescor de uma leitura atravessada, por que não dizer, também pelos afetos – uma vez que os próprios filmes, com suas diferentes dinâmicas, provocam engajamentos esportivos que convocam o analista a um pensamento mediado pelos choques visuais (como veremos em alguns dos textos presentes neste volume).

Em 2014, numa variação das propostas editoriais anteriores que, por meio de dossiês, ora privilegiaram autores centrais do cinema moderno e contemporâneo – como Jean Rouch, Jean-Luc Godard, Pedro Costa, Chantal Akerman, Andrea Tonacci, Straub e Huillet, dentre outros –, ora um tema definido, como o número dedicado às relações entre fotografia e cinema ou aos “Engajamentos no presente” (dedicada à cinematografia brasileira recente), a *Devires*, ao adotar a Temática Livre, propõe, em dois novos números – um dedicado ao documentário, outro à ficção – um conjunto de análises sobre filmes de distintos contextos e estilísticas.

Os filmes abordados neste volume são de natureza ficcional, inegavelmente, trabalhados com roteiros prévios e personagens delineados, embora marcados pela incerteza, opacidade e indefinição. Alguns dos trabalhos, voltados para produções que se basearam em obras literárias, se propõem a discutir não a adaptação do texto para a tela, mas as implicações e as errâncias dos personagens no filme, sendo Dom Quixote talvez o caso mais complexo dentre eles.

“Mikio Naruse: Rio profundo com superfície plácida”, de João Lanari Bo, e “*Lola Montès*: o olhar contrariado”, de Luís Felipe Flores, que iniciam este volume, discutem o universo feminino e os efeitos estéticos da progressão narrativa em obras cujas heroínas precisam dar conta dos contratos sociais e do lugar que ocupam no mundo – no caso de Naruse, na sociedade moderna e capitalista;⁷ no caso de *Lola Montès* de Ophüls, no contexto social do século XIX. Em Naruse, segundo João

7. Vale lembrar, como apontado por Lanari Bo, que a constituição do imaginário feminino presente na obra de Naruse está marcado pela literatura de Fumiko Hayashi, escritora de quem o diretor adaptou seis livros.

Lanari Bo, “o ritmo fluido da narrativa e a *mise-en-scène* (...) coexistem em contraponto à crua descrição das rápidas mutações culturais que o Japão experimentou após perder a guerra com os Estados Unidos”. Em Ophuls, a respeito das atrações cinematográficas em *Lola Montès*, Luís Felipe Flores fala da complexidade “de naturezas diversas (som, cor, formato da tela, figurinos, performances, gestos, palavras)” que produzem “efeitos ambivalentes, enriquecendo a construção da imagem e funcionando, de fato, como ‘atrações deslocadas’, componentes cênicos e narrativos que se desviam da função para eles esperada, forçando o espectador a uma reorientação”.

Em “À margem: Quixote vai ao cinema”, Edson Burg abordará o personagem de Cervantes e suas múltiplas aparições nas produções cinematográficas, de Georg Wilhelm Pabst, que o adaptou em 1933, a Orson Welles, em 1995. Para o autor, a diversidade temática é o “trunfo e o problema em se adaptar” o personagem de Cervantes, cujo “processo de transposição do literário ao cinematográfico exige certa independência do segundo em relação ao primeiro”, especialmente “na disposição das aventuras de Quixote e Sancho”. Isso porque, inevitavelmente, “a narrativa ganha um tom episódico, com esquetes enfileiradas sem fluidez que culminam bruscamente num acontecimento final (em geral, a morte de Quixote/Quijano)”. Edson Burg faz um percurso que vai do literário ao cinematográfico, atribuindo a Quixote as características de “repetição e corte”, a partir de Agamben, além de convocar as reflexões de Foucault para pensar a “loucura”, questão central no romance.

No fotograma comentado por Roberta Veiga, “Rosto e palco: a esprieta da morte e a construção do horror em *Gritos e Sussurros*”, o drama feminino também está posto em cena agora sob a ótica de Ingmar Bergman. Três irmãs, uma delas prestes a morrer, e a criada. Rostos aflitos diante de um corpo em decomposição. Como escreve Roberta Veiga, “o sofrimento de Agnes é corporal, encarnado na matéria fílmica: o close de seu rosto que muda de coloração e se contorce de dor; (...) o som da respiração estranha – uma mistura de gemido e grito – que se assemelha aos grunhidos de um bicho”. A dor do corpo agonizante percorre o casarão suntuoso da família, a autora salienta. O passado retorna, mas é impossível para as três irmãs restituí-lo com gritos e sussurros. O Fotograma Comentado torna-se, assim, uma dobra que nos permite avançar na discussão que propomos ao leitor.

O texto “Ainda estamos no jogo?: Sobre o *jet lag* e as realidades de *eXistenZ*”, de Bruno Souza Leal, Nuno Manna e Felipe Borges, tensiona as noções que “comumente fundam nossa experiência da realidade”. Em Cronenberg, segundo os autores, o corpo humano “não é algo fechado e coeso, e, por conseguinte, revela diversas facetas do sujeito, escancarando aquilo que, muitas vezes, escondemos dos outros e de nós mesmos – muitas vezes inconscientemente”. O corpo é, especialmente, “a instância que centraliza as discussões propostas pelo cineasta e que abre caminho para elas”. Identidades que se confundem, num universo mediado pela tecnologia e pelos experimentos científicos, no limite entre “o orgânico e o sintético”, e cuja vivência “traz à tona novos ‘eus’, levando à perda de lugares estabelecidos no mundo”.

Em “Um cinema de detalhes: materialidade e percepção na *Trilogia* de Kieślowski”, Bruna Triana reflete sobre os modos como as questões temáticas presentes em *Bleu, Blanc e Rouge* – notadamente, as relações de alteridade no contexto da construção da União Europeia e da comemoração do bicentenário da Revolução Francesa – aparecem mediadas pela materialidade do cinema, e como outros sentidos (além da visão e da audição) são mobilizados pelos filmes para “transmitir experiência ao espectador”. De acordo com a autora, Kieślowski problematiza o lema da Revolução a partir dos detalhes de dramas pessoais e, segundo argumenta, “dessa tensão entre a ética como princípio e as ações humanas do dia a dia, sempre carregadas de polissemias, é que surge a expressividade da estética do diretor polonês, uma cinematografia que sugere a reflexão sobre a ambiguidade dos atos humanos”.

Na sequência, “Neo-realismo americano em *Wendy and Lucy*”, de Tiago Lima Quintanilha, lidará com personagens à deriva, que se deparam, nesse caso, com uma América em crise, a América do desemprego. A respeito do chamado “novo cinema americano”, Quintanilha diz que “há duas condições gerais maioritariamente aceites pelos estudos em neo-realismo no cinema, que servem muitas vezes de base na abordagem ao tema: a lógica do documentário e a representação da realidade social e económica de uma época”. Um filme que trata da realidade dos EUA e reivindica – através do neo-realismo – um *status* documental, conforme o autor afirma. Não à toa escolhemos este texto para encerrar esta seção em uma organização que pretendeu criar uma progressão não necessariamente temporal,

mas de temas que aos poucos vão imbricando e corroborando o entendimento dessa multiplicidade que é o fazer cinematográfico.

Em comum, os textos apontam essa realidade “paralela”, em que os personagens vivem seus momentos de dores, segregação, loucura, morte, alguns à margem de toda a sorte. Nesse cenário, Dom Quixote, figura textual tão solicitada, segue resistindo, da literatura para o cinema, através do humor. É preciso lutar contra moinhos de vento. Para Quixote, é necessário combater gigantes, talvez porque heróis precisam confrontar seres fantásticos, mais fortes do que eles. Mas que continuem sendo moinhos, não gigantes.

Por fim, em uma cuidadosa tradução de Luís Felipe Flores, o texto “Eternidade, espectralidade, ontologia: por uma estética transobjetual”, de Fabián Ludueña Romandini,⁸ encerra este volume.

8. Filósofo argentino com dois livros publicados pela editora Cultura e Barbárie: *Para além do princípio antrópico: por uma filosofia do Outside* e *A comunidade dos espectros*. I. *Antropotecnica*, ambos de 2012.

Glaura Cardoso Vale e Maria Ines Dieuzeide

TEMÁTICA

LIVRE

ficção



Mikio Naruse: Rio profundo com superfície plácida

JOÃO LANARI BO

Professor de Cinema do Departamento de Audiovisual da UNB

Resumo: Mikio Naruse é hoje reconhecido como um dos mestres do cinema japonês. O ápice de sua produção ocorreu nos anos 50, com filmes que refletiram a transição do pós-guerra no Japão, em geral focados em personagens femininos.

Palavras-chave: Mikio Naruse. História do cinema. Linguagem cinematográfica.

Abstract: Mikio Naruse is recognized today as one of the masters of Japanese cinema. The top of his production took place during the fifties, with films that reflected the post-war transition in Japan, mostly inspired upon feminine characters.

Keywords: Mikio Naruse. History of film. Cinematographic language.

Résumé: Mikio Naruse est reconnu aujourd'hui comme un des maîtres du cinéma japonais. Le sommet de sa production a été pendant les années 50, avec des films qui ont réfléchi la transition de la période de l'après-guerre au Japon, en général inspirés sur les personnages féminins.

Mots-clés: Mikio Naruse. Histoire du cinéma. Langage cinématographique.

Perguntaram uma vez a Akira Kurosawa o que ele achava do cinema de Mikio Naruse, e a resposta, metafórica como recomenda a boa tradição japonesa, foi certa: “um rio profundo com uma superfície plácida, dissimulando nas suas profundezas as correntes furiosas”. Kurosawa foi feliz na descrição, sugerindo várias e estimulantes vias de acesso à poética trabalhada por Naruse ao longo de quase 40 anos de carreira. Na superfície do rio, os personagens caminham, falam e interagem, de modo fluido e natural, fazendo com que o tempo passe como se fosse um curso d’água, úmido e incessante, calmo e previsível. No fundo do rio, no seu leito, os desejos e as emoções se chocam, se completam ou se anulam, em movimentos frenéticos e imperceptíveis, mas intensos e por vezes violentos. Do contraponto dessas duas vertentes nasce a cinematografia narusiana.

Mikio Naruse demorou mais do que os seus celebrados conterrâneos – Kurosawa, Mizoguchi e Ozu – para se tornar apreciado no Ocidente. Sua extensa obra é testemunha das vicissitudes experimentadas pelo Japão ao longo do século XX, sendo por isso mesmo heterogênea. Sua vitalidade, uma verdadeira compulsão de filmar, é impressionante: foram 88 filmes em 37 anos de carreira, a partir de 1930, atravessando períodos de turbulências e restrições, não apenas na época da “guerra dos quinze anos”, entre 1931 e 45 – esta é a maneira como os japoneses se referem à sucessão de eventos que começa com a invasão da Manchúria, seguida da segunda guerra sino-japonesa, ocupação em diversos países na Ásia e guerra com os EUA –, mas também nos anos que se seguiram ao fim do conflito, com a ocupação norte-americana do Japão até 1951. O talento e a rapidez com que realizava seus filmes garantiu a continuidade da produção, que atingiu o ápice, a exemplo dos companheiros de geração, nos anos 50. A modernização da sociedade japonesa, com foco nos personagens femininos, foi seu tema predileto. Naruse refinou seu olhar a tal ponto que seus filmes assimilaram dois movimentos aparentemente contraditórios no Japão moderno: o ímpeto desenvolvimentista e o mal-estar do afastamento das tradições, produzindo uma síntese histórica única e estimulante, ancorada na linguagem cinematográfica.

Leituras de Naruse: Jean Narboni e as epifanias

Em outros quadrantes a ideia de contrapor interior e exterior, forma e conteúdo, como fez Naruse em seus filmes (de acordo com Kurosawa), também alimentou instigantes experiências estéticas. Na Grécia antiga, as esculturas de Fídias eram comparadas aos oceanos: a pele dos deuses e heróis assemelhava-se às superfícies serenas, enquanto o interior invisível das estátuas remetia às profundezas convulsas, traduzindo as emoções a partir de sutis alterações musculares e epidérmicas cuidadosamente talhadas no mármore ou no bronze. No cinema de Naruse, a meticulosa direção de atores se integra ao fluxo deslizante da montagem e à precisão da iluminação e cenografia para produzir um efeito análogo ao da estatuária grega, uma contemplação guiada por um impulso único e coerente, que consegue a proeza de harmonizar uma infinidade de pequenas alterações de comportamento com uma agitação descontínua de afetos. As suturas entre as cenas, ou mesmo no interior das cenas, induzem a uma percepção do “natural como qualidade da forma, uma sensação do tempo que não cessa de fluir como puro efeito da qualidade da narrativa”, como salienta Jean Narboni (2006: 8), ex-editor do *Cahiers du Cinéma*, que escreveu um saboroso livro sobre o cineasta japonês, intitulado *Les Temps Incertains* (Os tempos incertos).

Narboni identifica dois eixos para situar a obra de Naruse. O primeiro associa-se ao tempo musical que emana do ritmo dos filmes, que ele liga a Schubert, sobretudo as canções (*lieder*), como a magnífica e soturna *Winterraise*, denotando um universo de “tensão fluida, facilidade aparente e complexidade harmônica invisível, fragilidade enganosa e inflexibilidade real, aflição com tons sempre variáveis e por cima de tudo a impressão inimitável de que isso não é (artificialmente) ‘feito’, mas (simplesmente) flui da fonte” (NARBONI, 2006). O outro eixo é o meteorológico: perturbações da natureza – trovões, chuvas, calor, mudança de estação – agem como prolongamento da instabilidade emocional dos personagens, estejam eles no espaço público ou na intimidade dos recintos privados. Tudo se passa como se discretas epifanias, tão caras aos japoneses, interviessem no fluxo diário dos hábitos e convivências, relançando a narrativa em torno dos acontecimentos capitais, como mortes, separações, retornos, traições, alianças e rupturas, e reorganizando o ritmo da vida, sobretudo dos sofrimentos que atravessam as existências individuais.

Cinema Materialista – a literatura de Fumiko Hayashi

Mas o cinema de Naruse é, por excelência, materialista. A vida é uma sucessão de choques e desapontamentos, todos nós estamos imersos em um mundo de decepções, não existe espaço para ilusões. O dinheiro e sua circulação são presença constante e definidora nesse universo, não há transcendência possível, seja religiosa, estética ou mesmo através do suicídio, uma fuga radical. O que predomina é uma existência corpórea sujeita a coações sociais e econômicas. Seja por infelicidade conjugal, seja por solidão e frustração, as mulheres, em sua maioria infelizes – Naruse, sobretudo nos anos 50, elegeu os papéis femininos como protagonistas de seus filmes – atravessam as histórias lutando para realização de desejos e anseios, quase sempre inconclusos e insatisfeitos. A confrontação com essa impossibilidade gera uma atmosfera que parece se instalar nas famílias e nas pessoas, uma espécie de linha média da infelicidade que não exclui o humor e a ironia, nem mesmo uma reiterada esperança de dias melhores. O mundo materialista de Naruse é ambíguo e aberto, seus filmes não têm *happy end*, o fluxo do devir não se fecha artificialmente.

Final feliz, é sempre útil lembrar, é um típico dispositivo da narrativa clássica do cinema norte-americano, dominante em escala global na década de 50, o pico da carreira de Naruse. O diretor japonês, no entanto, perseguia outros objetivos. Muito do imaginário feminino desvelado em sua obra advém dos seis livros que adaptou de Fumiko Hayashi, escritora dotada de forte personalidade, que bateu de frente com o empedernido poder masculino oriundo do Japão feudal. O crítico norte-americano Chris Fujiwara levantou uma curiosa hipótese para situar o *mix* original que caracteriza o perfil psicológico das personagens femininas de Naruse, uma mescla de calma e angústia: segundo ele, as protagonistas desses filmes têm sempre um “duplo” que as acompanha no desenrolar da história, como uma rival ou simplesmente como um espelho, alguém que a heroína encontra “esperando num canto, que possui legitimamente o homem que ela deseja, ou que se coloca de forma crítica em relação ao seu comportamento” (FUJIWARA, 2005). O confronto com o duplo desencadeia também uma capacidade das protagonistas alterarem seus estados de ânimo, quando confrontadas com problemas e perdas, passando “das lágrimas ao riso”, como acontece com Hideko Takamine, estrela de

dezessete filmes de Naruse, no final de *Tormento* (1964), um dos livros de Hayashi. Uma passagem aparentemente fácil, na superfície das expressões, mas turbulenta e sofrida no interior psicológico, algo que só poucas atrizes conseguem atingir.

Catherine Russell – Mulher e modernidade no Japão

Talvez o mais completo estudo sobre Naruse no Ocidente seja o de Catherine Russell, intitulado *The Cinema of Mikio Naruse: Women and Japanese Modernity*, publicado em 2008 pela Duke University. Naruse não é um diretor “feminista”, afirma Russell, pois nem a linguagem nem a ideologia do feminismo contemporâneo são aplicáveis à sua prática cinematográfica: seu método é a “observação passiva”, que procura mapear os antecedentes sociais e psicológicos de suas personagens. O pano de fundo é a um só tempo moderno – ressaltando o protagonismo feminino, mesmo uma certa independência das mulheres ou, na pior das hipóteses, uma submissão ressentida – e tradicional, a partir do esforço na manutenção de um sentido de “harmonia arquitetônica” do convívio espiritual entre as pessoas, típico da cultura japonesa. O ritmo fluido da narrativa e a *mise-en-scène* de Naruse – detalhes como o olhar feminino respeitoso e tímido, abaixando levemente a cabeça para o chão, com as pálpebras semifechadas, como sabiam fazer de modo tão expressivo Setsuko Hara e Hideko Takamine – sugerem uma atmosfera definida por Russell como “classicismo integral”, pois coexistem em contraponto à crua descrição das rápidas mutações culturais que o Japão experimentou após perder a guerra com os Estados Unidos.

Segundo a pesquisadora, o cinema de Naruse é o “cinema das oportunidades perdidas, dos olhares desviados, dos casamentos frustrados e famílias fraturadas, mas também é, como bom melodrama, um cinema sobre ‘pessoas ordinárias’ com problemas ordinários” (RUSSELL, 2008). Suas personagens não inspiram nem piedade nem desprezo, e as protagonistas nunca reclamam da sua condição, combinando cinismo realista com tenacidade feminina. Russell chama a atenção para o contexto histórico subjacente à produção de Naruse: durante a “guerra dos quinze anos”, em particular a partir de 1937 com o acirramento do conflito na China, prevaleceu no Japão um regime fortemente

militarista que utilizava, entre outros fundamentos ideológicos, uma ancoragem cultural em valores considerados essencialmente japoneses, que variavam de um código de honra hierático e sacrificial, com o imperador no cume da pirâmide, a uma ênfase na disciplina e frugalidade, pilares da ordem social. A produção cinematográfica, a essa altura bastante popular no mercado doméstico – em 1939 o Japão produziu cerca de 500 filmes, no mesmo ano nos Estados Unidos foram lançadas 761 películas –, foi incorporada ao “esforço de guerra” e obrigada a adaptar-se a essas condições: o cinema de Naruse não escapou, e seus filmes dessa época são considerados, em princípio, inferiores à média da sua produção (essa assertiva vem sendo contestada, entre outros pela própria Catherine Russell). Com a ocupação americana entre 1945 e 51, a situação virou ao avesso: a ênfase agora eram as reformas sociais, incluindo os direitos da mulher, materializadas na nova Constituição de 1947, cuja gênese sofreu forte influência dos ocupantes, comandados pelo general MacArthur. Os filmes desse período, que vai até o começo da década de 50, representam uma transição temática para Naruse, que pôde, a exemplo dos seus contemporâneos, ampliar e aprofundar suas incursões nas mazelas sociais de seu país, embora todos os filmes fossem – como fazia o governo japonês, durante a guerra – submetidos ao crivo estatal. Desta vez, contudo, o “censor” era a autoridade ocupante norte-americana, ciosa na difusão dos “novos valores” que modernizariam os arcaísmos medievais da cultura japonesa, base do militarismo e expansionismo dos anos 30.

O projeto reformista, apesar da ingenuidade e contradições inerentes – como “colonizar” um país como o Japão? –, terminou produzindo um inevitável impacto no país. A despeito da insularidade e a tradicional tendência ao “fechamento” para influências externas, mais uma vez, como na Era Meiji, o Japão logrou “modernizar-se”, política e socialmente. O reflexo na produção cinematográfica não demorou a se fazer notar, o que fez com que os grandes nomes do cinema japonês, como Mizoguchi, Kurosawa e Ozu, despontassem para a cena internacional. Para Naruse, foi com *Vida de Casado (Meshi, 1951)* que se iniciou uma era em que pôde finalmente desfrutar “de uma liberdade de expressão longamente esperada”, como ressalta Russell (2008). O diretor conseguiu agrupar uma equipe praticamente constante – por exemplo, seu fotógrafo, Tamai Masao, trabalhou em dez

dos quatorze filmes que Naruse realizou entre 1952 e 58. Foi o período mais produtivo e mais reconhecido de sua carreira no cinema: sete dentre os quatorze filmes foram incluídos na prestigiosa lista anual dos *top ten* da revista *Kinema Junpo*. Seus personagens femininos, pensados para uma audiência majoritária de mulheres, exercitaram o que Russell chamou de “subjetividade feminina no pós-guerra”, seja em meio a crises familiares, seja no chamado *water trade* (fórmula que os japoneses encontraram para designar prostituição). Estão nesse grupo *A Flor do crepúsculo* (*Bangiku*, 1954), *Nuvens flutuantes* (*Ukigumo*, 1955), *Nuvens de verão* (*Iwashigumo*, 1958), *Correnteza* (*Nagareru*, 1956), *Chuva Repentina* (*Shu-u*, 1956) e *O Som da Montanha* (*Yama no Oto*, 1954), este último, extraordinário, baseado no livro de Yasunari Kawabata. Mesmo na década de 60, quando o sistema de produção já não lhe era tão favorável, Naruse logrou realizar algumas de suas obras-primas, como *Quando uma mulher sobe a escada* (*Onna ga kaidan wo agaru toki*, 1960) e *Tormento* (*Midareru*, 1964), ambos com Hideko Takamine.

Mikio Naruse e o estilo cinematográfico

O diretor já havia faturado, em 1935, o principal prêmio da *Kinema Junpo*, com *Mulher, seja como uma rosa* (*Tsuma yo Bara no Yo ni*), cuja protagonista passa o filme numa jornada sentimental à procura do pai, que abandonara a família por uma *geisha*. Até sua “redescoberta” pelo circuito de festivais internacionais – a primeira grande retrospectiva da sua obra foi em 1983, em Locarno – o estilo cinematográfico de Naruse sugeria, aos olhos ocidentais, um produto típico do *shoshimin-eiga*, gênero que retrata o drama das pessoas comuns, dos assalariados. Mesmo nessa classificação, Naruse aparecia em segundo plano, na sombra de Yasujiro Ozu. A paciente decantação que seus filmes experimentaram no Ocidente, através das sucessivas exibições e leituras críticas, permitiram um conhecimento mais apurado das diversas técnicas que o diretor utilizou, que deram a ele a reputação de que desfruta hoje.

Naruse sempre filmou rápido, economizando tempo e recursos, fato que agradava seus produtores, naturalmente. Nos diálogos plano-contraplano, filmava cada ator em separado, de forma contínua, a fim de evitar interrupções e rearranjo do

set, sobretudo iluminação. Tal prática tinha como correlato, naturalmente, uma precisão de montagem e direção de atores, já que a preocupação com a fluidez da narrativa, principal marca de Naruse, era prioritária. Os críticos falam de um “ritmo de emoções”, construído através de sutis padrões de edição, iluminação, estilo de representação e cenografia, para descrever esse rigor técnico. A percepção do ritmo é criada através de uma duração regular de 8 a 10 segundos para cada plano, para as tomadas de plano e contraplano nos diálogos, e para a série de planos de transição entre cenas. Completam o repertório, sobretudo para as cenas interiores, principal palco do drama narusiano: os ângulos baixos para personagens sentados no tatami; o uso do espaço em 360 graus; o corte afiado entre cenas, com marcações de movimentos de corpo praticamente imperceptíveis; e o uso convencional (mas nunca excessivo) da trilha musical para enfatizar momentos melodramáticos.

Às vezes os personagens estão espremidos em espaços estreitos, públicos ou privados, dificultando movimentos. Mesmo com a sua conhecida parcimônia – vários dos seus atores regulares se queixavam de que Naruse dava pouca ou nenhuma instrução sobre o que queria – os personagens parecem entranhados na história, ou melhor, parecem entranhados nesse mundo imaginário e circular engendrado pelas narrativas narusianas. Tudo era uma questão de tempo, de manipulação do tempo: Akira Kurosawa, que trabalhou brevemente como assistente de Naruse nos anos 30, nota como o diretor costumava “empilhar” tomadas curtas para dar a impressão de um *long take*. Masao Tamai, o fotógrafo, chama a atenção para cenas exteriores, quando um personagem caminha e olha para trás, por cima do ombro, para outro personagem, que se move, por sua vez. Esses planos, apesar de filmados com câmara fixa, criam a sensação de fluidez e movimento entre as cenas, e são muitas vezes complementados pelos famosos *travellings*, que acompanham, com tomada em diagonal, os diálogos das figuras humanas que dão vida às narrativas.

A ênfase na fluidez não elimina a utilização precisa do choque, do conflito, que pode emanar dos diálogos nos momentos de tensão. Ademais da direção e da qualidade dos atores, o cinema de Naruse sabe contrapor olhar com olhar (incluindo a rejeição do olhar), movimento com movimento, de modo a sublinhar o “cruel extravasamento de sofrer um solavanco no momento presente”.

Ao estruturar seus filmes como uma jornada sentimental cheia de imprevistos e acasos, bons e maus momentos, Naruse empregava composições sutis que denotavam “a impressão de ser o ângulo da câmara uma espécie de movimento do olho em uma certa direção” (RUSSELL, 2008), produzindo um movimento contido em si mesmo. Essa contenção – que se sobrepõe às noções habituais de “ponto de vista” e “perspectiva” associadas ao ângulo das tomadas – reforçam a interioridade psicológica dos personagens, ressaltando situações dramáticas, em geral relacionadas a expectativas amorosas. Entrada e saída de cena dos personagens, conexão de espaços “vazios” e espaços “cheios”, surpresas e partidas, enfim, cada um desses procedimentos foi cuidadosamente planejado por Naruse, espacial e temporalmente.

No final da vida Naruse, já doente, disse a sua atriz preferida, Hideko Takamine, que gostaria de filmar um drama em estado puro, apenas com personagens e um fundo branco. Muito já se especulou sobre esse último desejo do diretor, um “minimalismo tardio”, ele que sempre preencheu sobejamente todos os espaços e brechas que o espaço e tempo cinematográficos proporcionaram. Talvez seja essa a compulsão que o animou em todo seu percurso, filmar o drama, pura e simplesmente.

REFERÊNCIAS

- NARBONI, Jean. *Le temps incertain*. Paris: Cahiers du Cinéma: 2006.
- FUJIWARA, Chris. Mikio Naruse: The other women and the view from the outside. *Film Comment*, New York, September-October, 2005. Disponível em: <<http://www.filmcomment.com/article/mikio-naruse-the-other-women-and-the-view-from-the-outside>>. Acesso: 07 de out. de 2013.
- RUSSELL, Catherine. *The cinema of Mikio Naruse: women and japanese modernity*. Durham, USA: Duke University Press, 2008.

Data do recebimento:
08 de outubro de 2013

Data da aceitação:
03 de setembro de 2014



Lola Montès: o olhar contrariado

LUÍS FELIPE FLORES

Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Cinema pela EBA-UFMG, crítico,
pesquisador de cinema e curador

Resumo: Este artigo se dedica a examinar os deslocamentos que o filme *Lola Montès*, de Max Ophuls, impõe ao olhar do espectador. A análise problematiza o paradigma narrativo clássico através das “atrações deslocadas”, elementos da cena ou do relato que se desviam da função para eles esperada. A figura feminina ocupa um lugar central nessa estrutura, suspendendo a linearidade narrativa ao recusar a satisfação imediata do desejo.

Palavras-chave: Cinema. Olhar. Espectador. Ophuls. Atrações.

Abstract: This article is dedicated to examine the displacements that the film *Lola Montès*, directed by Max Ophuls, impose to the spectator's gaze. The analysis problematizes the classical narrative paradigm through the “displaced attractions”, elements of the scene or of the story that deviate of the function expected from them. The female figure occupies a central role in this structure, suspending the narrative linearity by refusing the immediate satisfaction of desire.

Keywords: Cinema. Gaze. Spectator. Ophuls. Attractions.

Résumé: Cet article se consacre à examiner les déplacements que le film *Lola Montès*, de Max Ophuls, impose au regard du spectateur. L'analyse problématise le paradigme narratif classique, à travers les “attractions déplacées”, des éléments de la scène ou du récit qui sont détournés de la fonction qui leur est attribuée. La figure féminine joue un rôle central dans cette structure, suspendant la linéarité narrative en refusant la satisfaction immédiate du désir.

Mots-clés: Cinéma. Regard. Spectateur. Ophuls. Attractions.

Lola Montès: o olhar contrariado

No longo plano-sequência que abre *Lola Montès* (1955), derradeiro trabalho do cineasta alemão Max Ophuls, a câmera segue o movimento descendente de dois lustres e para diante de uma cortina, permanecendo fixa até esta se abrir. De trás dos panos, surge um mestre de cerimônias (interpretado por Peter Ustinov) que apresenta Lola, uma cortesã vienense, protagonista da estória. Esta será composta por fragmentos da vida dessa *femme fatale* (a atriz Martine Carol, considerada a versão francesa de Marilyn Monroe), mediados pelo apresentador e traduzidos pelos números circenses. Em dado momento, vemos o carrrossel das imagens de sua infância, em outro, a ascensão acrobática na plataforma social, em outro ainda, a grande queda figurada pelo salto mortal. O circo orienta toda a estrutura da obra, fornecendo modos de encenação, exibição e articulação para as imagens. Veremos como ele abriga elementos que parecem deslocar e ressignificar a narrativa, atrações visuais que retomam as relações entre cinema, teatro e circo, ligadas especialmente à representação da figura feminina.

Antes de se afirmar como principal atração popular do século XX, o cinema já encontrava no circo um vizinho entre as instituições do visível. “Em 1900 o cinema, ainda longe de obter uma forma definitiva, moldava-se a formas mais antigas de espetáculo” (TOULET *apud* COSTA, 2005: 23), como as atrações de feira, os panoramas, os museus de cera, os teatros de ilusionismo, os salões de curiosidade, os *vaudevilles* e o circo. É natural que a nova arte tenha assimilado traços típicos dos seus pares de bulevar, dialogando com características estéticas, temáticas e econômicas desses estabelecimentos. Mais ainda, em seus primórdios ela ainda está distante da linguagem e da narrativa clássicas, privilegiadas hegemonicamente a partir de Griffith. Na proximidade com os espetáculos de variedades, os filmes respondem, em grande parte, ao desejo primitivo de mostrar (e ver) algo. Com frequência, apresentam a simples execução de números circenses ou do *vaudeville*.

Em seu artigo sobre o “cinema de atrações”, que permanece um dos principais textos para repensar o primeiro cinema, Tom Gunning (2006a) afirma que “a história do cinema em geral foi escrita e teorizada sob a hegemonia dos filmes narrativos”. Contudo, obras como as de Georges Méliès, Edwin S. Porter ou os irmãos Lumière

1. Charles Musser (2006) critica o recorte temporal de Gunning e Gaudreault em relação ao primeiro cinema, apontando a necessidade de uma periodização mais detalhada, na qual a fase do cinema de atrações vai do final de 1895 ao princípio de 1897, e da integração narrativa de 1903 a 1904.

2. Usamos o termo no sentido proposto por Gunning, em contraste com o regime do *voyeurismo* e da absorção diegética, encontrados por Christian Metz no cinema narrativo. O cinema exibicionista está ligado à habilidade de mostrar algo, sendo caracterizado pelos gestos e olhares dirigidos à câmera, a frontalidade dos corpos e a temporalidade do choque, da surpresa, do trauma. Trata-se de uma diferença na relação com o espectador.

se constroem principalmente com o desejo de tornar as imagens visíveis, mostrar seus efeitos, truques e composições. Elas funcionam como atrações autônomas projetadas na tela. Pelo menos até 1906,¹ a função narrativa está longe de ser dominante. Frágil e lacunar, coexiste em tensão com certo exibicionismo,² heterogeneidade ligada ao pensamento de André Gaudreault (1989), pesquisador parceiro de Gunning, que teorizou um sistema do relato fílmico composto, em linhas gerais, por uma instância de narração e outra de “mostração”. Segundo ele,

o relato fílmico será, em seu conjunto, o produto da superposição de duas camadas narrativas distintas, cada uma delas relacionada a uma das duas “articulações” (no sentido não linguístico) da dupla mobilidade característica do cinema: articulação entre fotograma e fotograma e articulação entre plano e plano. [...] Essas duas camadas narrativas não procedem do mesmo tipo de operação semio-narrativa e [...] pressupõem a existência de (ao menos) duas instâncias diferentes e distintas, que serão responsáveis pela comunicação de cada uma. Para produzir um relato fílmico pluripontual, é preciso apelar a um mostrador que, na filmagem, “coloca em quadro” uma multitude de micro-relatos (os planos) que possuem, todos e cada um deles, em definitivo, certa autonomia narrativa. (GAUDREULT, 1989: 114-15)

A partir de 1908, teatro e literatura se tornam as principais referências criativas do cinema. O circo e a feira permanecem influências significativas, mas são preteridos em prol do desenvolvimento discursivo tradicional (ligado a antigas práticas do corpo, da escrita, da voz, do palco, do olhar, especialmente renascentistas). Gunning aponta “a origem de um esforço unificado para atrair a classe média para o cinema” (GUNNING, 1990: 339). A grande atração de massa do século XX estava em disputa pelas instituições sociais – organizações civis e cristãs, donos do capital, entidades policiais no sentido amplo (como em Rancière). Griffith cumpre um papel crucial nesse processo, aperfeiçoando a montagem para capacitá-la a transmitir “o conteúdo moral e psicológico da narração” (GUNNING, 1984: 85). É a oposição entre MRP (Modo de Representação Primitivo) e MRI (Modo de Representação Institucional) de que falava Noel Bürch (1990), influência importante para as pesquisas de Gunning e Gaudreault, entendendo esse conflito como claramente ideológico. O que está em jogo é uma dialética entre narrativa e mostração, na qual

o narrador [...] se valendo desses micro-relatos, poderá, se for “narrativamente” eufórico, trabalhar a substância narrativa para anular a autonomia dos planos produzidos pelo mostrador e, neles, inscrever o percurso de uma leitura contínua, consecutiva ao olhar por ele lançado sobre essa substância, que ele terá transposto. (GAUDREAU, 1989: 115)

A predominância do regime da narração afeta profundamente a sensibilidade cinematográfica. Tanto a fabricação quanto a recepção dos filmes (crítica, espectadores, etc.) passam a sobrevalorizar a linearidade temporal, que facilita a legibilidade da estória e reduz os gastos de produção (Godard brinca, nas *História(s) do cinema*, com uma suposta relação entre o surgimento do roteiro e o controle das despesas de produção). As atrações se tornam algo da ordem da contravenção, da resistência, uma espécie de atraso indesejado no fluxo narrativo, uma mancha na clareza e na concisão do relato, uma suspensão não-linear que age para impedir a estória de chegar ao fim.

Narrativa e atração, regimes que se misturavam nos primeiros filmes, são colocados em oposição pela lógica produtiva e pela tradição historiográfica dominantes, fazendo prevalecer a narratividade – que, todavia, se funda na visualidade. Nesse sentido, a proposta de Gunning nunca foi dicotomizar a análise fílmica entre dois polos, e sim valorizar a ambiguidade herdada do primeiro cinema, no qual mostrar e narrar eram impulsos igualmente importantes para explorar o dispositivo recém-inventado. Não se trata de separar o cinema narrativo das potencialidades das atrações, mas de perceber que, mesmo nos momentos de maior predominância daquele, elas continuam a existir (e resistir) em graus diversos, constituindo “uma configuração diferente do envolvimento espectral, convocação que pode, de fato, interagir de modos complexos e variados com outras formas de envolvimento” (GUNNING, 2006b: 37). Em outras palavras, representam um dos caminhos possíveis de criação e compreensão fílmica, e podem estar presentes em qualquer película, desde o cinema narrativo hollywoodiano até os cinemas menores (GUNNING, 1989) e experimentais.³ Basta pensar em Hitchcock para perceber que mesmo as obras de maior controle discursivo são capazes de provocar intensos choques visuais. Outro exemplo, fornecido pelo próprio Gunning (2006a: 387)

3. A esse respeito recomendamos, no excelente livro *The cinema of attractions reloaded*, os artigos de Thomas Elsaesser (“Discipline through Diegesis: The Rube Film between ‘Attractions’ and ‘Narrative Integration’”), Dick Tomasovic (“The Hollywood Cobweb: New Laws of Attraction”) e Charles Musser (“Rethinking Early Cinema: Cinema of Attractions and Narrativity”).

são os filmes dos grandes efeitos especiais (Coppolla, Spielberg, Lucas), que retomam as potencialidades da atração, ainda que de forma domesticada.

O cinema continua a frequentar (ou convocar) o circo e a feira (as atrações), mesmo nos momentos de crise. De Tod Browning a Jonas Mekas, de Ingmar Bergman a Jacques Tati, e principalmente em Federico Fellini e Max Ophuls, eles ressurgem como propulsores temáticos e herança formal. Apesar da decadência de suas organizações tradicionais, intensificada com a difusão da televisão na metade do século passado, continuam a inspirar encenações e narrativas cinematográficas, dos quais são exemplos obras de grande inventividade, como *8 ½* (1963) e *Notas sobre o circo* (1966), e homenagens com certa melancolia, como *Os palhaços* (1970) e *Parade* (1974). Em todas elas, algo revira em meio às convenções, seja no interior, nas margens ou nos caminhos abandonados. Resta, no olhar, o legado ambíguo dos primeiros filmes, quando a novidade do dispositivo deixava espaço para uma heterogeneidade radical entre espetáculo e narrativa.

De fato, já era um procedimento típico das vanguardas modernistas (dadaístas, surrealistas, futuristas, construtivistas) a utilização de elementos presentes no primeiro cinema, em especial o poder das atrações. Desde os ensaios de Fernand Léger (1973),⁴ até a teoria eisensteiniana da montagem,⁵ há um apreço pelos elementos inexplorados nas tradições clássicas. Para Gunning (2006b: 35) “o primeiro cinema representou um estágio [...] polimorfo no qual reside o potencial para diferentes desenvolvimentos”. Ainda segundo ele as atrações constituem um elo entre as práticas vanguardistas e o primeiro cinema quanto à maneira de se relacionarem com o espectador: apostam na confrontação exibicionista, em vez da mera absorção diegética (GUNNING, 2006a: 385).

Eisenstein conhecia bem essas propriedades. Ao falar de “atrações”, ele buscava um novo modelo e método analítico, uma “unidade de impressão” da arte teatral que servisse de fundamento para se contrapor à representação realista. Depara-se, então, com o termo “atração”, algo que sujeitaria agressivamente o espectador a um “impacto sensual ou psicológico”, interpelando-o diretamente em seu assento, provocando-o, forçando-o a reagir. O teatro (e o cinema) deveria ser a montagem de tais atrações, criando uma relação com o público radicalmente diferente de sua

4. Por exemplo, “A critical essay on the plastic quality of Abel Gance’s film *The wheel*” e “*Ballet mécanique*”.

5. Em especial sua noção de montagem de atrações, cujos fundamentos são tributários das atrações de feira e das tradições teatrais modernas e orientais.

absorção em representações ilusórias – características do modelo narrativo predominante. Vale lembrar que o termo foi tomado justamente das atrações de feira, especialmente a favorita do diretor soviético, a montanha-russa – ou *American Mountains* para os russos.

Max Ophuls explorou diretamente essas atrações em vários momentos de sua carreira. *A noiva vendida* (1932), seu terceiro filme, é parcialmente ambientado no circo e conta com a participação de atores amadores, herdeiros do teatro cigano alemão (GUERIN, 1988: 46). O filme dá um papel de destaque a Karl Valentin, famoso palhaço que trabalhou com Bertolt Brecht (que o comparava a Charles Chaplin), e influenciou a elaboração do teatro épico. Outro filme, *A comédia do dinheiro* (1936), introduz um mestre de cerimônias que fala diretamente ao público e realiza intervenções na estória, interrompendo o fluxo narrativo. Tal figura reforça o filme enquanto construção espetacular. Mas é em *Conflitos de amor* (1950), adaptado de Schnitzler, que o narrador adquire maior complexidade na estrutura narrativa. Inexistente na peça original, um cavalheiro vienense introduz toda a ação do filme e interfere de formas diversas na estória contada, marcando a presença do próprio diretor. Ele reinjeta continuamente os personagens na ronda (o título original do filme é *La ronde*) de encontros amorosos que, por sua vez, é metaforizada por uma atração de feira, um carrossel cujo movimento ou imobilidade corresponde ao desenvolvimento narrativo. Uma atração semelhante já havia sido usada em *Carta de uma desconhecida* (1948), onde um casal de amantes realiza uma viagem de trem imaginária, simulada por painéis giratórios na janela do vagão.

As atrações deslocadas

Em *Lola Montès*, Ophuls utiliza as atrações cinematográficas com complexidade ainda maior. De naturezas diversas (som, cor, formato da tela, figurinos, performances, gestos, palavras), elas produzem efeitos ambivalentes, enriquecendo a construção da imagem e funcionando, de fato, como “atrações deslocadas”, componentes cênicos e narrativos que se desviam da função para eles esperada, forçando o espectador a uma reorientação. Retomemos a abertura do

filme: a cena é alimentada por toda uma profusão de elementos visuais e sonoros, signos relacionados ao circo e ao espetáculo (como a presença irônica do Tio Sam, condutor da orquestra). Um apito dá início à atividade da banda, que toca uma marcha contagiante. Os candelabros descem, as luzes piscam antes de se acenderem completamente, a câmera faz um *tilt* para segui-los. Em meio ao movimento descendente, a música é substituída pelo rufar dos tambores (estes que, no circo, anunciam os grandes acontecimentos), compondo um *crescendo* de expectativa que culmina (apenas temporariamente, veremos) no momento das cortinas se abrirem.



Temporariamente porque, de trás dos panos, surge M. Loyal, narrador e encenador do espetáculo, que reabastece (incessantemente) a expectativa do público, enquanto renova a cena e apresenta a estória (e o show). Ele circula pelo picadeiro, onde é o único a se mover. Sua posição privilegiada de mestre circense, que metaforiza o diretor cinematográfico, parece conduzir a *mise-en-scène*. Desde o princípio, esta parece carregada do exibicionismo deliberado que caracteriza tanto o circo quanto o teatro moderno. De fato, há uma herança cênica significativa ligada à carreira teatral de Ophuls, que dirigiu peças de Schnitzler e Brecht, e foi influenciado por Wedekind e Tairov, autores modernistas para os quais o circo e os shows de variedades tinham importância estratégica no combate ao psicologismo e o ilusionismo (SERVOIS, 2011: 44). Durante todo o filme, o apresentador solicita a participação (visual, psicológica, afetiva) do espectador nos números apresentados, evocando várias das qualidades de um “cinema de atrações”, no qual

é o endereçamento direto da audiência, na qual uma atração é oferecida ao espectador por um exibidor de cinema, que define esse método de filmagem. A exibição teatral sobrepuja a absorção narrativa, enfatizando a estimulação direta do choque ou da surpresa, às custas do desenvolvimento narrativo ou da criação de um universo diegético. (GUNNING, 2006a: 384)

M. Loyal se dirige tanto ao espectador do circo quanto ao do cinema, como se fossem o mesmo. À maneira dos antigos comentaristas, que funcionavam como mostradores e narradores (GUNNING, 2006b: 37; LACASSE, 2006), ele é o mediador das relações entre filme e público, não somente explicando ou narrando as imagens, mas também dirigindo a atenção para pontos de interesse e preparando reações aos choques visuais. Ao contrário daqueles, porém, o apresentador de *Lola* está dentro da tela, provocando uma reflexividade de duplo efeito: não apenas chamar a atenção da plateia para o espetáculo, mas também colocar questões sobre o papel do espectador na cultura de massas. Ele inicia o espetáculo convidando diretamente a participação do público, incitando a curiosidade visual e intelectual pela atração principal, a cortesã vienesa:

Senhoras e senhores, a atração que vocês esperavam. O número mais sensacional do século. Espetáculo, emoção, ação, história. Senhoras e senhores, *ladies and gentlemen, meine damen und herren*. Uma criatura cem vezes mais mortal do que qualquer fera do nosso alojamento. Um monstro sanguinário com olhos de anjo!

Ao fim dessas palavras, Ustinov está centralizado na dianteira de um plano geral. Logo atrás dele, há duas fileiras de bailarinas vestidas de vermelho. Elas trazem clavas e outros objetos nas mãos (coroas, leques, chapéus, bolas, tudo que poderia simbolizar a estória da cortesã). Quando ele toca seu apito, um sopro de vida é reinjetado na cena que, exceto por ele, estava imóvel. As bailarinas começam o número de malabarismo, seguidas por um acompanhamento musical lúdico, enquanto símbolos amarrados por cordas oscilam no limite superior do plano (são corações, coroas, vasos, estrelas). M. Loyal continua a apresentar Lola: “Os corações devastados, as fortunas esbanjadas, a sarabanda de amores, cetros, coroas. Uma revolução au-tên-ti-ca”. Pensaremos, adiante, na possível dimensão revolucionária dessa figura feminina. Por ora, fiquemos com o mestre circense, que provoca cada vez mais a curiosidade do espectador. Este esperaria a realização do que lhe foi prometido pelas palavras sedutoras do apresentador, do encenador que convocou toda a cena para estimular o espetáculo. O filme, porém, contraria e desloca continuamente esse desejo.

Quando, após três minutos de espera (quatro, contando os letreiros iniciais), Lola adentra a cena, ela nada oferece ao gozo do público. Pelo contrário: seu corpo está totalmente imóvel, o “monstro sanguinário” chega carregado por criados (vale observar, únicos personagens negros do filme). Além disso, ela está coberta por um longo e antiquado vestido amarelo, que não deixa muito espaço para o erotismo. Este poderia estar no busto, única parte exposta, e que conduz a atenção para o rosto da vedete. Os *closes*, porém, revelam uma expressão fria, vazia, que torna evidente a angústia e debilidade da mulher (ainda que ela diga para si que “vai dar certo”). Sua figura é misteriosa e atraente, mas esse suposto objeto do olhar, que no espetáculo convencional seria oferecido para o aprazimento da plateia, encontra-se aqui distanciado, problematizado, ao ponto de (se) constituir ele mesmo (como) uma barreira à visão e ao prazer.



Algo dessa ambiguidade já está presente nas próprias tecnologias de filmagem. Ophuls parece oscilar entre a celebração da novidade e a ruptura com determinados padrões. O *cinemascope* (imposição dos produtores ligada a um prêmio no salário do cineasta) e o *technicolor* são renovações técnicas vibrantes que se misturam à estrutura circense. Ausentes do primeiro cinema, esses recursos retomam o esquema das atrações deslocadas, pois são desviados das funções esperadas para eles nos contextos mais conservadores. O então recente formato da tela larga, criado em 1953 para aumentar o campo (logo, o poder) de visão, é empregado por Ophuls num jogo incessante entre visível e não-visível, entre campo e extracampo, o “agora você vê, agora não” de que fala Gunning (1999). Objetos e corpos são ocultados, o controle do olhar sobre o espaço não é ampliado. O *technicolor*, introduzido historicamente como promessa de realismo em relação ao preto-e-branco, é aplicado aqui de maneira antinatural, resultando num poder fantasioso também presente em momentos de renovação da tradição clássica, exemplificados por filmes como *O mágico de Oz* (1939), de Victor Fleming, *Cantando na chuva* (1952), de Stanley Donen e Gene Kelly e *A roda da fortuna* (1953), de Vincente Minnelli, além do melodrama doméstico dos anos 1950, especialmente as produções de Douglas Sirk.

Essa dialética das atrações, que circula entre estimulação e ruptura, representa um dos aspectos mais complexos do filme. Os elementos visuais são muitas vezes privilegiados, em detrimento do desenvolvimento narrativo. Mais do que isso: deslocados e

6. Quando vai fazer sua audição com o rei, Lola diz a ele: “*On ne vous a pas demandé de passer une audition pour être roi*” (Ninguém te pediu uma audição para ser rei). Mais tarde, quando a revolução estoura, eles têm o seguinte diálogo: Lola: “*Il faut qu’ils te trouvent à ta place, dans ton rôle...*” (Eles devem te encontrar no seu lugar, no seu papel...); O rei: “*Dans quoi?*” (Em quê?); Lola: “*Dans ton rôle de roi!*” (Em seu papel de rei!).

7. Sabemos que Ophuls demorava a concluir seus filmes. Também tinha resistência em seguir as convenções dos estúdios, principalmente devido à sua paixão por planos-sequência. Ao longo de sua carreira, encontrou vários problemas com os produtores, especialmente nos trabalhos realizados em Hollywood.

8. O filme foi relançado em uma versão diferente, que agrupava todos os *flashbacks* na ordem cronológica, para compor uma narrativa linear, e todas as cenas do circo em um bloco único, o *grand finale*. Mekas escreveu um artigo a respeito dessa violação, intitulado “O que os diabos farão com o distribuidor de *Lola Montès* no inferno” e publicado na sua coluna “Movie Journal”, do jornal *The village voice*, em 12 de agosto de 1959.

ressaltados, adquirem uma força de resistência ao ritmo da narração que, todavia, continua a fluir. O registro circense forma uma linha autônoma, diferente (e até contraditória) em relação aos *flashbacks*. Existem dois relatos distintos, que interagem em um circuito de imagem e tempo cujo centro (vertiginoso) é o circo. Espetáculo e vida, *performance* e realidade serão, por fim, imiscuídos, intercambiados, pois o narrador frequenta os *flashbacks*, Lola é contratada como atriz circense, o rei é um ator cumprindo o seu papel.⁶

Semelhante estrutura causou problemas com o público e os produtores, contribuindo para o fracasso comercial do filme. Gunning nos recorda que a fisionomia das diversões populares é determinada por pressões cíclicas de grupos defensores da moralidade. Na contramão dos interesses burgueses e comerciais que haviam acarretado a hegemonia narrativa nos primórdios do cinema, Ophuls foi censurado por realizar, em 1955, uma obra não convencional, distante das aspirações do lucro e da moral.⁷ Tal hipótese se reforça pela ação desesperada dos produtores de remontar o filme a fim de convertê-lo numa narrativa padronizada, o que envolvia costurar os *flashbacks* na ordem cronológica e diminuir a importância do circo.⁸ Outro fator a ser considerado é a desaprovação da maioria do público e da crítica, que aparentemente não queria deixar o espetáculo se impor:

Lola Montès divide o público parisiense a tal ponto, que a polícia precisou intervir várias vezes no cinema Marignan, e o filme era precedido por um anúncio no microfone: o público é advertido de que verá um filme “fora do comum”, e ainda é tempo [...] de ser reembolsado, antes das primeiras imagens. (GUERIN, 1988: 183)

Entendido o perigo desse anúncio (denúncia, acusação?), é verdade que a ruptura dos padrões hegemônicos (estéticos, temáticos e de produção) coloca a obra em uma posição “fora do comum” na história do cinema, tornando-a importante para cineastas como Jean Cocteau, Roberto Rossellini, Jacques Becker, Christian Jacque, Jacques Tati, Pierre Kast e Alexandre Astruc, que escreveram uma carta aberta em defesa da versão original, na qual diziam que “*Lola Montès* constitui uma iniciativa nova, audaciosa e necessária, um filme muito importante e que surge no momento em que o cinema precisa urgentemente de uma

mudança de ares” (GUERIN, 1988: 191). Truffaut se refere a Ophuls como “nosso cineasta de cabeceira” (TRUFFAUT, 1985: 234), Godard declara que seus movimentos de câmera são “absolutamente inimitáveis”, Jacques Demy dedica a ele seu filme *Lola* (1961), e Jonas Mekas escreve o artigo já mencionado, condenando veementemente a remontagem da obra. *Lola Montès* foi, também, o filme francês mais caro produzido até então. Nesse sentido, o cineasta Marcel Ophuls, filho de Max, lembra que o pai costumava dizer que “uma das tarefas essenciais do encenador [*metteur-en-scène*] é [...] representar os interesses do espectador frente ao poder do dinheiro”, aludindo ao confronto entre vontade estética e capital, entre arte e lucro, entre mediação e mercado, que atravessa a construção da imagem.

O que está em jogo, portanto, é o posicionamento vanguardista do filme na utilização das atrações cinematográficas. A linearidade narrativa, fundamento da absorção psicológica do espectador, é minada constantemente por momentos de autonomia das cenas. A suspensão e o atraso são valorizados – não por acaso, há abundância de planos-sequência e tempos mortos. Por exemplo, a cena em que Liszt ensaia sua despedida, aquela em que Lola recolhe, um a um, os pedaços da partitura por ele escrita, aquela outra em que ela deriva pelo navio, à noite, ou, ainda, toda a temporalidade circense (as danças, as acrobacias, o salto mortal, o suspense – ou a surpresa). Deleuze sugere que, em *Lola Montès*:

A imagem atual e a imagem virtual coexistem e se cristalizam, entram num circuito que nos leva constantemente de uma a outra, formam uma única e mesma “cena” em que as personagens pertencem ao real e no entanto desempenham um papel. Em suma, é todo o real, a vida inteira, que se tornou espetáculo, conforme às exigências de uma percepção ótica e sonora pura. A cena, então, não se contenta em fornecer uma sequência, ela se torna a unidade cinematográfica que substitui o plano ou constitui ela própria um plano-sequência. É uma teatralidade propriamente cinematográfica, o ‘acréscimo de teatralidade’ de que falava Bazin, e que só o cinema pode dar ao teatro. (DELEUZE, 2009: 105)

De fato, há dois tempos indissociáveis, ou melhor, duas imagens-tempo⁹ colocadas em convivência, duas unidades distintas que, apresentadas em conjunto, estabelecem um equilíbrio e coexistem no circo. Deleuze afirma que “as imagens de Max Ophuls

9. A imagem-tempo rompe com o esquema sensório motor característico da imagem-movimento. Nesta, os objetos prolongam-se em ações (ou reações) dos personagens, passagem da percepção à ação, encadeamento. Já o novo modelo se marca pela suspensão desse vínculo, a imagem não mais se prolonga diretamente em movimento, mas põe dois termos em relação: o atual e o virtual. Por um lado, se abrem zonas de lembranças, sonhos e pensamentos, por outro, as imagens se atualizam em estados psicológicos, que podem retomar o fluxo do movimento. O atual seria da ordem do real, do físico, do objetivo, do descritivo (sem ser, conclusivamente, nada disso), enquanto o virtual seria da ordem do mental, do imaginário, do subjetivo, da narração (DELEUZE, 2009: 61).

são cristais perfeitos”, acabados. Ele se refere à imagem-cristal, espécie de aprofundamento da imagem-tempo, em que a imagem atual teria uma imagem virtual correspondendo-lhe, como um duplo, um reflexo no espelho. “Sua irredutibilidade [da imagem-cristal] consiste na unidade indivisível de uma imagem atual e de ‘sua’ imagem virtual” (DELEUZE, 2009: 99). Se pensarmos novamente na dialética proposta por Gaudreault entre mostraçã o e narraçã o, onde o *modus operandi* da instância narradora é organizar em discurso as unidades (planos) compostas pela instância mostradora, submetendo-as a um filtro, veremos que aqui a cena resiste à montagem, pois “nã o se contenta em fornecer uma sequênci a”. Pelo contrá rí o, adquire maior autonomia, “constitui ela própria um plano-sequênci a”, através do qual a montagem pode ser temporariamente neutralizada e colocada em segundo plano – ou melhor, sob o plano, submetida a ele. Mais do que marcar a ligaçã o entre os *flashbacks* (“imagem-lembranç a dos antigos presentes magníficos”) e os números circenses (“o miserá vel presente”), a circulaçã o dos dois registros distintos revela o próprio tempo em consecuçã o, seu fundamento oculto que, no mesmo fluxo, faz passar os presentes e conserva os passados. A conclusã o de Deleuze é esclarecedora:

O que conta nã o é o vÍnculo do atual e miserá vel presente (o circo) com a imagem-lembranç a dos antigos presentes magníficos. A evocaçã o existe; o que ela revela mais profundamente é o desdobramento do tempo, que faz todos os presentes passarem, e tenderem para o circo como para seu futuro, mas também conserva todos os passados e os põ e no circo como outras tantas imagens virtuais ou lembranç as puras. A própria Lola Montez sente a vertigem desse desdobramento quando, bêbada e febril, vai se jogar do alto do capitel na minúscula rede que a espera embaixo [...] O desdobramento, a diferenciaçã o das duas imagens, atual e virtual, nã o chega ao fim, já que o circuito que dele resulta está sempre nos levando de umas às outras. É apenas uma vertigem, uma oscilaçã o. (DELEUZE, 2009: 105-106)

Um pequeno desvio pode ajudar a desdobrar mais a questã o. Em *Nós, os mortos* (1997), Denilson Lopes privilegia a tradiçã o do neobarroco menor, que constituiria uma sensibilidade tributá ria da melancolia, rigorosa em sua delicadeza e oposta a toda proliferaçã o excessiva de signos (AVELAR, 2000: 215). O cinema se torna operador central para delinear esse barroco: a genealogia do neobarroco menor nos leva a um impressionismo cinematográfico

formado por diretores como Jean Renoir, Orson Welles, Satyajit Ray, Max Ophuls e Luchino Visconti. Eles se recusam a aderir tanto ao modelo de produção hollywoodiana quanto ao luto moderno.¹⁰ Equilibram espetáculo e narrativa, alta modernidade e cinema clássico, barroco e leveza. Investem na composição da imagem, sem deixar de lado a consciência histórica.¹¹

Esses aspectos (dialética entre visível e narrado; continuidade e ressignificação da tradição; imagem publicitária e prazer visual) retornam fortemente em *Lola Montès*. A pretensão espetacular do cinema é negada e afirmada a um só tempo (SERVOIS, 2011: 14). De um lado, o barroco, o investimento no espetáculo, a recuperação do encanto e do prazer visual encontrados nas origens do cinema, a retomada das atrações e de seu potencial moderno; do outro, a problematização da representação, a consciência das condições de produção da imagem, a ruptura com práticas convencionais. São tensões constitutivas da própria arte cinematográfica, e que não cessam de alimentar a existência do filme, “fábula contrariada” e feita de contradição (RANCIÈRE, 2013). As atrações, mesmo nos momentos de maior fascínio, são interrompidas, frustrando o espectador e aumentando a opacidade da obra, mas também fazendo seguir o relato. E a narrativa, mesmo quando prossegue, é fragmentada pela autonomia das cenas e pela força das atrações.



A anti-vedete

A valorização teórica e crítica de Ophuls começa nos anos 1950, quando a revista francesa *Cahiers du cinéma* incluiu seu nome entre aqueles defendidos pela “política dos autores”, afirmando a proeminência do seu estilo artístico. A partir dos anos 1980, com o forte desenvolvimento da teoria feminista do cinema, suas obras são retomadas como exemplos do “filme da mulher”, gênero que substituiu o herói pela heroína e privilegia as relações com um público feminino: melodramas, histórias de amor, narrativas

10. Pensamos em Daney, quando diz que “o cinema ‘clássico’ é hoje um modelo vazio e uma vaga nostalgia. O cinema ‘moderno’, uma provocação sem objeto e um luto sem fim. O litígio que os opõe é eterno. Acorrentados” (DANEY, 2007:236).

11. Aqui caberia toda uma discussão sobre a crise da imagem no pós-guerra, que Adrian Martin (2008) soube desenvolver bem, para conceituar o cinema moderno.

centradas na sexualidade e na família. Com frequência, a filmografia ophulsiana discute a posição trágica das mulheres na sociedade e na arte cinematográfica. Nesse sentido, *Lola Montès* realiza uma investigação reflexiva sobre o estatuto da mulher no cinema clássico, figurando seus movimentos através das imagens dominadas pelo apresentador circense. Trajetória sombria, sem sublimação possível, exceto pela manutenção da ordem patriarcal simbólica, delineada mais explicitamente nos triângulos amorosos de *Liebelei* (1932), *Carta de uma desconhecida* (1948) e *Desejos proibidos* (1953).¹²

12. Cf. Laura Mulvey (2013).

O erotismo de Lola contrasta com sua condição física deteriorada (acrobata à beira da morte, figura por reinventar), evidenciada pelos *closes* e movimentos de câmera que mostram suor, respiração ofegante, vertigem. A expressão melancólica – quase apática – de seu rosto reflete a posição ambígua da mulher sob as convenções do cinema clássico, especialmente da tradição melodramática, aspecto que cineastas como Sirk e Sternberg souberam explorar de maneira crítica e inventiva, introduzindo fissuras que obstruem o fluxo do relato e dificultam a captura da figura feminina.¹³ Ao seu modo, essa lógica é semelhante à do cinema de atrações, pois ambas operam a desestabilização do sistema narrativo pelas forças do próprio espetáculo, como os choques visuais ou as estrelas fetichizadas.

13. Dois exemplos notáveis são *Tudo o que o céu permite* (1955), de Sirk, e *A Vênus louca* (1932), de Sternberg.

Em Ophuls, que também foi um grande diretor de melodramas, a representação da mulher é marcada por excessos, constituindo-se muitas vezes de prostitutas, adúlteras ou histéricas, personagens que problematizam as fronteiras do olhar e do corpo, do público e do privado. É o caso da cortesã Lola, mas também da jovem Christi em *Liebelei*, da mãe “criminosa” em *Na teia do destino* (talvez o filme mais sirkiano de Ophuls), da adúltera que perde o bebê em *Coração prisioneiro*, da dançarina chantageada em *Divine*, das meretrizes de luxo em *O prazer*, dentre outras. As instruções do cineasta à atriz Danielle Darrieux, em *Desejos proibidos* (1953), seriam igualmente válidas para Martine Carol:

Armada com seu charme, com sua beleza, com sua inteligência que nós todos admiramos, você deve dar corpo ao vazio, à inexistência. Não preencher um *vacuum*, mas *encarná-lo*. Você será, na tela, o verdadeiro símbolo da futilidade desprovida de interesse. E você deve fazer isso de modo que os espectadores se sintam seduzidos e profundamente tocados pela *imagem que você representa*. (WILLIAMS, 1980: 120)

Lola é a imagem do puro objeto, da mulher-fetiche, reificada, encarnação vazia a ser preenchida pela economia do desejo, pelas cifras cobradas pelo mestre-de-cerimônias a partir da exploração do seu corpo. Porém, ela não é uma vedete comum, mas às avessas: uma anti-vedete, cujo protagonismo vem desorganizar o próprio desenvolvimento da apresentação. Figura intocável, indiferente, glacial, que funciona como anteparo à identificação e não oferece nenhum conforto ao desejo do espectador. Atração inconveniente, deslocada, cuja visibilidade desafia o prazer e os códigos do cinema clássico. Os mecanismos de distanciamento, os sobreenquadramentos (AUMONT, 2009: 127), as interrupções circenses no relato, a recusa em atender ao *voyeurismo* do olhar, a descontinuidade, contrariam o princípio do “ver tudo” (AUMONT, 2006: 37), bem como reforçam a posição perturbadora em que a mulher se encontra.

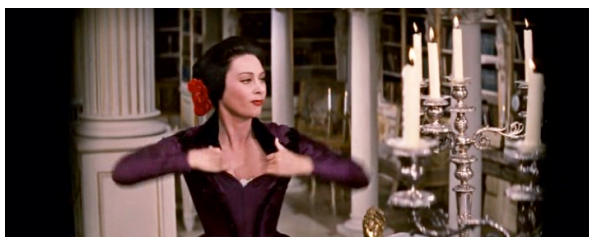


Na despedida de Liszt, por exemplo, o músico tenta partir na surdina, não sem certa hesitação. Quando ele atravessa a porta, Lola, deitada na cama, abre os olhos e começa a seduzi-lo. Concordam sobre a separação, mas ela se levanta parcialmente na cama e diz “venha me beijar”. Ele entra e tira o chapéu: seria o momento de, finalmente, *ver algo*? Um corte estranho, antes do beijo, enquadra os rostos do casal, sobrepostos pela grade florida da janela e pelo véu rubro ao redor da cama. Não podemos ver tudo, e mesmo se pudéssemos, ao beijo falta paixão, como um gesto de despedida protocolar. Além disso, a câmera está posicionada em um ângulo insólito: é toda a *mise-en-scène* que parece dificultar e, ao mesmo tempo, evidenciar a situação *voyeurística* do espectador. Os dois se beijam novamente, e ele se senta. Ela pega o chapéu e a bengala de seu amante, prosseguindo na atitude sedutora: aproxima o rosto para um beijo, sussurra palavras tentadoras. Quando, enfim, trocam um beijo ardente, e ela despe a gravata dele, a câmera se vira para a mão de Lola, que deposita a peça na almofada: a satisfação do olhar é vedada, não veremos mais nada.





Em outro momento, após falhar no teste para bailarina do Teatro Real de Genebra, Lola contesta o resultado diante do rei da Bavária. Quando descobre que o parecer da comissão avaliadora questionava a beleza de sua silhueta, ela se exalta e rasga o vestido para que o soberano avalie o assunto com os próprios olhos. Vemos apenas a ponta do casto corpete branco. A câmera logo abandona este que seria um momento de entrega do corpo ao olhar (do rei, do espectador), de satisfação escópica. Um corte revela os bastidores (da cena, do espetáculo), no qual os criados seguem um longo balé burocrático (que não deixa nada a desejar a Ernst Lubitsch) para atender ao pedido do imperador: “agulha e linha”. Nas duas sequências analisadas, o público é frustrado em suas expectativas eróticas – novamente, em seu prazer.





Mesmo aprisionada nas imagens, Lola exerce uma resistência misteriosa que ameaça romper o espaço que a encerra. Essa constante tensão entre sua imagem fetichizada e a progressão narrativa retoma as relações entre atrações deslocadas e fluxo narrativo, podendo ser melhor percebida através do modo como a mulher se comporta em cada um dos registros temporais do filme (picadeiro e *flashbacks*). Em determinado momento, ela enuncia que “a vida é o movimento”. Então no circo, onde nenhum movimento é possível, ela está morta desde o princípio. Assim como no museu de cera e folclore escandinavo – outra atração de feira –, aqui o vivo e o empalhado se justapõem (SANDBERG, 2004: 382). Diante dos manequins imóveis, o espectador estará sempre em dúvida – essas figuras estáticas podem, a qualquer momento, sorrir. Essa ambiguidade retorna na atitude de Lola dentro do circo, pois o corpo da *sex symbol* está rígido, seu belo rosto é inexpressivo. Diferentemente dos *flashbacks*, sua exibição é passiva, resultado, talvez, da rigorosa submissão à supervisão do mestre de cerimônias (SILVERMAN, 1983: 226). Este impõe um roteiro (e um modo de representação) pré-estabelecido, obrigando-a a repeti-lo toda noite. Na rodada de perguntas, ele responde por ela na maioria das vezes. A primeira aparição da cortesã é paradigmática nesse sentido: enquanto ela permanece fixa, a câmera gira vertiginosamente ao seu redor. Na arena circense, portanto, ela não pode se mover e deve se submeter ao movimento do espetáculo (a plataforma giratória do casamento e a jaula são, também, ilustrações disso).

O que resta a ela, além do esforço físico, é o traslado interior de suas lembranças, a recapitulação de sua vida. Apenas nesse lugar ela pode dominar sua aparição pública, controlar as circunstâncias da própria exibição – por exemplo, dançar como bem entender e conseguir ser recebida diante do rei. Essa atitude se reflete na unidade narrativa, pois as imagens fragmentadas

de Lola nos *flashbacks* transgridem qualquer coerência ou continuidade, subvertem o fluxo do relato, que só pode seguir incompleto, aos pedaços.

O narrador já nos alertava, na abertura: essa criatura de extrema beleza é na verdade uma besta terrível – um monstro indomável, que habita o centro da cena, da narrativa, e afronta seu desenvolvimento, dilacera sua unidade. “Uma criatura cem vezes mais mortal do que qualquer fera”, “um monstro sanguinário com olhos de anjo!”. Não é mais necessário recorrer aos gêneros para produzir o inumano e o extraordinário. Este pode ser tanto o belo quanto o indecoroso. “Os monstros de M. Ophuls já nem precisam de aparência monstruosa” (DELEUZE, 2009: 105). Basta estar no centro do picadeiro, e principalmente na jaula final, para que Lola Montès seja realçada enquanto criatura insólita e selvagem. De fato, ela é uma espécie de monstro moral. Jean-Louis Schefer escreve que:

Os monstros [...] são [...] a essência do cinema: no fundo, como em qualquer ficção, as criaturas são representadas como anamorfoses desse mundo predestinado à moral, quer dizer, à significação incessantemente endereçada a um sujeito moral desconhecido, aquele que não faz a síntese, mas no qual a estranheza deve viver como moral, ou seja: *durar* sem ser afetada pelo tempo ou a memória. (SCHEFER, 1980: 100)

Do mesmo modo que o *cinemascope* utiliza tecnologia anamórfica, que armazena imagens distorcidas e as expande no momento da projeção, a imagem de Lola traz uma distorção moral, como uma anamorfose do espírito. O filme faz propagar, no tempo, essa deformação metaforizada pelo próprio funcionamento do dispositivo. A duração da mulher, sua exibição e permanência no filme (na visão, afeto e memória do espectador), suspende (e corrompe) a linearidade do relato. Se o cinema clássico é, via de regra, o reinado da narrativa linear, então interromper seu curso é enfraquecer o poder dominante (do capital, do machismo, da indiferença), desafιά-lo – mesmo que por um breve (mas infinito!) instante. Uma “selvageria” estrutural que, no fundo, parece efeito da própria exibição sexual feminina – já que a mulher é uma atração grotesca, deslocada, situada entre a fluidez da narrativa e a artificialidade da encenação.

A cortesã vienense, que percorreu os altos salões do mundo, que foi amante de Liszt e do rei da Bavária, a criatura selvagem que devastou corações, termina aprisionada no circo. Por que ela precisa ganhar a vida? Ou por que esta já equivale ao espetáculo? Seja como for, sua imagem final é sinistra. Presa ao quadro circense, onde a própria exibição não mais lhe pertence, ela só pode resistir pela atitude de sedução e mistério – jogando com a distância do desejo, no conjunto de *flashbacks* cotidianos e na indiferença ao teatro circense. “Seduzir é morrer como realidade e se reconstituir como ilusão” (BAUDRILLARD, 1990: 69). De fato, já dissemos, no circo Lola está morta, mas sua vontade de viver pulsa na imagem mental que ela fabula. Essa reinvenção não é nem falaciosa nem ingênua, se faz pela radicalização da incerteza, pelo investimento na ficção. Ao desafiar o poder total do olhar (ou do olhar total), o filme abre espaço para a liberdade do olhar (assim, no irônico diálogo entre o rei e o médico, a vontade de escutar almeja a “ternura e leveza” de Mozart, e não a “obra de arte total” de Wagner, a *Gesamtkunstwerk*). Na contemporaneidade, esse pode ser um dos posicionamentos possíveis diante da epidemia espetacular, da imagem publicitária, do esvaziamento de sentidos, da solidão fabricada.

Em suma, *Lola Montès* é um espetáculo que desafia a própria organização do espetáculo. O último plano do filme mostra uma longa fila de pessoas que pagam um dólar para ver Lola enjaulada, numa cena (ironicamente, um belo enquadramento!) que remonta aos *shows* de curiosidade ou às exposições de cadáveres do século XIX (já dissemos, sua imobilidade figura a morte). Enquanto o apresentador convida o público para se aproximar e tocar a mão da protagonista (dispensa de qualquer mediação), a câmera se afasta, configura um olhar distanciado e potencialmente crítico.

Esse movimento é emblemático: na recusa da fusão com a imagem, segue na direção contrária do *show*, abandona o palco e termina atrás das cortinas, que se fecham. A câmera ophulsiana (cujas particularidades estilísticas foram bem analisadas por Robin Wood, 2006) materializa, talvez, o primeiro gesto de resistência proposto por Mulvey (1983: 453) em seu famoso artigo sobre o cinema clássico, o de “libertar o olhar da câmera em direção à sua materialidade no tempo e no espaço, e o olhar da plateia em direção à dialética, um afastamento apaixonado”. Assim, se Lola entrega

seu corpo ao espetáculo, é de forma resiliente, para melhor assaltar os espectadores daquilo que eles acumularam, monoliticamente, ao longo de anos de convenções. Despojá-los da indiferença e da alienação. A próxima atração será um olhar por reinventar.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

_____. *O olho interminável*. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

AVELAR, Idelber. Sensibilidad melancólica y alegoría crítica. In: *Nueva Sociedad*, n. 170, Caracas: 2000. p. 212-217. Disponível em: < http://www.nuso.org/upload/articulos/2926_1.pdf>. Acesso em: 25 mar de 2014.

BAUDRILLARD, Jean. *On seduction*. Paris: Editions Galilee, 1990.

BURCH, Noël. *Life to those shadows*. Berkeley: University of California Press, 1990.

COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema – espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

DANEY, Serge. *A Rampa*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo – cinema 2*. São Paulo: Brasiliense, 2009.

GAUDREAU, André. *Du littéraire au filmique – système du récit*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1989.

GUERIN, William Karl. *Max Ophuls*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1988.

GUNNING, Tom. De la fumerie d'opium au théâtre de la moralité: discours moral et conception du septième art dans le cinema primitive américain. In: MOTTET, Jean (ed.). *D. W. Griffith. Colloque international*. Paris: Publications de la Sorbonne/Éditions l'Harmattan, 1984. p. 73-90.

_____. Towards a Minor Cinema: Fonoroff, Herwitz, Ahwesh, Klahr and Solomon. In: *Motion Picture*, n. 3., p. 2-5, 1989.

- _____. Weaving a Narrative: Style and Economic Background In Griffith's Biograph Films. In: ELSAESSER, Thomas (Ed.). *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London: B.F.I., 1990. p. 336-347.
- _____. "Now you see, now you don't": The Temporality of the Cinema of Attractions. In: ABEL, Richard (Org.). *Silent film*. Londres: Rutger: 1999.
- _____. The cinema of attraction[s]: early film, its spectator and the avant-garde. In: STRAUVEN, Wanda (Org.). *Cinema of attractions reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006a. p. 381-388.
- LÉGER, Fernand. *Functions of painting*. Nova Iorque: The Viking Press, 1973.
- LOPES, Denilson. *Nós, os mortos*. 1997. Disponível em: <<https://ufrj.academia.edu/DenilsonLopes>>. Acesso em: 25 mar de 2014
- MARTIN, Adrian. *¿Qué es el cine moderno?*. Valdivia, Chile: Uqbar, 2008.
- MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 437-453.
- _____. Delaying cinema. In: *Death 24x a second – stillness and the moving image*. Londres: Reaktion Books, 2006.
- _____. Love, History, and Max Ophuls: Repetition and Difference in Three Films of Doomed Romance. In: *Film & History*, vol. 43, n. 1. Appleton: Lawrence University, 2013, p. 7-29.
- MUSSER, Charles. Rethinking Early Cinema: Cinema of Attractions and Narrativity. In: STRAUVEN, Wanda (Org.). *Cinema of attractions reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006. p. 389-416.
- RANCIÈRE, Jacques. *A fábula cinematográfica*. Campinas: Papyrus, 2013.
- SANDBERG, Mark B. Efigie e narrativa: examinando o museu de folclore do século XIX. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 361-404.

- SCHEFER, Jean-Louis. *L'homme ordinaire au cinéma*. Paris: Gallimard, 1980.
- SERVOIS, Julien. *Analyse d'une oeuvre: Lola Montès*. Paris: VRIN, 2011.
- SILVERMAN, Kaja. *The subject of semiotics*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1983.
- STRAUVEN, Wanda. Attractions: how they came into the world. In: *Cinema of attractions reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006b. p. 31-39.
- TRUFFAUT, François. "Max Ophuls is dead". In: *The filmes in my life*. Nova Iorque: Touchstone, 1985.
- WILLIAMS, Alan. *Max Ophuls and the cinema of desire – a critical study of six films, 1948-1955*. Londres: Amo Press, 1980.
- WOOD, Robin. Ewig hin der Liebe Glück: *Letter from an unknown woman*. In: *Personal views: explorations in film*. Detroit: Wayne State University Press, 2006. p. 143-165.

Data do recebimento:
26 de março de 2014

Data da aceitação:
18 de junho de 2014



À margem: Quixote vai ao cinema

EDSON BURG

Mestre e Doutorando em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina
(UFSC)

Resumo: O artigo objetiva fazer dialogar Dom Quixote com o cinema a partir da análise de adaptações do livro de Cervantes. Inicialmente, propõe-se um estudo sobre dois momentos em que Quixote aparece como objeto de pesquisa de Foucault; com base nos conceitos desenvolvidos, atribui-se a Quixote as características de *repetição* e *corte*. Em Agamben, tais características são transcendentais na montagem cinematográfica, o que confere à personagem de Cervantes elementos do cinema. Assim, pretende-se avaliar como se deu a passagem do livro à visão de diferentes gêneros e cineastas.

Palavras-chave: Dom Quixote. Loucura. Linguagem. Montagem cinematográfica.

Abstract: The article aims to engage Don Quixote with cinema from the analysis of adaptations of the book of Cervantes. Initially, we propose a study on two moments in which Quixote appears as a research Foucault; based on the developed concepts, attaches to Quixote the characteristics of *repetition* and *cut*. In Agamben, such characteristics are transcendental in film editing, which gives the character of Cervantes elements of cinema. Thus, we intend to evaluate how was the passage from the book to the vision of different genres and filmmakers.

Keywords: Don Quixote. Madness. Language. Cinematographic montage.

Resumé: L'article vise à engager Don Quichotte avec le cinéma de l'analyse des adaptations du livre de Cervantes. Initialement, nous vous proposons une étude sur deux moments où Quichotte apparaît comme un objet de recherche de Foucault; basée sur les concepts développés, s'attache à Quichotte les caractéristiques de *répétition* et *coupe*. Dans Agamben, ces caractéristiques sont transcendantales dans l'édition du film, ce qui donne le caractère de Cervantes éléments de cinéma. Ainsi, nous avons l'intention d'évaluer la façon dont a été le passage du livre à la vision de différents genres et cinéastes.

Most-clés: Don Quichotte. Folie. Langue. Montage cinématographique.

Quixote e a loucura

No lombo do intrépido cavalo Rocinante, Alonso Quijano, o fidalgo a quem chamavam Dom Quixote, entrou no rol dos loucos desvairados. As aventuras tiradas de sua imaginação se converteram em motivo de achaque ou preocupação de seus pares – nada, porém, para abalar tão nobre herói, que cavava nas analogias o fantástico dos livros de cavalaria.

Houvesse nascido noutra época, Alonso Quijano possivelmente seria encaminhado aos antigos leprosários pulverizados pela Europa entre a alta Idade Média e o final das Cruzadas. A lepra, descreve Michel Foucault em sua *História da loucura*, marca o início de uma prática posteriormente tornada comum: a da segregação sistemática, da separação entre saudáveis e não saudáveis. Era uma prática necessária, vide a impossibilidade de se curar a enfermidade, e o único modo de erradicar a doença era retirando os leprosos do convívio social. Tratava-se, porém, de um gesto religiosamente nobre. A lepra era considerada como um ritual de salvação divino, uma limpeza do corpo que tornaria seu enfermo digno da salvação. Ao ser excluído, o leproso era estruturalmente incluído num outro grupo, uma inclusão excludente.

A estrutura de exclusão pôs fim à lepra, mas ainda restavam os leprosários. Para Foucault, há uma linha de continuidade na estrutura, primeiro com os portadores de doenças venéreas, depois com outras categorias no século XVII, como pobres, vagabundos, presidiários e demais “cabeças alienadas” (FOUCAULT, 2009: 6); tratava-se, então, de um modelo de exclusão estritamente moral – o isolamento não tinha fim terapêutico, nem havia perspectiva de cura. O sentido era unicamente tirar do convívio social quem apresentava algum risco à ordem, seja contra a nova ética de trabalho capitalista, seja contra a moral, seja contra os bons costumes.

O modelo de exclusão inseria a loucura numa negatividade: ainda não categorizada como uma doença (o que aconteceria somente no século XIX, com a psiquiatria, o que seria para Foucault o ponto máximo das técnicas de controle), o louco era percebido como um não-ser, inclassificável. Atendendo a Descartes, é o sujeito que não pensa, logo, não existe, numa cisão entre razão e desrazão – como é a própria razão que prevê

essa distinção, o conceito de loucura atende um processo de dominação do sujeito da razão sobre um outro não racional. Há, portanto, um limite na razão, e quem o ultrapassa fica à margem, na loucura.

Tal generalização da loucura, ressalta Foucault, põe fim a um discurso de certa hospitalidade com o louco difundido em duas experiências na Renascença: a *trágica*, na primeira metade do século XV, quando a imagem que se tinha da loucura era mística, lugar imaginário de passagem da vida à morte – o tema da morte predominava nas artes renascentistas, com imagens insólitas e desagregadas do gótico, e a loucura parecia como própria verdade do mundo, fascinava porque continha a natureza inumana do homem; e a *crítica*, realizada no plano da linguagem especialmente no século XVI com a literatura de Brant, Erasmo, Louise e Labé, na qual a loucura é encerrada no próprio espaço da razão, como uma “força secreta” que toma consciência de si mesma.

Na literatura, Foucault atribui quatro figuras de identificação e classificação da loucura crítica: *a loucura do justo castigo* (como um castigo que persegue um culpado), *a loucura da paixão desesperada* (a quem se entrega ao amor por demasia), *a loucura da vã presunção* (uma relação imaginária do homem consigo mesmo) e *a loucura pela identificação romanesca*, considerada por Foucault a mais importante e de maior longevidade dentro da literatura do final da Renascença, cujas “características foram fixadas para sempre por Cervantes. (...) As quimeras se transmitem do autor para o leitor, mas aquilo que de um lado era fantasia torna-se, de outro, fantasma; o engenho do escritor é recebido, com toda a ingenuidade, como se fosse figura do real” (FOUCAULT, 2009: 37). Ao invés de uma crítica aos romances de invenção, do *Dom Quixote* de Cervantes emerge uma inquietação dos limites entre o real e o imaginário.

Para Foucault, *Dom Quixote* se insere no limiar entre a experiência trágica e a experiência crítica da loucura na Renascença. Se há características próprias da experiência crítica, como a reversibilidade entre razão e loucura (especialmente na passagem em que o duque e a duquesa criam situações para se divertir com os desatinos de Quixote e Sancho, como se loucura migrasse aos nobres) e a legitimação da razão (a loucura criada

pela razão: Quixote existe como criação de Alonso Quijano), há ainda características da experiência trágica: razão e loucura existem numa relação de interdependência, mas também de independência. Uma existe por causa da outra, mas também independente da outra.

Foucault equipara as loucuras de Shakespeare e de Cervantes, as insere num contexto onde “a loucura sempre ocupa um lugar extremo no sentido de que ela não tem recurso. Nada a traz de volta à verdade ou à razão. Ela opera apenas sobre o dilaceramento e, daí, sobre a morte” (FOUCAULT, 2009: 39). Porém, em *Mimesis*, Auerbach rechaça tal comparação e coloca Quixote num degrau abaixo das personagens shakespearianas, longe do ensinamento que é próprio do trágico e se apresenta em Shakespeare. Como um “honesto divertimento”, *Dom Quixote* é para Auerbach um “jogo literário” no qual “a sabedoria e a loucura estão claramente separadas no seu caso, ao contrário do que ocorre na obra de Shakespeare” (AUERBACH, 2011: 319).

Auerbach se equivoca porque, se Alonso Quijano fosse diagnosticado como louco clínico hoje, ou qualquer outra nomeação, à época do livro a passagem do fidalgo Quijano ao cavaleiro Quixote abre uma dimensão destituída de subjetividade, uma quarta dimensão ainda mais evidente no segundo livro quando Quixote lê suas próprias aventuras. A “loucura” de Quijano/Quixote se esquivava da subjetividade e da razão, ela independe da razão – por isso há duas mortes, primeiro a de Quixote, depois a de Quijano, que acorda de um sono profundo para rechaçar a outra personagem e fazer seu testamento.

Embora *Dom Quixote* participe da experiência crítica, converte a experiência trágica numa experiência da linguagem. Como experiência trágica, a razão reconhece-se como dependente da loucura, devolve a ele os valores que negou durante tempos. A loucura deixa de ser objeto de ciência para se tornar um critério de avaliação da vida, como denota Foucault.

Quixote e a linguagem

Foucault volta a *Dom Quixote* em *As palavras e as coisas*. E, novamente, o insere numa transição, desta vez entre a *episteme renascentista* e a *episteme clássica*, entendendo o conceito de

episteme como ordem do saber. Saber que possui uma unidade de formação extensível a todas as especificidades discursivas bem como aos seus diferentes objetos, unidade essa que é mutável através da história.

Foucault organiza três configurações epistêmicas distintas, que se sucederam historicamente. No Renascimento, no século XVI, o regime de signos operava uma autonomização da linguagem, que tinha materialidade própria, criada por Deus. Assim, a relação entre o signo e o que ele significava já estava incutida por Deus na própria coisa em si, desde sua origem, o que permitia ver que essas relações eram *analogias* entre assinalações ou marcas, uma conjuntura específica em torno do signo.

Já no Classicismo, nos séculos XVII e XVIII, a ligação passou a ser binária, entre significante e significado. A palavra deixa de ter estatuto material de coisa e passa a ser unicamente a *representação* da coisa, numa relação de subserviência – cabe à palavra representar o pensamento, a própria linguagem indica que a linguagem é uma *representação duplicada*.

A mesma estrutura binária persiste na Modernidade, a partir do final do século XVIII, mas agora ela exige uma figura exterior para relacionar o significante ao significado. Há um questionamento sobre o regime representativo imposto, há o reconhecimento de que o próprio homem criou a língua, e não Deus. O método de interpretação dos signos passa agora por uma hermenêutica: todo signo, para ser signo, só o é por causa de um ato de reconhecimento, não há signos espalhados pelo mundo. O estatuto de signo (e do signo) é dado pelo próprio homem.

É nesse contexto que, para Foucault, o conceito de literatura se estabelece. Embora presente em textos antigos como os de Homero, ele passou a ser nomeado assim somente na Modernidade, como uma classificação discursiva com um papel inverso ao dos demais discursos: “A partir do século XIX, a linguagem se dobra sobre si mesma, adquire sua espessura própria, desenvolve uma história, leis e uma objetividade que só a ela pertencem” (FOUCAULT, 1995: 312). Em Foucault, a literatura ganha estatuto privilegiado, sendo responsável por marcar a passagem de uma *episteme* a outra, mesmo a literatura tendo sido reconhecida em sua especificidade discursiva somente na Modernidade.

Assim como situa *Dom Quixote* entre a experiência trágica e a experiência crítica da loucura no Renascimento, Foucault denota ao livro de Cervantes a marca da passagem entre a episteme renascentista e classicista: *Dom Quixote* é o último de uma e o primeiro da outra, situando-se num período de transição entre dois sistemas de organização do saber. Passa da analogia à representação.

A partir dos romances de cavalaria, Quixote assemelha o discurso literário com aquilo que observa e vive em suas cavalgadas com Sancho – ao ver moinhos, assimila o tamanho da construção e o movimento constante das hélices com um gigante ameaçador de braços compridos, assim como percebe no formato de uma bacia de barbear a beleza de um elmo dourado. Essas similitudes encontradas por Quixote tomam posse das marcas do mundo, que remetiam a um determinado signo, e as inserem numa nova interpretação, um movimento contínuo e infundável. E se as grandes diferenças entre os signos apareciam, como acontece no final do duelo com os moinhos/gigantes, Quixote acusa magos, bruxos e nigromantes de terem transformado as coisas para confundi-lo.

Mas, em sua busca por analogias infinitas ao relacionar os livros de cavalaria com as marcas do mundo, Quixote reafirma o caráter representacional dos livros, eles são por si mesmo representações, “Dom Quixote lê o mundo para demonstrar os livros” (FOUCAULT, 1995: 62). Nesse sentido, completa Foucault, a linguagem se torna um espelho do mundo ao refletir em si mesma aquilo colocado à sua frente.

Quando as aventuras de Quixote viram livro, o próprio texto de Cervantes se torna objeto de sua própria narrativa, dobra-se em si mesmo. Quixote, um signo errante não reconhecido no mundo, vira linguagem, sua loucura é o descompasso entre a analogia das coisas e a representação das palavras: o cavaleiro segue com suas analogias, mas estas vão ao encontro das semelhanças. Não é o infinito de sua busca por analogias, mas a insustentabilidade destas dentro da nova episteme que denota seu desatino. Nem a magia, que permitia a decifração do mundo descobrindo as semelhanças secretas sob os signos, serve mais senão para explicar de modo delirante por que as analogias são sempre frustradas.

Repetição e corte

Foucault acusa em *Dom Quixote* duas confrontações: converte a experiência trágica da loucura em linguagem, mesmo participando da experiência crítica da loucura, e se situa na passagem da episteme renascentista à classicista. Ambos os confrontos surgidos do desatino de Alonso Quijano, o fidalgo leitor de livros de cavalaria que monta em seu Rocinante para viver aventuras – e é essa transição das páginas para a realidade que coloca o texto de Cervantes em limiares de experiências de loucura e epistemes.

Quixote está em movimento contínuo, em um eterno retorno que, a cada repetição, acende novas possibilidades. Da mesma forma, ao se tornar a referência que ele mesmo buscava, Quixote se expõe como linguagem – mas, para além de ver apenas um relato introduzido em outro relato, como os estruturalistas o fizeram ao ler o texto de Cervantes, é preciso perceber a rachadura no interior desta linguagem que abre uma nova potência. *Dom Quixote* vai além de seu horizonte hermenêutico porque a hermenêutica trabalha com uma tábua de valores prévia – Cervantes pede a desconstrução de seu texto porque é preciso deslocá-lo do conjunto de sistemas em que está colocado, interferir na própria instituição em que está inserido. No caso, a própria literatura: quando Cervantes nomeia o autor do livro de Quixote no livro de Quixote como o historiador árabe Cide Hamete Benengeli, joga com a meta-onomástica pelo fato de Benengeli significar em árabe “filho do Cervo”.

Há, portanto, em *Dom Quixote* a repetição e o corte que deslocam o texto. Repetição e corte transcendentais¹ da montagem cinematográfica, como define Agamben ao escrever sobre Guy Debord, que, assim como Godard, trouxe a montagem para o primeiro plano ao fazer “cinema a partir de imagens do cinema” (AGAMBEN, 1995: 3), levando-o para uma zona de indiferença.

A repetição “restitui a possibilidade daquilo que foi, torna essa coisa novamente possível” (AGAMBEN, 1995: 3), enquanto no corte há uma potência, é o poder de irromper, “não se trata de um corte no sentido de uma pausa, cronológica, mas antes de uma potência de corte que trabalha a imagem ela mesma, que a subtrai ao poder narrativo para expô-la enquanto tal” (AGAMBEN, 1995: 5).

1. Agamben emprega o termo do chamamento feito desde Kant para “as condições de possibilidade de alguma coisa” (AGAMBEN, 1995: 3). No caso da montagem, característica mais própria do cinema, esses transcendentais seriam a repetição e o corte.

A repetição e o corte, para Agamben, dizem respeito às tarefas de criação e des-criação do cinema. Criar também é des-criar, e o ato de des-criação cinematográfica se dá desde o próprio enquadramento, quando se considera o não-filmado, o não-escolhido. Sendo a imagem trabalhada pelas potências de repetição e corte, a própria concepção de expressão precisa ser repensada. Enquanto a tradição é regida pela máxima de que a expressão se realiza através de um *medium*, e este deve desaparecer com a expressão consumada, trazer a montagem para o primeiro plano é evidenciar o *medium*, a “imagem se dá ela própria a ver em vez de desaparecer naquilo que nos dá a ver” (AGAMBEN, 1995: 6).

Para Agamben, Debord nos mostra a imagem enquanto tal, na “zona de indecibilidade entre o verdadeiro e o falso” (AGAMBEN, 1995: 6). A imagem exposta enquanto tal é, em suma, um *sem imagem*, é a imagem da imagem. E assim também é em *Dom Quixote*: o importante não é determinar o que é verdade e o que é ficção nas andanças de Quixote porque tudo é ficcional, mas ver a dimensão semiótica entre o que produz e o que não produz efeitos. Não o que é literal, mas o que está no litoral, à margem.

O Quixote do cinema

Trazer *Dom Quixote* ao cinema é fazer cinema no próprio cinema, rachá-lo como Cervantes faz com a literatura pela própria literatura. Como um *sem imagem*, o filme do cavaleiro de triste figura precisa ir além da representação e colocar em tensão justamente aquilo que o insere dentro de uma estrutura cinematográfica – o próprio Quixote faria e ofereceria seu filme ao público porque ele, composto por repetição e corte, é propriamente cinematográfico.

A tarefa de transpor *Dom Quixote* tem sido uma constante dentro do cinema. Somente entre títulos que trazem o termo “Quixote”, o *Internet Movie Database* aponta 190 registros em longas, curtas-metragens, animações e séries de TV. As primeiras adaptações são datadas de 1908 e 1909, em pequenas historietas, e o primeiro longa-metragem finalizado em 1915. Tenta-se aqui uma análise mais panorâmica, de filmes de épocas e gêneros distintos.

Tal diversidade temática é justamente o trunfo e o problema em se adaptar *Dom Quixote* – há a necessidade de se manter fiel ao material de origem, mas o processo de transposição do literário ao cinematográfico exige certa independência do segundo em relação ao primeiro, especialmente na disposição das aventuras de Quixote e Sancho. Invariavelmente, a narrativa ganha um tom episódico, com esquetes enfileiradas sem fluidez que culminam bruscamente num acontecimento final (em geral, a morte de Quixote/Quijano).

A referência direta ao livro é a alternativa usada em *Adventures of Don Quixote* (1933), de Georg Wilhelm Pabst. O musical inicia com um letrado que justifica o filme ser “um conto de algumas das aventuras de Don Quixote de la Mancha”, além de adjetivar a criação de Cervantes como algo que mudou permanentemente o coração dos homens porque do nome de Quixote “foi cunhado um adjetivo para descrever altos ideais perseguidos para além de interesses materiais”.

De fato, *Adventures of Don Quixote* tem como protagonista um homem em busca de um mundo ideal. Não há Alonso Quijano: Quixote não é fruto de loucura, mas ele próprio um fidalgo que decide sair em busca de aventuras após encontrá-las nos livros. Livros trazidos por Sancho, desde o início seu auxiliar. Ao ser ridicularizado devido aos maus resultados de suas investidas heroicas, Quixote é forçado a voltar pra casa para ter uma nova vida. Mas, ao ver a fogueira de seus livros, Quixote morre ao som de uma ópera na qual ele próprio lamenta o infortúnio e pede para Sancho não chorar porque, se todos os livros desapareceram, ele viverá para sempre em um deles – o próprio *Dom Quixote* de Cervantes, que tem as páginas queimadas revitalizadas no último plano do filme.

Se há um evidente cuidado em referenciar o livro de origem, *Don Quijote cabalga de nuevo* (1973), de Roberto Gavaldón, reorganiza algumas das histórias do cavaleiro numa nova narrativa: cenas como o confronto com os moinhos e o roubo da bacia do barbeiro que vira elmo surgem durante os créditos iniciais. A narrativa inicia com um Quixote já estabelecido, apresentado ao público como responsável por alguns desastros.

Mesmo sendo uma história de Dom Quixote, é Sancho quem ganha mais destaque no filme. Cantinflas personifica um fiel escudeiro bastante diferente daquele criado por Cervantes:

ele quem justifica aos outros as loucuras de Quixote, com uma inocência que também o faz ser achincalhado. Mas, ao ser nomeado governador, Sancho se destaca pela inventividade de seus julgamentos. Ao final, quando Quixote decide abandonar a cavalaria e voltar a ser unicamente Alonso Quijano, Sancho abandona o governo, recolhe o elmo, a espada e a armadura e devolve a seu mestre, convencendo-o de continuar a ser Quixote.

A loucura do Quixote de Gavaldón, assim, parece como uma decisão lúdica: Quijano quer ser Quixote. Contudo, em outras situações, aparece como um distúrbio: ao chegar à estalagem, a câmera subjetiva mostra o olhar de Quixote transformando a simples construção em um castelo e os trabalhadores em nobres. Ao ver seus livros sendo queimados, imagina cavaleiros saindo das chamas para pedir sua ajuda. Da mesma forma, ao ser julgado por “alterar a ordem pública”, Quixote é defendido pelo próprio Miguel de Cervantes, que, ao ouvir os desatinos do réu, rabisca “nesse louco há um tipo para um romance”. Depois, quando Quixote diz que fé e os cavaleiros são a mesma coisa porque buscam a verdade, Cervantes sublinha o “louco” e coloca uma interrogação em cima.

A presença de Cervantes também é utilizada em *Man of la Mancha* (1972), de Arthur Hiller. Trata-se de uma adaptação da adaptação – no caso, o musical criado por Dale Wasserman a partir do livro de Cervantes, que é preso por promover encenações teatrais que questionavam a inquisição. Isolado numa caverna com outros transgressores, o escritor conta a história de sua personagem – a estrutura inicialmente teatral dá lugar ao filme, e todas as personagens da trajetória de Quixote são interpretadas pelos próprios prisioneiros.

Há uma constante mudança de universo. As contestações de alguns prisioneiros modificam diretamente o rumo da história, como se a narrativa teatral interferisse na narrativa cinematográfica da história de Cervantes/Quixote. Em ambos os universos, Quixote é julgado – como Cervantes, pelos presos no cárcere; pela sociedade nas andanças, sempre tendo a loucura como ameaçadora. Ao final, os dois universos coincidem em aceitar o devaneio, mas, fora da prisão, Quixote retoma a lucidez, abandona a cavalaria e morre; na prisão, Quixote/Cervantes é levado pelos guardas para ser executado.

A desconstrução de *Dom Quixote*, os limiares entre as experiências da loucura e a linguagem e o constante movimento que faz emergir a repetição e o corte transcendentalmente cinematográficos colocam as três adaptações em oposição – cada qual, a sua maneira, se apropria da loucura de Quixote para fazer um jogo metalinguístico. Não existe o livro de Benengeli, a tentativa de desconstrução é construída de maneira mais simplista e objetiva: em *Adventures of Don Quixote*, ela se dá pela própria referência ao livro, com Quixote como uma personagem dada, ali mostrada apenas em sua superfície; *Don Quijote cabalga de nuevo* se apropria de passagens do livro de Cervantes para constituir uma nova história, até mais focada em Sancho, mas a presença do próprio Cervantes como personagem mostra que aqueles fatos serão futuramente transformados em livro; já em *Man of la Mancha*, Cervantes e Quixote são o mesmo, cada qual enfrentando seus moinhos, ambos sendo condenados pela loucura.

Percebe-se nas três adaptações a ânsia em tirar *Dom Quixote* de uma narrativa cinematográfica mais convencional e expô-lo dentro de uma especificidade: são filmes “diferentes” porque o material-base de sua história também é diferente. Ainda assim, elas se mantêm dentro do cinema clássico, porque a ousadia de suas desconstruções se refere à trama e não à operação narrativa. Dulcinéia, que em Cervantes nem sabemos existir para além do devaneio e da descrição de Quixote, é mero interesse amoroso nas três adaptações.

O mesmo acontece com *El caballero Don Quijote* (2002), de Manuel Gutiérrez Aragón. A adaptação do segundo livro de Quixote é literal em seu conteúdo: o cavaleiro e Sancho descobrem que suas aventuras viraram livro e decidem retomá-las. Quixote entra na caverna de Montesinos, encontra o casal de nobres, enfrenta duas vezes o Bacharel Sansão Carrasco travestido de cavaleiro e retoma a consciência pouco antes de morrer – o tom episódico é ainda mais evidente, principalmente pelos constantes *fades* que anunciam o encerramento de uma aventura e o início de outra.

A literalidade também marca *Don Quixote* (2000), de Peter Yates, que em um único filme reúne acontecimentos dos dois livros. Porém, a leitura das histórias de cavalaria é apenas o incentivo final à loucura: logo na primeira cena, Quijano é

apresentado ainda na infância, brincando de cavaleiro. Já adulto, ao final de suas frustradas investidas, o fidalgo vê a si mesmo anos antes. A loucura se apresenta mais como uma obsessão, uma vontade enrustida durante algum tempo e que teve como estopim a literatura.

Quixote à margem

À sua maneira, cada adaptação buscou uma identidade ao seu Quixote e um modo de apresentar/justificar a loucura que fez do fidalgo um cavaleiro andante. Em comum, apesar dos distintos gêneros, é certo que todos os longas-metragens mostram Quixotes à margem da sociedade, constantemente julgados e humilhados, mesmo este tendo a intenção de inocentemente fazer o bem.

Não é por acaso, então, a aproximação que Aníbal Machado faz de Quixote e de Carlitos. O vagabundo e o cavaleiro não suportam a realidade e por isso ficam à sua margem: Carlitos é um “carregador de pianos”, “herói desengonçado, malandro, sem malícia”, como descreve Raúl Antelo (1994: 31) na introdução de *Parques de diversões: Aníbal Machado*. A personagem de Chaplin é uma das Máscaras de Machado, assim como o cavaleiro andante, “tipo pioneiro do ser fragmentado em um mundo descontínuo, uma clara figuração do homem contemporâneo” (ANTELO, 1994: 31). Carlitos e Quixote enfrentam a realidade com a irrealidade – e, para Antelo, o próprio Aníbal se vê entre eles.

No prefácio à edição brasileira de *Carlitos: a vida, a obra e a arte do gênio do cine*, de Manuel Villegas López, texto incluído em *Parque de Diversões*, Machado vê em Carlitos e Quixote a necessidade de quem os estuda de irmanar-se com as personagens, uma *cumplicidade espiritual*. Quixote viveu seu mundo de aventuras por não suportar a realidade, fez seu mundo a seu modo; Carlitos “não exprime apenas, restituídos pela mímica, certos movimentos e aspirações secretas do nosso subconsciente; significa também o protesto solitário da fome e da ternura decepcionada ante a brutalidade e as convenções dos tempos modernos” (MACHADO, 1994: 70). E os dois enfrentam os incautos que não participam de seu mundo, recebem a advertência da realidade – têm ao seu lado o leitor/espectador, seus cúmplices que entram no jogo proposto por eles.

O louco e o vagabundo, marginais, são dignos de pena. Mas Cervantes e Chaplin, criadores que se confundem com suas próprias criações, desenvolvem sua epopeia com um *riso preparatório*, como define Machado. Daí as versões cinematográficas de Quixote penderem sempre mais ao cômico do que ao drama: ao manterem-se sempre numa leitura mais primária de *Dom Quixote*, sem retirá-lo do conjunto de sistemas e da instituição em que está inserido, a personagem vira um louco engraçado, que crava a lança nas hélices do moinho e é arremessado por estas.

O humor do Quixote do cinema e de Carlitos atende aos princípios do riso descritos por Bergson: é um *gesto social*, uma reação inconsciente que objetiva preservar o tecido social, reintegrando os comportamentos desviantes, denota a desadaptação da pessoa à sociedade. O riso provocado pelas personagens “reprime as excentricidades, mantém constantemente despertas e em contato mútuo certas atividades de ordem acessória que correriam o risco de isolar-se e adormecer; suaviza, enfim, tudo o que puder restar de rigidez mecânica na superfície do corpo social” (BERGSON, 1983: 14), categoriza o estranho e o devolve à realidade.

Para Bergson, muitas vezes, o cômico vem da inadequação aos costumes e às ideias, “aos preconceitos de uma sociedade” (BERGSON, 1983: 67), e é incompatível com a emoção sob o risco de aproximar-se do drama. Essa distinção entre o cômico e o dramático se dá, completa Bergson, numa fórmula em que a atenção é focada nos gestos, e não nos atos. Bergson entende o gesto como atitude, movimento e discurso pelos quais um estado de alma se manifesta, um gesto inconsciente que escapa à ação, uma parte isolada da pessoa que se destaca.

A tênue linha traçada por Bergson é transposta por Quixote e Carlitos. Machado descreve que a risível aventura, das confusões, da inadequação e da reação de quem se surpreende com as atitudes desses dois estranhos, passa ao sorriso triste de quem vê as jornadas fadadas ao fracasso até chegar unicamente às lágrimas: Quixote desaparece na lucidez de Quijano, que morre em seguida; Carlitos faz do seu drama o nosso drama em *Tempos modernos* (Charles Chaplin, 1936) e *O grande ditador* (Charles Chaplin, 1940), quando as mazelas da personagem são inseridas

num contexto mais amplo e contemporâneo. Por isso a diferença traçada por Machado entre o humor de Carlitos e o dos Irmãos Marx: todos se expressam na não aceitação das formas usuais de viver, mas Chaplin carrega seu valor cômico à poesia, enquanto os Marx vivem num plano mais absurdo.

Quixote também se insere num valor cômico mais próximo ao de Carlitos: “Sem ser substancialmente parecido com D. Quixote, Carlitos pertence à mesma família” (MACHADO, 1994: 82). Nos três séculos de separação entre as personagens, o vagabundo de Chaplin pode empregar na vida moderna os recursos que não eram possíveis ao louco de Cervantes. A diferença entre eles, para Machado, está nessas possibilidades: Quixote é a paródia da nobreza e da bravura, arremete contra a injustiça na obsessão de defender um ideal; Carlitos, em sua poesia cinematográfica, é herói e candura em estado puro, anárquico, mais próximo de nós. Ambos à margem, com suas imprevistas sabedorias.

Chaplin aproximou a loucura quixotesca de sua poesia cinematográfica, um “face a face” da cultura ocidental moderna e uma nova experiência das coisas e da linguagem, como também aproxima Foucault ao concluir seu texto sobre Quixote em *As palavras e as coisas*. O louco, à margem do saber que separa seres, signos e similitudes, tem uma função *homossemântica*, “reúne todos os signos e os preenche com uma semelhança que não cessa de proliferar” (FOUCAULT, 1992: 64). O poeta faz o inverso e sustenta a alegoria, “põe-se à escuta de ‘outra linguagem’, aquela, sem palavras nem discursos, da semelhança” (FOUCAULT, 1992: 64). Ambos estão, em suas margens, numa situação de limite “onde palavras encontram incessantemente seu poder de estranheza e o recurso de sua contestação” (FOUCAULT, 1992: 62).

No cinema, em sua maioria, Quixote é mais poeta do que louco, mais próximo de Carlitos do que de Cervantes. Há, contudo, pelo menos um momento no qual o Quixote cinematográfico ultrapassa essa marca: o cavaleiro, único em pé numa plateia de cinema formada também por um insatisfeito Sancho, levanta-se e desembainha sua espada ao ver no filme uma cena de batalha. O alvo não são mais moinhos travestidos de gigantes, mas o frágil telão que rasga a cada novo golpe do errante espectador. Parte do público vai embora, indignado pelo final forçado do filme; as crianças permanecem e encorajam o cavaleiro.

A fenda aberta na tela do *Dom Quixote* de Orson Welles é a fenda aberta na biblioteca do *Dom Quixote* de Cervantes ou no escrito de Benengeli, abre para uma quarta dimensão onde Quixote entra efetivamente num filme de cavalaria no qual ele mesmo já está. Para Agamben (2007), os “Seis minutos mais belos da história do cinema”, onde Quixote, como repetição e corte, é efetivamente cinematográfico.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O cinema de Guy Debord*. In: 6ª Semana Internacional de Vídeo, Genebra, 1995. Traduzido do francês por Antônio Carlos Santos (fotocopiado).

_____. *Profanações*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ANTELO, Raúl. Introdução. In: MACHADO, Aníbal. *Parque de diversões*: Aníbal Machado. Belo Horizonte/Florianópolis: Editora UFMG/Editora UFSC, 1994.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BERGSON, Henri. *O riso*: ensaio sobre a significação do cômico. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote*. Tradução de Visconde de Castilho e Azevedo. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo, Perspectiva, 2009.

_____. *As palavras e as coisas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

MACHADO, Aníbal. *Parque de diversões*: Aníbal Machado. Organização de Raúl Antelo. Belo Horizonte/Florianópolis: Editora UFMG/Editora UFSC, 1994.

Data do recebimento:
13 de março de 2014

Data da aceitação:
20 de julho de 2014



FOTOGRAMA COMENTADO

**Rosto e palco: a espreita da morte e
a construção do horror em
*Gritos e Sussurros***

ROBERTA VEIGA

Doutora em Comunicação pela FAFICH-UFMG

Professora do Departamento de Comunicação Social da FAFICH-UFMG

Na tela, apenas o rosto de uma mulher. Um rosto magro, pálido, porém avermelhado, as sobrancelhas unidas, envergadas, os olhos semicerrados, os músculos da face enrijecidos, os vincos sobressaltados e a boca completamente aberta ecoa vigorosamente um grito de dor. Um rosto contorcido, desfigurado pelo sofrimento. O horror, de tão manifesto no corpo, encarnado na materialidade e nos traços do *close-up* de uma mulher, se torna suspenso, quase abstrato.

O desafio cinematográfico que Bergman leva ao limite em *Gritos e Sussurros* (1972) parece estar, antes de tudo, no universo enigmático que ele nos convida a adentrar, na sensação de horror que ele gera como imanente à própria existência e suas relações. Porém, esse horror que se exhibe nos corpos, nas falas, no ambiente, de forma quase palpável, atinge o inapreensível, o inexplicável, o que está além do sujeito e de seus atributos humanos e sociais. Sabemos bem como Bergman, com seus mundos carregados de questões existenciais densas – a morte, o desejo, as relações familiares, os tabus, a religião, o mal e o bem – pode nos empurrar para explicações psicologizantes ou nos fazer filosofar sobre questões caras ao tema da moral. Não é por aí, pela justificação da conduta dos personagens, que esse desafio de encarnar o horror nos convoca, mas a pensar a relação entre a experiência e o mistério cinematograficamente.

De quais estratégias o filme se vale para criar e manter essa aura enigmática e sombria, de ameaça e medo, que envelopa o *tempo da morte* vivido em família, e ainda tornar presente e corpórea essa finitude do sujeito? Como, através dos recursos formais, narrativos, e da *mise-en-scène* que dá vida ao enredo, *Gritos e Sussurros* conjuga ação e afecção, vida e morte, carne e espiritualidade, a presença do corpo e o enigma do desejo feminino? Enfim trata-se de pensar as relações entre o real e o imaginário – destacando o efeito do *close-up* e da encenação teatral, o rosto e o palco – que constituem o limiar e a passagem onde o próprio cinema se instaura.

Em *Gritos e Sussurros*, o enredo é basicamente o convívio entre três irmãs, Agnes (Harriet Anderson), Maria (Liv Ullman) e Karin (Ingrid Thulin), no que sabemos ser a propriedade rural da família, durante o tempo em que uma delas, Agnes (o rosto em *close* de nosso plano inicial), agoniza de dor até a morte. É durante esse tempo, confinadas num casarão suntuoso, de cômodos vermelhos, que Maria, Karin e também a criada Anna (Kari Sylwan) vivem em torno e em função da doente. É entre os gritos de dor de Agnes, as visitas do médico, e as tentativas de confortá-la, que as irmãs e a governanta são obrigadas a enfrentar de perto o martírio da doença, e, portanto, se relacionar umas com as outras.

É ainda por meio desse convívio tenso, dado no confronto com a morte que assombra a todas, que os conflitos, medos e segredos dessas mulheres vão sendo meio revelados. “Meio revelados” porque não há uma psicologia inteira, um acesso total a essas mulheres e a história de suas vidas. Elas estão sempre envoltas na sombra da angústia, da frieza, do medo, da culpa, e de uma certa formalidade aristocrática: comportamentos protocolares percebidos nos gestos, nos penteados matronais, nas vestes longas e pesadas, na opulência dos objetos e móveis da casa. Além disso, no contexto do filme, elas vivem em uma suspensão de suas vidas normais (cotidiano e relações) em virtude da grave doença de Agnes, que torna ainda mais opaco e misterioso os acontecimentos que ali se desenvolvem.

A narrativa opera da seguinte forma: numa camada temporal de base, as mulheres vivem juntas um presente que se inicia com as dores de Agnes (sinalização da doença), passando pela agonia, a morte até as decisões práticas pós-morte quando as irmãs deixam a casa de campo. Essa camada é atravessada pelo passado por meio de memórias das personagens (*flashbacks*) que trazem visões parciais das vidas delas para além daquele presente contínuo. O presente é o que une as mulheres no temor pelo anúncio da morte e as confina na espera por ela. É através da posta em cena desse *tempo de morte* – o drama de cada uma delas e as escolhas formais (de enquadramento, composição de plano, luzes, cores e sons) – que esse confinamento é sentido, que o sofrimento e a finitude do sujeito conjura a vida de medo e faz emergir o horror atravessado pelas mazelas e máculas femininas: o desafeto, o desejo interdito, a culpa, o pecado.

Os espaços e objetos da casa reverberam esse confinamento num *tempo de morte*. O relógio em plano detalhe palpita as horas, o pêndulo e o som de suas badaladas contam o tempo da agonia que atravessa dias e noites, criando uma ambiência de ameaça e assombro. Aos gritos de dor da moribunda contrasta o sussurro do vento, como prenúncio da morte que adentra cheia de mistério aquela casa suntuosa, de paredes intensamente vermelhas, ângulos fechados, permeada de monumentos sacros. A casa é sombria, quase sinistra e, no meio da noite, as mulheres perambulam fantasmagoricamente pelos cômodos de veludo vermelho, com suas longas camisolas brancas e as velas acesas, assombradas pelos gritos daquela cujo corpo agoniza.

1. Vale lembrar que as personagens nessas histórias geralmente estão isoladas, longe de uma rotina e de uma civilização.

Se, nos filmes de gênero, é comum assistirmos o horror se configurar por uma ameaça externa, muitas vezes vinda de um ambiente desolado,¹ nesse caso, o medo se instaura por um acontecimento interno e mundano – a grave doença de uma das personagens – pelo modo como, tanto formal quanto diegeticamente, a espreita da morte se conjuga na relação entre os personagens, os objetos e os espaços. Diante da dor da outra, as mulheres parecem estátuas vivas, se movem rápida e lentamente numa coreografia e param longamente numa pose de espera, cada uma num ponto do enquadramento – corpos trajados de branco ou de preto (o luto) num fundo vermelho – como uma pintura renascentista macabra. A dança e a pose das irmãs da moribunda concedem à performance um tom solene, como se os cômodos da casa por onde transitam fossem cenários de teatro, e a casa o palco através do qual temos acesso a esses episódios como esquetes que se ligam frouxamente e mostram de forma dramática fragmentos da história dessa mulheres. Como numa peça teatral, os textos que elas proferem parecem pouco espontâneos, mas elaborados e ditos de uma forma quase autônoma, gerando um leve desencaixe entre a fala e a atriz, e mais ainda entre o episódio rememorado e a partilha daquele *tempo de morte*. Se essa dimensão artificial do teatro contrasta com a experiência do sofrimento de Agnes, no entanto, alimenta a aura enigmática daquele tempo de morte em função do distanciamento a que submete o espectador.

A dor física e, com ela, a morte que se aproxima é o epicentro aterrorizante do filme, o núcleo temporal, narrativo e expressivo, em torno do qual tudo acontece e que a tudo contamina: o movimento da casa, o ambiente, as relações entre

as mulheres (as irmãs e a criada) e entre elas e os homens (que pouco aparecem). Aos poucos percebemos que diante do sofrimento de Agnes,² as irmãs parecem impassíveis, incapazes de afeto genuíno, parecem temer se contaminar por aquela dor, parecem temer algo que as possa tirar de uma certa postura fria e aristocrática. Porém, é a vida nesse *tempo de morte*, em meio ao temor desse sofrimento que a memória de momentos de descompostura é acionada, como se o horror ali instaurado acessasse as pulsões mórbidas, os desejos pecaminosos, pulsões de morte outras, sempre inexplicáveis e inapreensíveis.

O sofrimento de Agnes é corporal, encarnado na matéria fílmica: o *close* de seu rosto que muda de coloração e se contorce de dor; os enquadramentos do quarto vermelho da doente que apanham a cama em diversos ângulos de forma que podemos ver de diferentes perspectivas os espasmos do corpo que se contrai a cada crise; o som da respiração estranha – uma mistura de gemido e grito – que se assemelha aos grunhidos de um bicho. Tais elementos parecem caracterizar o padecimento da personagem como uma possessão demoníaca, materializando no corpo uma dimensão sobrenatural. Porém, Agnes é fraca, pálida em sua camisola alva, uma figura angelical cuja lembrança de infância pode ser entrevista pelo plano de detalhe em uma rosa branca de onde surge a mãe, bela, a passear pelo jardim. Nessa memória de infância, a voz *off* de Agnes nos conta como amava a mãe intensamente apesar de ser por ela repelida. Vemos a cena em que a menina se esconde atrás das cortinas, acuada, a espiar a mãe que lhe lança um olhar melancólico ao qual ela responde tocando sua face. Dali, surgiria um forte laço entre as duas, até então inexistente. É essa menina que, agora mulher, padece de uma doença terrível e quando, no leito de morte, o padre lhe dá a extrema unção, sabemos de sua fé inabalável. Um plano de detalhe no crucifixo do padre, um plano aberto das irmãs e a criada de luto em torno da cama branca, e o sacerdote anuncia que se Deus considerou Agnes capaz de todo aquele sofrimento terreno, ela é digna de defender a causa de todos ali, esses miseráveis que estão sendo deixados na escuridão. Agnes é então aquela que vai expiar os pecados de toda família. A santidade e o amor da frágil e alva irmã se opõe à robustez, às perversões, ao desamor de Karin e Maria, que se tornam mais evidente nesses episódios-esquetes, memórias trazidas pelos *flashbacks*, e ainda na interação entre elas após a morte da outra.

2. Em mais uma relação com os filmes de gênero de horror, podemos lembrar que a espreita da morte é uma constante que acomete a todas as personagens. Porém, nesse caso, o prenúncio da morte é apenas de um, o que transforma drasticamente a motivação e a forma de tensão das outras personagens que não estão, elas mesmas, ameaçadas de morte, mas lidando com culpas e desejos advindos de um *tempo de morte*.

Karin é dura, austera, masculina, em sua lembrança recorda a noite em que introduziu um caco de vidro na vagina, quando repetia incessantemente a frase: “tudo não passa de uma série de mentiras”. Vemos Karin esfregar o sangue daquela mutilação genital na face e se oferecer ao marido. O vermelho, a cor que tingem a face que vemos em *close*, vai se desprender do corpo e cobrir a tela.

Maria é jovial e sedutora, em sua lembrança recorda seu ato de infidelidade com o médico da família, Davi, ato esse que parece resultar numa tentativa de suicídio do marido, ao qual ela assiste sem se mover. Instalados nessa memória, assistimos a um diálogo entre Davi e Maria no qual ele expõe o rosto da mulher para o espelho e rastreando o olhar, os vincos e as rugas quase imperceptíveis, identifica os traços do que ela se tornou: indiferente, indolente, egoísta. Como se estivéssemos no lugar do espelho, acompanhamos esse mapeamento do rosto num *close* frontal que esvanece em vermelho. Vermelho, também, da camisola de renda decotada que Maria usa ao tentar seduzir o médico.

Anna, a criada, é aquela que, como uma ama de leite, retira a roupa e aconchega Agnes em seu peito. É ela quem se devota à santa, assim como reza frente à foto de sua filha morta. Calada e indulgente, Anna está sempre próxima, porém deslocada, enviesada, ao fundo, lugar bem próprio para uma mulher de sua classe, o que o filme não recusa em enfatizar. Ela não lembra, mas aciona o imaginário, escapa do presente da narrativa, através de um sonho. Em seu sonho, Agnes já morta solicita pela última vez o carinho e a atenção das irmãs que a repudiam, a enojam, a temem. Apenas Anna a conforta. Momento paradigmático do filme no qual a distância entre as irmãs, a falta do amor familiar, e a união puramente protocolar (dada pelas circunstâncias da doença) concretiza sua evidência numa expressão tênue de horror. Em cena anterior, uma discussão entre Maria e Karin já delineava o desafio entre elas. Com a morte da irmã há uma tentativa de Maria de se aproximar de Karin que a recusa, grita ao ser por ela tocada, e a acusa por sua dissimulação. Numa sequência de tomadas onde Maria e Karin aparecem alternadamente de luto sempre rigorosamente enquadradas num *close* frontal, elas discutem não só pelas palavras ditas em cadência, mas por expressões faciais, traços de boca e olhares, como se a câmara propositalmente as

comprimisse num fundo vermelho na intenção de tirar delas todo o ódio, a culpa, a repulsa, o desespero. Vemos uma sucessão de *closes* no qual as relações se expressam e se ocultam pela montagem dos traços do rosto daquelas mulheres.

As lembranças e o sonho de Anna são entrecortados pelo *close* frontal de cada personagem cujo rosto dura na tela e esvanece enquanto um *fade* em vermelho a encobre e a cor dura, até que novamente o rosto de cada mulher ressurja, enquanto, junto com eles, ouvimos vozes sussurradas indiscerníveis, como que vindas de um outro tempo, até que a vermelhidão venha mais uma vez ocupar toda a tela. Como dirá Deleuze, “o cinema de Bergman pode encontrar sua finalidade no apagar dos rostos: ele os terá deixado viver o tempo de cumprir sua estranha resolução, mesmo vergonhosa ou odiosa” (1983: 123).

Temos então de um lado a santidade de Agnes (a que padece) e a doação incondicional de Anna (a serviçal), o amor; e de outro o erotismo infantil de Maria e sua indolência, e a repulsa do contato físico em Karin, e seu rancor. Todo esse jogo de oposição entre o sofrimento e a repulsa, a vida e a morte, o sagrado e o profano, mediado pelo constante pulsar vermelho da tela, a contrastar com o branco da pele de Agnes, vão aos poucos envelopar o filme numa tensão singular: o mundano e o sobrenatural se tocam. O horror que começa no sofrimento, nos gritos, na dor, e em tudo aquilo que conduz a morte ao temor e ao mistério que evoca, é reencenado pelo medo e a culpa que revelam os desafetos, ou melhor, as formas não afetivas das relações familiares. Se a narrativa nos permite essa formulação é porque ela acontece também, como vimos, pra além da performance teatral dos dramas das personagens, numa tensão constante com a expressão dos rostos em primeiro plano.

Como em grande parte dos filmes de Bergman, o recurso ao *close* frontal não é proselitista, nem pedagógico,³ como em um certo Godard,⁴ no qual o olhar se dirige para o espectador para lembrá-lo do caráter ilusório e artificial da máquina cinematográfica e libertá-lo do obscurantismo da sala de cinema. Em Bergman, o

3. Para um breve histórico dessa condição pedagógica do cinema de Godard, conferir o capítulo “O terrorizado (Pedagogia Godardiana)”, de Daney (2007: 107-114).

4. Como afirma Margulies, sobre Godard, “o endereçamento frontal para a câmera, a alusão e as referências meta-cinematográficas são bandeiras automáticas do antiilusionismo e, por extensão, da intervenção política do cineasta” (MARGULIES, 1997: 58; tradução nossa).

olhar que olha a câmara não a encara, mas a atravessa, assim como atravessa o espectador, que não é portanto interrogado, mas, como diz Deleuze, apenas lançando à superfície da tela (1983: 111). Para Deleuze (1983: 117), no cinema de Bergman, ao tornar-se primeiro plano, o rosto perde suas três funções – a de socializar, a de comunicar, a de individualizar – e aponta para o vazio, a ausência.

Em *Gritos e Sussurros*, as mulheres, mediadas pela câmara que enquadra o rosto que preenche a tela, olham por meio de *closes* umas às outras ou para um além, um além delas mesmas, um além de nós, um além das possibilidades. Aqui, Bergman alcança “o medo do rosto diante do seu nada” (DELEUZE, 1983: 117). É com esse medo e com o nada que o espectador tem que lidar. É nessa mistura que o horror, entre o espanto e o mistério, se instaura.

O rosto contorcido e desfigurado de Agnes é pura dor, pura expressão, não a encaixa em nenhuma coordenada espaço-temporal, não a insere socialmente, mas apenas, abstraído de seu pertencimento a um indivíduo, se torna, como diz Deleuze, imagem-afecção. “Nudez do rosto maior do que a do corpo, inumanidade maior do que a dos bichos”, diz Deleuze (1983: 116). Esse rosto, assim exibido em primeiro plano, já não guarda nada do olhar doce que Agnes dirige às irmãs como em uma das primeiras cenas do filme quando ela vê Maria dormindo em seu quarto, ou na última cena, quando recorda de um momento em que as três, em seus vestidos brancos, estão sentadas juntas no balanço do jardim.

Já no rosto de Karin e Maria a imagem-afecção, os afetos, e as sensações se intercambiam. Há ódio quando as irmãs são enquadradas em *close* como que uma em relação à outra, há nojo quando em relação a Agnes. Porém a duração desses rostos na tela os transfigura também para a pura afecção onde tais relações são abstraídas. Aí, o rosto aparece suspenso do corpo e das ações das personagens, manifestando-se a si mesmo como um mapa de traços a tecer relações fora do espaço já demolido pela grandiosidade do *close*. Maria, por exemplo, tem uma expressão indefinível que vai do espanto à dissimulação no momento em que o marido Joaquim lhe pede socorro, e um olhar ao mesmo tempo gélido e transtornado, que se abstrai da própria forma de repulsa quando Agnes já morta tenta abraçá-la.

Essa tensão constitutiva do modo como Karin e Maria vivem na casa – assoladas pelo *tempo de morte* que o sofrimento da irmã instaura e o repúdio a esse mesmo sofrimento – se expressa ainda na figura de Anna. É mais uma vez Deleuze quem belamente diz da potência expressiva do primeiro plano de uma personagem de Bergman: “A criada de *Gritos e Sussurros* oferece seu rosto mole e mudo, mas as duas irmãs só sobrevivem girando em torno dele e se afastando mutuamente” (1983: 123).

Algo de muito real – da morte ao desejo – convive aí com o artificialismo do cinema, que através de um *close* torna um rosto gigantesco e faz dele um retrato, um mapa, mas também um congelamento do tempo. Essa deflagração artificial, da máquina que corta, enquadra e para, é aí, em Bergman, menos um ato cinematograficamente político, contra-ideológico e autorreflexivo,⁵ do que um uso da consciência do aparato em prol da narrativa e da estética do horror. Trata-se do uso do recurso não como forma de esclarecer o espectador, mas de engajá-lo ainda mais na ambiência de assombro e mistério que o filme gera, pela desfamiliarização do dispositivo. Por isso mesmo a vermelhidão da tela, que dita o ritmo da narrativa através de um elemento formal extradiegético e, portanto, em certa medida, artificial, é também um intensificador do estranhamento necessário ao horror, que se faz através do sentimento tanto de repulsa quanto de atração pela dor, do erotismo feminino, das pulsões e perversões, que a cor encarna nesse *tempo de morte*.

É curioso que uma característica absolutamente cinematográfica se conjugue com um movimento bastante teatral do filme, que aciona o artificialismo em outra via. Se, como disse Panofsky (2000), no teatro as manifestações faciais são exageradas e até caricaturizadas para serem notadas, no cinema o *close up* permite que um mínimo traço de alteração no rosto da personagem, a princípio espontâneo e imperceptível, pareça imenso aos olhos do espectador. Mas é que o teatro de Bergman está no cenário construído em vermelho, no confinamento a esse dispositivo cênico da casa semi-iluminada, como um palco que impõe sempre uma mesma distância, onde, como já descrito, assistimos os movimentos e as pausas coreografadas, seja pelos rituais do decoro, seja pelos rituais com a moribunda, seja pela *mise-en-scène* das perversões das personagens. Até que, em algum momento, elas posarão como que para um retrato que se tornará uma pintura.

5. Aqui faço referência à comparação com uso do *close* frontal em Godard e a função pedagógica de seu cinema que o difere do cinema de Bergman. Segundo Deleuze, Godard explicitamente fazia do modo de construção da sua obra “um método a respeito do qual o cinema deve se interrogar ao mesmo tempo em que o utiliza” (DELEUZE, 2005: 216).

6. “Em seu essencialismo intensamente modernista, Bresson assimila a noção de automatismo como um processo natural e inconsciente, inerente à repetição e à reprodução cinematográfica. Seu projeto é fazer tanto o corpo quanto a performance se conformarem à ordem mecânica do cinema, com seu poder de fragmentar e recompor. Ao fazer valer as repetições do cinema (ensaios, tomadas sucessivas, a própria projeção do filme na sala de exibição) em detrimento da performance exemplar, Bresson sugere uma estética antimetafísica: o corpo autômato encena a impossibilidade de escapar da citação” (MARGULIES, 1996: 56; tradução nossa).

O filme nega o naturalismo, mas também não alcança o artificialismo propriamente cinematográfico como faz Bresson, por exemplo, ao enfatizar na *mise-en-scène* a reprodução mecânica do aparato, o corte dos corpos pelas bordas do quadro, o serialismo das repetições milimétricas das ações, o estruturalismo das composições.⁶ A subversão tanto do naturalismo quanto do realismo se faz por essa conjugação rosto-palco. O rosto pode virar pintura, se tingir de vermelho, assim como o palco também pode – lembremos a imagem de Anna com Agnes no colo como uma ama de leite renascentista. O quarto onde a morte é encenada é palco da dor da qual o rosto é a prova concreta. O rosto de Agnes desfigurado pela dor instaura o palco para que o horror em torno de seu padecer, e de sua morte, seja encenado. Nessa conjugação, como diria Deleuze (2005), real e imaginário se perseguem todo o tempo. Nessa conjugação, a dor física, a convulsão do corpo, é transfigurada num horror sobrenatural, abstrato, e o horror sobrenatural é reencarnado na vida das mulheres e na morte ela mesma.

Referências

- DANEY, Serge. *A rampa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema I: a Imagem-Movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. *Cinema II: a Imagem-Tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.
- MARGULIES, Ivone. *Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*. Duke University Press, Feb 13, 1996.
- PANOFSKY, Erwin. Estilo e meio no filme. IN: LIMA, L.C. *Teoria da cultura de massa*. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 344-364.



Ainda estamos no jogo?: Sobre o *jet lag* e as realidades de *eXistenZ*

BRUNO SOUZA LEAL

Doutor em Estudos Literários pela UFMG e pesquisador permanente do PPGCOM/
UFMG

NUNO MANNA

Mestre e Doutorando em Comunicação pelo PPGCOM/UFMG

FELIPE BORGES

Bacharel em Comunicação pela UFMG.

Resumo: Esse artigo explora elementos oferecidos pelo filme *eXistenZ* de David Cronenberg para tensionar noções que comumente fundam nossa experiência da realidade. O enevoamento de fronteiras (entre o real e o virtual, o orgânico e o tecnológico) realizado pelo filme pode nos oferecer inquietantes questionamentos, seja em relação às ficções que nos rodeiam, seja em relação às realidades múltiplas da nossa própria vida cotidiana.

Palavras-chave: Cronenberg. *eXistenZ*. Realidades múltiplas. Mundos possíveis.

Abstract: This article explores elements offered by the film *eXistenZ*, by David Cronenberg, to problematize notions that commonly found our experience of reality. The feathering of frontiers (between the real and the virtual, the organic and the technological) performed by the film may offer us disquieting questionings, whether in relation to the fictions that surround us, or in relation to the multiple realities that are part in our own everyday life.

Keywords: Cronenberg. *eXistenZ*. Multiple realities. Possible worlds.

Résumé: Cet article explore des éléments offerts par le film *eXistenZ* de David Cronenberg dans le but de tendre les notions qui généralement soutiennent notre expérience de réalité. Le questionnement sur les frontières (entre réel et virtuel, organique et technologique) accompli par le film peut nous donner quelques questionnements inquiétants en relation aux fictions qui nous entourent ou en relation à notre vie quotidienne.

Mots-clés: Cronenberg. *eXistenZ*. Réalités multiplex. Mondes possibles.

Introdução

Em uma reflexão em torno dos processos acadêmicos de conceitualização e do papel dos conceitos num mundo cada vez mais mediado, no âmbito da teoria da comunicação, Klaus Jensen (2013) observa mudanças significativas no que diz respeito às reflexões sobre a realidade. Segundo ele, a tradição filosófica clássica desde a Antiguidade perguntava-se sobre “o que consiste o mundo”, ou seja, que elementos e processos constituem a realidade. De acordo com Jensen, desde Kant, porém, a filosofia moderna mais humildemente se pergunta: “o que pode ser conhecido do mundo?”. Com o desenvolvimento de diferentes teorias da comunicação, no século XX, uma nova pergunta se impõe. Diz Jensen:

Durante o século XX, teorias da comunicação como a cibernética e a semiótica se juntaram à assim chamada virada linguística da filosofia analítica ao avançarem na pergunta: “O que significa ‘mundo’ e ‘conhecer’?” Parte das obras de teoria da comunicação contemporânea é um empreendimento autorreflexivo de considerar como a comunicação e fenômenos relacionados podem e deveriam ser denotados e compreendidos, e para quais propósitos. (JENSEN, 2013: 203, tradução nossa)

É significativo observar que as reflexões de Jensen têm como horizonte esse momento histórico ocidental cada vez mais habitado por, partilhado com, e incorporado a diferentes produtos e processos midiáticos. É como, então, se o mundo mediado atual problematizasse de modo peculiar a percepção e compreensão das diferentes realidades. Seja qual a amplitude e a envergadura da noção de “mediação” (FAUSTO NETO, 2008; FAUSTO NETO, BRAGA, GOMES, FERREIRA, 2008; HEPP, 2013, entre outros), parece então que a presença forte dos processos midiáticos nas interações cotidianas nos obriga a perguntar sobre o que vem a ser o mundo e o que significa conhecê-lo/habitar-lo/compreendê-lo.

Nesse sentido, num estudo bastante conhecido sobre a “realidade virtual”, Marie-Laure Ryan, ao revisar diferentes perspectivas teóricas, em especial aquelas vinculadas à experiência literária, deixa ver que a distinção entre “mundos reais” e mundos

“não-reais” (das narrativas, dos jogos, dos sonhos, etc) tem uma importância fundamental. É certo que, ao vivenciar um jogo, por exemplo, aquele mundo “virtual” tem sentido e necessita, mesmo que provisoriamente, ser tratado como se fosse “real”. No entanto, muitas perspectivas teóricas têm como *parti pris* que a diferenciação entre essas realidades é vital, sob o risco do vício, da loucura, do erro, do delírio. Se é certo que essa distinção é importante para o contato com os “mundos possíveis” das obras e produtos humanos (ECO, 1990; DOLEZEL, 1999; RYAN, 2001, entre outros), ela também o é para o nosso trânsito pelas diferentes realidades sociais. Para a tradição da sociologia fenomenológica de Alfred Schutz (como Berger e Luckman, 2006), por exemplo, o cotidiano se impõe como nossa referência, a partir da qual nos relacionamos e podemos transitar pelo sonho, pelas brincadeiras e outras das “realidades múltiplas” que constituem nossa experiência.

No entanto, tendo em vista as propostas de interação com os leitores do que chama de “textos pós-modernos”, Ryan observa que essa distinção não é sempre fácil, tranquila e sequer mesmo óbvia. Segundo ela,

Ao mover o/a leitor/a para frente e para trás entre mundos, ao constantemente alterar perspectivas, ao propor múltiplas realidades e relativizar cada uma delas, ao construir e esvaziar mundos – como quando expõe sua natureza de artefato semiótico – o texto pós-moderno mantém o leitor num estado de permanente *jet lag*. (RYAN, 2001: 199, tradução nossa)

Assim, por um lado, nos processos de “construção social da realidade” e nos movimentos pelos mundos que a constituem entram em cena elementos e relações muito distintos, as instituições e os constrangimentos sociais, os parâmetros interacionais, a percepção, o peso e as sensações dos corpos. Por outro, esse trânsito e as diferentes formas de presença que inclui não são necessariamente harmônicos e demarcáveis, incluindo contaminações, conflitos, incertezas e dúvidas. Nesse sentido, sem obviamente querer responder o que significa “mundo” e “conhecer”, este artigo busca desenvolver uma reflexão sobre as implicações dessa experiência instável, de *jet lag*, em diálogo

com um filme peculiar, que tanto nos instiga a problematizar nossas fronteiras de realidade. Trata-se de *eXistenZ* (1999), de David Cronenberg, que apresenta as desventuras de personagens às voltas com um *game* sedutor e intrigante e que performa inquietações que, a nosso ver, estão tão presentes no cotidiano das pessoas comuns quanto no repertório acadêmico. No percurso reflexivo, tendo como pano de fundo as incertezas acerca da apreensão e do conhecimento do mundo, observamos primeiro algumas características gerais da obra do cineasta canadense como forma de acesso ao *jet lag* de *eXistenZ*.

Cronenberg: corpo, sexo e tecnologia

Situado hoje em um ponto intermediário da carreira de Cronenberg, *eXistenZ* (1999) parece sintetizar de forma emblemática as temáticas, a estética e o perfil narrativo que marcavam seus filmes anteriores e que se desdobrariam nos que ainda viriam. Desde sua estreia no cinema *underground*, com *Stereo* (1969), até recentemente, quando lançou *Maps to the stars* (2014), o canadense David Paul Cronenberg construiu uma carreira profícua reconhecida pela autoridade de seus filmes. Esse cinema cronenberguiano está sempre às voltas com questões marcantes, como a relação carne-tecnologia e os limites do corpo e do sexo – temas esses que, como veremos, são sempre correlatos e interdependentes. Cronenberg é o primeiro a reconhecer: “Começo a achar que o melhor é ver meus filmes como capítulos em um único grande livro (...) Cada um se liga aos outros de alguma maneira, e todos se refletem” (MICHAUD, 1999: s/p).

O corpo é a instância que centraliza as discussões propostas pelo cineasta e que abre caminho para elas. Ele é constantemente rompido e destruído em seus filmes pelos próprios personagens, obcecados por algo que transcenda sua realidade, que lhes apresente algo novo e estimulante. Ao invadir o corpo humano, Cronenberg procura mostrar como ele não é algo fechado e coeso, e, por conseguinte, revela diversas facetas do sujeito, escancarando aquilo que, muitas vezes, escondemos dos outros e de nós mesmos – muitas vezes inconscientemente. A partir do protagonismo do corpo, Cronenberg evidencia como o sexo não é apenas fonte de prazer, mas também uma relação que envolve fortemente dor, angústia, medo e poder. Além disso, o

sexo é mais uma forma encontrada pelas personagens para romper os limites do próprio corpo. Como afirma José Geraldo Couto, nos filmes do cineasta, “sexo e tecnologia sempre estiveram próximos como modos radicais de experiência que violentam o corpo para transcender seus limites” (COUTO, 1999: s/p).

O sexo envolve, por exemplo, automutilação e tortura em *Videodrome - A síndrome do vídeo* (*Videodrome*, 1983) e em *Crash - Estranhos prazeres* (*Crash*, 1996), fugindo de um padrão normatizado do erotismo. Além disso, a vivência, a irrupção do corpo no cotidiano é realizada, de maneira predominante, pela tecnologia, que rompe os limites corporais e promove a mistura orgânico-sintética. Ao explorar a temática da fusão, Cronenberg parece apontar como somos seres marcados pela relação que estabelecemos com os aparelhos que utilizamos, que se tornam ferramentas indispensáveis para nossa existência, muitas vezes numa relação marcada por uma dependência de consequências drásticas. Uma das vias recorrentes de rompimento com a estrutura corporal na obra de Cronenberg é a ciência. O desenvolvimento científico e tecnológico e sua relação com o ser humano é um dos temas mais marcantes na carreira do cineasta.

Para Mateusz Zuboszek (2007), a “nova carne” – expressão usada para definir a visão cronenberguiana de um corpo cujos limites entre o orgânico e o sintético são indistinguíveis – não pertence mais apenas às ficções de fantasia e ficção científica. Exemplo claro, para ele, de que a tecnologia já invadiu o corpo humano é a substituição de partes do corpo humano por equivalentes artificiais. Cronenberg, no entanto, se apropria de tais fenômenos de maneira perturbadora em seus filmes. Ao lançar mão da razão científica e tecnológica, a personagem cronenberguiana vê-se perdida na irracionalidade instaurada pelo processo que se desenrola, no qual a fusão da carne com a tecnologia por ela própria desenvolvida altera drasticamente sua existência.

O corpo é um âmbito intensamente imbricado com a identidade no cinema cronenberguiano, e sua vivência – associada às máquinas, à tecnologia, ao saber médico, à violência, etc – traz à tona novos “eus”, levando à perda de lugares estabelecidos no mundo. Ao ter sua identidade problematizada, a própria noção de realidade das personagens é subvertida e passa a se misturar

à alucinação. A personagem cronenberguiana padece de uma frustração, de um incômodo perante a vida, que a leva a tentativas extremas para modificá-la.

A indefinição dos corpos em Cronenberg, portanto, modificados pela intervenção científica, coloca em questão a própria identidade dos personagens, que se desloca e os confunde. Dessa maneira, quando o corpo surge modificado dentro da obra do diretor, não se trata apenas de uma mudança propriamente física: a mente da personagem também sofreu alterações, de várias ordens possíveis. Para Rosângela Medeiros (2008), Cronenberg rompe o binarismo existente entre mente e corpo. Segundo ela, o diretor tece suas narrativas no sentido de corromper tal dualidade, tão recorrente na filosofia ocidental. O protagonismo do corpo como expressão mesma do pensamento vem carregado de potência crítica: “enquanto a mente for expressa pela alma ou pelo espírito, a antiga divisão cartesiana será mantida” (MEDEIROS, 2008: 187).

***eXistenZ*: limites da realidade, limites entre realidades**

Um homem vestido de maneira simples, numa capela de aparência interiorana, num cenário rústico e mal iluminado apresenta *eXistenZ* à platéia, o novo *game* da *Antenna Research*, contando que sua própria criadora fará uma demonstração do jogo. A mulher, Allegra Geller, sobe ao púlpito e inicia sua fala. “O mundo dos *games* está numa espécie de transe. As pessoas estão programadas para aceitar tão pouco, mas as possibilidades são tão vastas”, diz ela. A seguir sua expressão se fecha: “*eXistenZ* não é apenas um jogo”.

Sabemos que ela se refere às possibilidades oferecidas pelos *games* e, mais especificamente, à sua nova criação. Não à toa, os *games* fundam “mundos possíveis”, ou seja, inauguram novas possibilidades de situações, indivíduos, objetos e cenários. Allegra insiste que a realidade é limitada e limitante, cerceadora de sentidos e de experiências. Poderíamos supor que essa realidade “fora do jogo” seria a realidade última das personagens, o que implicaria dizer que ela é a realidade da vida cotidiana, por mais provisórios que tais parâmetros nos serão.

A insatisfação em relação à pobreza e à finitude

da realidade também se faz presente no discurso de outras personagens. Talvez, essa limitação entediante e aprisionadora seja justamente a motivação que as leva a querer “fugir da jaula” (nos termos de Allegra), buscando outras dimensões, outros âmbitos de sentido. *eXistenZ* viria para oferecer tal oportunidade de vivências de realidades mais excitantes e interessantes que a vida real.

Uma “bioporta”, entrada na coluna vertebral necessária para acessar *eXistenZ*, é implantada em Pikul, novato em aventuras virtuais. Sentados numa cama, ele e Allegra se conectam ao *game-pod*, que é acionado pela *designer* de jogos. Um ruído vindo de cômodo de cima chama a atenção de Pikul, que se levanta espantado. O plano adota uma visão subjetiva, de um sujeito descendo uma escada giratória. Quando terminamos de acompanhar seu movimento, já não estamos mais no quarto de antes: nos encontramos em uma loja, cheia de pessoas. Quando voltamos a encarar o rosto de Pikul, ele está diferente. Seu cabelo está com um novo penteado, e a gola de seu casaco está levantada. Confuso, ele olha para o lado e vê Allegra, de olhos fechados e num aparente processo de transição. O cabelo dela também está diferente, mais natural e encaracolado. Ela sorri para Pikul, que diz: “Foi lindo”.

Pikul toca seu próprio corpo, como que para sentir que aquilo está mesmo acontecendo, que é “real”. A seguir, põe as mãos no rosto e ri, admirado com a experiência: “Sinto-me eu mesmo. Esta transição é normal? Esta espécie de suave entrelaçamento de um lugar com o outro?”. “Depende do estilo do jogo”, responde Allegra. Pikul inspira e expira lentamente, sentindo o ar daquela dimensão virtual. “Isso é surpreendente. Eu não fazia ideia”, continua ele, tateando uma estante próxima.



Figura 1: *eXistenZ*

Ao tocar os objetos e seu próprio corpo, Pikul se surpreende com o grau de realidade da sensação. O “sentir” parece ser o atestado definitivo de que determinada situação está ocorrendo. Ora, mas não se trata tudo de uma simulação? Como podem os objetos oferecer essa resistência “digna” de realidade? Ao entrarem em *eXistenZ*, as personagens passam por uma espécie comoção, que é o momento de ruptura da passagem de uma realidade para a outra. No entanto, não se trata de uma experiência de choque, bem marcada. A passagem para a realidade virtual de *eXistenZ* é, como Pikul descreve, um suave entrelaçar de ambientes, ou de dimensões. O ato de tocar, sentir, cheirar, conversar, andar, enfim, a própria existência parece exatamente a mesma daquela que é experimentada na vida real. Não há diferença, não há mudança na tensão da realidade, não há o choque de realidade no transitar entre diferentes níveis. O próprio espectador tem essa sensação pela estratégia narrativa de Cronenberg, que deixa que um ruído advindo do ambiente do jogo invada o quarto em que Pikul e Allegra estão, na “realidade”, e que a visão mostrada do homem que desce as escadas aconteça ainda nesse contexto, até que ocorra a fusão contextual completa.

Mais adiante, num estranho restaurante chinês, Pikul reclama que quer pausar o jogo. Allegra hesita, e ele responde, já impaciente: “O jogo pode ser interrompido, não pode?”. “Sim”, confirma ela, “Mas qual o problema?”. Pikul explica suas razões: “Eu me sinto um pouco desligado da minha vida real. Me sinto perdendo contato com a estrutura dela, entende? Acho que há um quê de psicose envolvido nisso”. “Ótimo!”, comemora Allegra. Ela esclarece que isso é um bom sinal, que “significa que seu sistema nervoso está se entrosando com a estrutura do jogo”. Pikul reflete, levanta-se bruscamente e grita: “*eXistenZ* está pausado!”. Seu corpo, então, desaba, sem vida, sobre a cadeira, e sua cabeça recai sobre a mesa à sua frente. Notamos, neste momento, que sua cabeça se afunda na superfície da mesa, como se ela fosse macia. Percebemos então que ocorreu uma fusão entre a mesa, forrada por uma toalha de mesa vermelha, e a cama, que possui uma colcha vermelha – a cama sobre a qual repousavam Pikul e Allegra na “vida real”.

O retorno à suposta realidade da diegese cronenberguiana é agora perturbador para Pikul. Ele olha ao redor, no quarto escuro, tentando entender onde está e o que está acontecendo, como se

despertasse de um sonho vívido: “Eu fiz isso? Acho que sim”, conclui. Allegra pergunta qual é a sensação da vida real, “aquela para a qual voltou”. Pikul responde, preocupado, sentando-se na cama: “É completamente irreal”. “Agora você está preso, não é? Quer voltar para o restaurante chinês porque aqui não acontece nada. Estamos seguros. É entediante”, provoca Allegra. Pikul se levanta preocupado, tocando os móveis do quarto, e revelando que seu problema era ainda mais inquietante: “Não tenho certeza que esta dimensão em que estamos é real. Isso parece um jogo pra mim. E você... você está começando a parecer uma personagem do jogo”.

Com o movimento de entrada no *game*, as personagens passaram por um processo de recentramento, passando a se comportar a partir dos parâmetros da nova realidade. Ao saírem do *game*, os jogadores passam a reorganizar seu universo, adotando o mundo “virtual” como o de referência. Esse movimento parece, a princípio, ser contraditório com uma experiência corriqueira de imersão nos “mundos virtuais”. Como explica Marie-Laurie Ryan (2001), quando imaginamos uma situação, a construímos a partir dos parâmetros no mundo em que nos encontramos. Ela distingue tal processo daquele que se passa quando lemos um livro a respeito dessa mesma situação, momento em que nos transportamos para o seu mundo e encaramos o que é dito ali como fato:

Tanto as declarações contrafactuais quanto as ficcionais direcionam a nossa atenção em direção aos mundos possíveis não-verdadeiros, mas de formas muito diferentes: as contrafactuais funcionam como telescópios, enquanto as ficcionais funcionam como um veículo de viagem espacial. Na maneira do telescópio, a consciência permanece ancorada na realidade nativa, e os mundos possíveis são contemplados de fora. Já no caso da viagem espacial, a consciência é relocada para outro mundo e, tirando vantagem da definição indexical da verdade, reorganiza o universo inteiro do ser em torno dessa realidade virtual. Eu chamo esse movimento de recentramento, e considero-o como constitutivo do modo ficcional de leitura. (RYAN, 2001: 103; tradução nossa)

Seguindo as imagens elaboradas por Ryan, é como se, pelo movimento da “viagem espacial”, a consciência dos jogadores de *eXistenZ* fosse reposicionada para adotar o mundo do jogo como a referência, e assim poder considerar os outros mundos presentes na diegese fílmica como possíveis.

Até então, parecíamos lidar com um mundo em que os personagens existem de maneira coerente, mas que possuem avatares em outra, num tipo de fragmentação primária, de divisão simples de camadas: uma realidade e uma virtualidade, e ponto. Quando os jogadores saem do jogo *eXistenZ*, no entanto, a realidade original é de tal maneira contaminada pela experiência no exterior que seus próprios parâmetros entram em xeque. São os primeiros indícios de que os limites entre realidade e virtualidade estão à beira da ruína – para as personagens e para o espectador.

Ao longo de *eXistenZ*, o filme, constatamos que *eXistenZ*, o jogo, não possui um objetivo pré-definido: seu sentido é construído durante o processo de interação com as outras personagens do *game*. Eles conversam, se encontram e entram em conflito, e a narrativa do jogo vai se tecendo dessa maneira. Não é, a princípio, muito diferente do que acontece em nossa vida cotidiana, que não é dada ou estável, e é ininterruptamente construída pelas relações entre os indivíduos, que compartilham significados e produzem sentidos relacionalmente (SCHUTZ, 2008; BERGER & LUCKMAN, 2006; AUGÉ, 2012, por exemplo). O mundo possível fundado pelo *game-pod* em *eXistenZ* é também partilhado pelos seus usuários e responde às suas ações à maneira do que ocorre na realidade cotidiana. Os rumos de sua narrativa mudam de acordo com as atitudes das personagens, até que um deles “vença” o jogo de alguma maneira. Assim, a realidade virtual de *eXistenZ*, o jogo, exige uma imersão plena, tal como a realidade cotidiana.

Essa aproximação entre os modos de ser das realidades “virtual” e “cotidiana” é certamente um dos pontos fundamentais de *eXistenZ*, o filme, e das questões que coloca. Não são mais apenas olhos e ouvidos imaginários, como aponta Kerckhove (2009), que tocam essa “outra” realidade, e sim a “mão da mente”, capaz de sentir e de agir concretamente sobre a mobília do mundo possível virtual. Assim, como ocorre na realidade da vida cotidiana, o jogo também é construído constantemente, pelas decisões tomadas pelos jogadores e pelas relações que eles estabelecem com os demais participantes do *game*. Obviamente, isso é possível também em jogos de videogame, nos quais as habilidades do jogador e o tipo de escolha que ele faz determinam os desdobramentos da história.

eXistenZ envolve livre-arbítrio e possibilidades abertas por escolhas por parte das personagens, mas também um certo aprisionamento de conduta: elas devem fazer e dizer determinadas coisas para que a narrativa se desenrole. Nesses momentos, a personagem perde domínio sobre sua própria identidade aprioristicamente pressuposta. É um “eu” que envolve tanto o “eu mesmo” quanto o “eu” que a narrativa impõe. Mais uma vez, trata-se de algo que nos remete à realidade da vida cotidiana e de propriedades que estão estabelecidas antes de entrarmos em “jogo”. Da mesma forma, em *eXistenZ*, o jogo, certas atitudes estão determinadas para serem tomadas, a fim de que a história do jogo possa se desenvolver.

Quando jogam *eXistenZ*, as personagens passam a existir numa dimensão supostamente alternativa. Lá, possuem outros objetivos e são outras personagens na narrativa possibilitada pela programação de Allegra. No entanto, essa construção consciente do mundo possível não se dá apenas pela mente criativa do *designer* do jogo: os jogadores também participam o tempo todo de sua elaboração. Nesse processo, a obra se modifica, incorporando elementos dos “indivíduos” que dele participam. Esse fator fica evidente no final do filme, quando *Yevgeny Nourish*, autor do *game transCendenZ*, expressa sua preocupação sobre o teste de lançamento de sua nova criação, que possuía “um tema anti-jogo muito forte”. De fato, dois dos jogadores pretendiam eliminar o criador do *game*, assim como ocorria no *game eXistenZ*. A elaboração do jogo parece envolver assim, um componente inconsciente por parte das personagens. Nesse processo, parece que o inconsciente do “indivíduo” é utilizado na elaboração da história, o que nos mostra, entre outras coisas, como um mundo possível é maior do que a consciência e a intenção de seu criador, tão efusivamente endeusado por seus fãs.

***transCendenZ*: limites entre realidades, realidades do limite**

No meio da mata, Pikul retira uma bala que atingira o ombro da programadora de jogos. Mas há uma surpresa: “Alguém te mordeu? Eu extrai isto, é um dente humano”, explica ele. Vemos o dente ensanguentado na palma de sua mão. Allegra resolve dar uma olhada na pistola que fora usada para feri-la, carregada de dentes humanos. “Essa coisa foi feita para escapar de qualquer detector de

metais. É só carne e osso!”, conclui Pikul. A composição da arma nos remete à pistola do protagonista de *Videodrome*, que ora invade o corpo do protagonista, ora é invadida por ele. A fusão entre a tecnologia e o orgânico aqui, porém, é de outra ordem. É da própria carne e ossos que a arma se constitui, ganha corpo e utilidade.



Figura 2: *Videodrome*

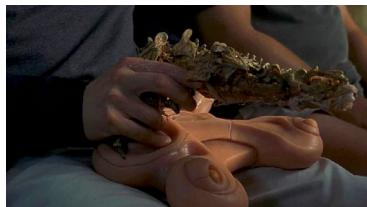


Figura 3: *eXistenZ*

Se antes tínhamos ritos de passagens, contaminações entre níveis de realidade, nos deparamos com indícios de que o enevoamento dos limites são ainda mais fundamentais. A realidade virtual em *eXistenZ* é uma experiência completamente híbrida, mutante. Os *game-pods*, em *eXistenZ*, parecem uma fusão de um seio com um rim, e o estímulo do jogador deve ser realizado numa protuberância muito semelhante a um mamilo. O transe ao qual os jogadores se submetem é sexual, sem qualquer sutileza. O fio que é ligado à coluna cervical dos jogadores, por sua vez, lembra o cordão umbilical, e seu ritual de inserção é a própria realização do coito: o sexo e a concepção de uma nova vida, performados num mesmo aparelho. Como conclui Daniel Dalpizzolo, ao analisar o filme frente aos trabalhos anteriores de Cronenberg:

Antes, o personagem cronenberguiano via-se delimitado (em como percebia a si mesmo e se colocava no mundo) pelo seu próprio corpo, e só podia sair de sua passividade, com resultados violentos, via intervenções externas – parasitas, deformações, experimentos científicos malsucedidos –, mais tarde colocadas sob um frágil controle: o homem maquina sua própria mutação. Em *eXistenZ*, porém, isso tudo desaparece, porque o fora não existe mais. Tudo está no jogo, tudo está na mente. Suspeita-se até mesmo do próprio corpo, talvez apenas outra ficção, como toda a (aparência de) realidade que circunda os personagens. (DALPIZZOLO, 2012: s/p)

A existência da arma de carne e osso, bem como dos *pods* ou mesmo do bicho de duas cabeças, o animal mutante que invade a cena e fascina os jogadores, nos é a princípio absurda e, quase

sempre, também para as personagens de *eXistenZ*. O bicho de duas cabeças, que descobrimos depois ser um anfíbio mutante, é mais um dado desse universo excêntrico, mas coerente em si próprio.



Figura 4: *eXistenZ*

Mais adiante, um problema de percurso durante o jogo faz com que Allegra e Pikul se desliguem do jogo. Ela está agitada e ainda tosse pela fumaça que se espalhava pelo ambiente no interior do jogo. “Qual o problema?”, pergunta ele. “Voltou conosco. A trouxemos de *eXistenZ*”, ela responde. Vemos então seu *game-pod* infectado, de aparência doentia. “Trouxemos a doença conosco! O meu console está doente”, lamenta a *designer*. Para tentar “curar” o console, ela busca uma seringa. “Isso é impossível. Como um evento do jogo pode passar para a vida real?”. Allegra responde: “É um estranho caso de interferência Jogo-Realidade. Não sei se compreendo”.

Temos aqui um caso especial de acessibilidade entre os mundos do jogo e da realidade. Como aponta Lubomir Doležel (1999: 122), os mundos possíveis – dos jogos, da ficção, das narrativas, etc – guardam relações de acessibilidade, de canais semióticos, nos quais transitam significados, sem configurar uma ligação física. Segundo ele:

A semântica dos mundos possíveis é uma legitimação da soberania dos mundos ficcionais frente ao mundo real, ainda que, ao mesmo tempo, reconheça a acessibilidade dos mundos ficcionais desde o mundo real. Esse acesso requer o cruzamento da fronteira entre mundos, um trânsito desde o espaço das entidades reais até o dos possíveis não-atualizados. Segundo essa condição, o acesso físico é impossível: do mundo real aos mundos ficcionais só se chega através de canais semióticos, por meio do processamento de informação. (DOLEZEL, 1999: 122; tradução nossa)

Essa acessibilidade pode se dar de diferentes maneiras, podendo ser inclusive um simples transporte, do mundo “de referência” ao “mundo possível”, de ideias, conceitos e informações. O desespero por qual Pikul é tomado vem justamente de pensar que algo abstrato, o “tema doença”, se tornou algo concreto pela acessibilidade dos mundos, a doença em si, que infecta sua bioporta. Nesse ponto de vista, os canais de acessibilidade entre os mundos possíveis de *eXistenZ* seriam, portanto, também físicos, e não apenas semióticos.

A sequência pode ser vista como interessante metáfora a respeito de como somos afetados por experiências fantasiosas, como a dos sonhos. O choro que advém após o despertar de um pesadelo é uma consequência física decorrente de uma situação meramente hipotética e abstrata – mas não menos física por isso. O mesmo pode ser dito da sequência do filme. Após acordar do sono, a situação criada dentro dele se transpõe para o mundo real. No entanto, poderíamos dizer também que isso só ocorre porque o mundo “real” de *eXistenZ* era então apenas mais um nível virtual – de modo que a doença em si seria apenas uma ficção ainda, e não algo real. Evidencia-se assim como as realidades estão ligadas, e nada nos impede de imaginar que esse tipo de acesso continuaria a acontecer nos diferentes mundos.

Mas o mais radical dos questionamentos sobre as fronteiras das realidades supostas pela própria diegese do filme vem com o aparente desfecho de *eXistenZ*. Quando Allegra vence seus oponentes (a conspiração de “realistas” que queriam sua cabeça), o jogo parece terminar. Voltamos agora à capela onde os jogadores estão, não a capela do início do filme, mas a de uma realidade aparentemente anterior àquela que vínhamos tendo como base, e que se revelara a realidade virtual de um outro jogo: *transCendenZ*. Quando os jogadores saem do jogo, passam por um novo processo de recentramento: o mundo de referência agora é o mundo da realidade virtual, e *transCendenZ* é um mundo possível que abrigava o mundo possível de *eXistenZ*. Nós, espectadores, somos desafiados a fazer o mesmo movimento, diante da *mise en abyme* de ficções com a qual nos envolvemos.



Figura 5: eXistenZ

“Você não acha que o maior autor de *games* do mundo não deve ser punido pela mais eficiente deformação da realidade?”, pergunta Pikul, personagem que julgávamos conhecer, a *Nourish*, o criador de *transCendenZ*. Ele e Allegra retiram seus revólveres (nada de ossos ou carne) e atiram no *game designer*. Na saída, se deparam com um usuário do jogo. E tomando o ponto de vista do rapaz assustado, vemos a dupla apontando suas armas em nossa direção. “Digam-me a verdade”, pergunta o rapaz; “Ainda estamos no jogo?”. Enfrentamos, em seguida, o encerramento do filme.

Novamente, as personagens são obrigadas a repensar sua realidade e o mundo de referência que adotam – afinal, por que aquela dimensão não poderia ser apenas mais uma camada de jogo? O grau de realismo e imersão dos *games* é tão grande, e a passagem entre as diferentes realidades é tão leve, que elas poderiam estar apenas jogando, da mesma forma como havia ocorrido logo antes. A dúvida das personagens existe também pela aparente falta de um acento de realidade para a suposta “realidade verdadeira”. Todas as realidades parecem reais, mesmo em sua estranheza, e por isso se misturam a ponto de se tornar impossível diferenciar uma da outra.

Assim, a realidade ficcional do filme e a nossa é confrontada. Tanto a pergunta do rapaz e a arma apontada se dirigem a nós, espectadores, que somos devolvidos a nós mesmos com o encerramento da película. Nós, espectadores, sofreremos, inevitavelmente, uma comoção com a tela preta que preenche o fim do filme. Quando Pikul e Allegra apontam os revólveres para a câmera, estão mirando não só para o rapaz assustado, mas para nós próprios. A pergunta “Ainda estamos no jogo?” é endereçada ao espectador, e continuará a nos perturbar após o término do filme, apontada para nossa própria vida.

REFERÊNCIAS

- AUGÉ, Marc. *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa, 2012.
- BERGER, Peter; LUCKMAN, Thomas. *A construção social da realidade*. 26ª ed. Petrópolis: Vozes, 2006.
- COUTO, José Geraldo. transCendenZ. *Folha de S. Paulo*, 3 de outubro de 1999. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0310199907.htm>. Acesso em: 12 jan de 2014.
- DALPIZZOLO, Daniel. Filmografia Comentada – David Cronenberg. *Site Multiplot!*, 2012. Disponível em: <http://multiplotcinema.com.br/2012/08/filmografia-comentada-david-cronenberg/>. Acesso: 10 jan de 2014.
- FAUSTO NETO, Antonio. Fragmentos para uma “analítica” da mediatização. *Matrizes*. São Paulo, vol. 1, n. 02, 2008, p. 89-106.
- FAUSTO NETO, Antonio; GOMES, Pedro Gilberto; BRAGA, José Luiz ; FERREIRA, Jairo (Orgs.). *Mediatização e processos sociais na América Latina*. São Paulo: Paulus, 2008.
- HAIG, Ian. *Notes of David Cronenberg’s movies*. 2006. Disponível em: http://ianhaig.net/blog/?page_id=460. Acesso em: 10 jan de 2014.
- HEPP, Andreas. *Cultures of mediatization*. Cambridge: Polity Press, 2012.
- KERCKHOVE, Derrick de. *A pele da cultura*. São Paulo: Annablume, 2009.
- MEDEIROS, Rosângela Fachel de. *Cinema e identidade cultural – David Cronenberg questionando limites*. 2008. 380 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008.
- MICHAUD, Christopher. Salman Rushdie inspirou “eXistenZ”. *Folha de S. Paulo*. 21 de maio de 1999. Tradução de Clara Allain. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq21059922.htm>. Acesso em: 10 jan de 2014.
- SCHUTZ, Alfred. *El problema de la realidad social*. 2 ed. Buenos Aires: Amorritu, 2008.

ZUBOSZEK, Mateusz. *The influence of technology on human body and mind in David Cronenberg's films*. 2007. 36 f. Especialização (Especialização em Filologia inglesa) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Academia Técnica e Humanística de Bielsko-Biala, 2007.

Data do recebimento:
25 de março de 2014

Data da aceitação:
09 de junho de 2014



Um cinema de detalhes: materialidade e percepção na *Trilogia* de Kieślowski¹

BRUNA TRIANA

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo (PPGAS/USP)

Resumo: A partir da *Trilogia das Cores* (1992-1994), do diretor Krzysztof Kieślowski, este trabalho analisa o dispositivo cinematográfico e as dimensões temáticas que tangenciam os longas-metragens. Nesse sentido, procuramos interpretar os filmes pelos elementos sensoriais e pelas formas de intensificar e trabalhar com a linguagem fílmica, de modo a provocar/transmitir uma experiência no/ao espectador. Trata-se de lançar um olhar para os cruzamentos e as relações entre cinema e antropologia, a fim de pensar a mediação do cinema, suas formas e potências.

Palavras-chave: Krzysztof Kieślowski. *Trilogia das Cores*. Análise Fílmica. Experiência.

Abstract: Focused on *Three Colors* (1992-1994), directed by Krzysztof Kieślowski, this paper analyzes the cinematographic apparatus and the thematic dimensions that touch the feature films. In this sense, we seek to interpret the films by the sensorial elements and by the ways to intensify and work with the film language, so to cause/transmit an experience in/on the viewer. Thus, we search take a look at the intersections and relationships between cinema and anthropology, in order to reflect the mediation of the cinema, its forms and potencies.

Keywords: Krzysztof Kieślowski. *Three Colors*. Filmic Analysis. Experience.

Resumé: À partir de la trilogie *Trois Couleurs* (1992-1994), de le directeur Krzysztof Kieślowski, cet article analyse le dispositif cinématographique et les dimensions thématiques qui tangents les longs métrages. Dans ce sens, nous avons cherché pour interpréter des films par les éléments sensoriels e par les moyens d'intensifier et de travailler avec le langage cinématographique de manière à provoquer/transmettre une expérience dans/au spectateur. Il s'agit de regarder sur les intersections et les relations entre le cinéma et l'anthropologie, ses formes et ses puissances.

Most-clés: Krzysztof Kieślowski. *Trois Couleurs*. Analyse Filmique. Expérience.

Numa atmosfera azulada, um acidente de carro. No hospital, a única sobrevivente é informada da morte de seu marido e sua filha. A mulher abandona a antiga casa e adota uma rotina austera, isolando-se do contato com os outros. Luzes azuis, fades e música irrompem nas imagens, como presenças que pressionam a mulher a rememorar e estabelecer relações. (Bleu)

Um imigrante polonês enfrenta o divórcio litigioso em um tribunal de Paris. Desolado, sem dinheiro e sem ter para onde ir, pede esmolas no metrô. Com ajuda de um conterrâneo, consegue voltar clandestinamente à Polônia. Abre seu próprio negócio em seu país de origem e, progressivamente, vai enriquecendo. Arma, então, um plano de vingança: simula sua própria morte, de modo a incriminar a ex-mulher. (Blanc)

O telefone toca e uma jovem ofegante atende. Pela janela de seu apartamento, um jovem advogado sai para passear com o cachorro. Voltando de um desfile, a jovem atropela um cão. Um velho espiona as conversas telefônicas de seus vizinhos. A jovem procura o velho para devolver o cão. A modelo faz uma sessão de fotos. O advogado espiona sua namorada traindo-o. A jovem e o velho conversam. Um naufrágio reúne os personagens dos três filmes. (Rouge)

Dos cenários descritos nos instantâneos acima, emergem três complexas narrativas sobre decepções e epifanias, cinismo e idealismo, escolhas, morte, perdas, amizade e amor; narrativas que formam a *Trilogia das Cores*,² do diretor polonês Krzysztof Kieślowski (1941-1996). Procuramos analisar, neste ensaio, alguns pontos na obra que tangenciam tanto uma antropologia da experiência e do sensível quanto o cinema: o dispositivo cinematográfico, a intensidade, as cores, os sons e sentidos que estão imbricados nas questões temáticas dos três filmes (a construção da União Europeia, as relações éticas, a alteridade).

Na medida em que examinamos a *Trilogia* em sua unidade, observamos que as linhas de continuidade narrativa entre os episódios são tênues. Em *Bleu*, Julie entra em uma sala de audiências e, em *Blanc*, observa-se que ela tentou adentrar a sala da audiência de divórcio de Karol e Dominique. No fim de *Rouge* (e da *Trilogia*), os casais centrais dos filmes são unidos como os sobreviventes de um desastre do *ferry* que cruzava o Canal da Mancha. Além disso, a música do fictício compositor Van den Budenmayer aparece em *Bleu* e *Rouge*, e nos remete a outros filmes do diretor, como ao episódio nono do *Decálogo* (1988) e ao longa *A dupla vida de Veronique* (1990). Desse modo, para além

1. Este artigo é resultado das reflexões presentes em um capítulo de minha dissertação de mestrado, defendida em 2013 no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo (PPGAS/USP).

2. A *Trilogia das Cores* é composta por *Bleu*, *Blanc* e *Rouge*, e foi produzida entre 1992 e 1994, na França, Suíça e Polônia. Kieślowski foi convidado a realizar os filmes em comemoração ao bicentenário da Revolução Francesa. O contexto de produção envolve, ainda, a derrocada do comunismo no leste europeu e a assinatura do Tratado de Maastricht (1992), que instituiu a União Europeia (U.E.). Ao homenagear os 200 anos da mais paradigmática revolução burguesa do ocidente, Kieślowski problematizou o lema universalizante dessa revolução, “Liberdade, Igualdade e Fraternidade”, em situações possíveis e concretas, singulares e contemporâneas aos acontecimentos políticos da época de produção dos filmes.

de procurar a unidade nos fios conectivos entre as personagens, parece-nos profícuo buscar essa conjunção dos filmes nas imagens, cores e nos sons da obra.

Os mundos criados pelo diretor situam-se entre uma narração subjetiva e objetiva; e a linha entre as duas formas é desfocada. O que vemos é uma problematização de valores ocidentais e, com efeito, referências às situações históricas e políticas do contexto de filmagem, em uma narrativa fragmentada e aberta. Nessa medida, a obra transborda sentidos, tanto em cenas e diálogos quanto na construção visual, musical e cenográfica. A inclusão de quadros estáticos, cenas de ações triviais, imagens aparentemente aleatórias têm seu lugar na narrativa, apresentando um significado ambíguo – e cabe ao espectador decidir quais sentidos estão presentes ali. Porém, essa liberdade não implica uma total indeterminação de sentidos, posto que há vários índices e sinalizações que nos apontam informações e detalhes que o diretor quer que sejam notados (como, por exemplo, em *Bleu*, em que o vazamento do carro é uma informação central para anteciparmos o acidente). A obra de Kieślowski é um jogo de proximidades, deslocamentos e rupturas com a narrativa cinematográfica clássica; suas construções fílmicas são atravessadas por elementos heterogêneos que rompem a continuidade: sua organização narrativa é lacunar, aberta, convidando o espectador a uma leitura simbólica à medida que o filme se desenvolve (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994: 61).

Christian Metz (2007) sugere que o cinema inscreve suas configurações significantes em cinco suportes sensoriais: a imagem, o som musical, as falas, os ruídos e o traço gráfico das menções escritas. A partir de tal premissa, os filmes cedem maior intensidade e importância a um ou mais suportes. É possível pensar cada filme da *Trilogia* na chave de análise de seu suporte sensorial mais denso e, inclusive, tomá-los como ensaios sobre os sentidos sensoriais em articulação com os sentidos *semióticos*: *Bleu* intensifica a visão e a audição (imagem e música); *Blanc*, o tato e a audição (imagem, música e ruídos); *Rouge*, a audição e a visão (falas e imagem). De fato, o suporte da imagem é essencial nos três longas – no cinema como um todo –, contudo, a imagem mobilizada em cada um tem suas especificidades: em *Bleu*, é a interferência da subjetividade de Julie; em *Blanc*, a necessidade da presença de Dominique; em *Rouge*, a construção em paralelo das histórias de Joseph, Auguste e Valentine.

Materialidade, memória e percepção estão imbricadas em imagens, sons e histórias da *Trilogia*. Lembranças, desejos e fantasias são mediados pelos sentidos, afetados por objetos, sons, cores e ambientes – o mundo é experienciado pelos sentidos, e as experimentações desencadeiam relações, novas experiências, valores e memórias. É o sabor da *madeleine* que transporta o narrador de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, ao seu passado. Walter Benjamin (1989; 1994c), em seus ensaios sobre Proust e Baudelaire, refletiu sobre os percursos por meio dos quais os sentidos configuram as memórias do narrador da obra do escritor francês. O filósofo alemão nota na estilística de Proust o ritmo de suas crises de asfixia, a tenacidade do olfato na preservação de reminiscências, levando-nos a intuir a intrincada participação dos sentidos na construção e vivência *do* e *no* mundo, bem como sua fundamental presença na arte.

Na trilogia, notamos que a música, as conversas e os silêncios, os objetos, a visualidade dos mundos narrados são vivenciadas de diferentes maneiras pelas personagens, segundo seus desejos, memórias e idiossincrasias. Se no cinema a visão é primordial – assim como os sons –, outros sentidos também são mobilizados para transmitir experiência ao espectador. A dor física e psíquica de Julie nas cenas em que se machuca ou quando está na piscina contam com a potência da música, das posições de câmera, das cores e, por isso, mexem e desestabilizam o corpo do espectador. A obsessão de Karol com Dominique, sua afeição ao busto de gesso, sua impotência, o frio a que está sempre sujeito (no metrô de Paris ou ao chegar à sua terra natal), expressam a proeminência do tato para essa personagem. *Rouge*, por sua vez, privilegia a audição: o ouvir e o falar que permitem a comunicação, o entendimento; em conversas telefônicas ou encontros face a face, a fala e, especialmente, a audição são essenciais para o (des)entendimento mútuo das personagens.

Segundo o antropólogo David Howes (2003: 47-48), uma antropologia dos sentidos deve operar justamente com o fato de que os sentidos estão sempre em relação uns com os outros, em contínua interação. Howes (2003: 33) argumenta que em outras cosmologias, diversas da ocidental, a “educação dos sentidos” (e da consciência corporal) desenvolve-se juntamente com a consciência ética. Conhecimento e memória são experienciados por meio dos sentidos. Dessa maneira, “os conceitos éticos não

vêm antes das maneiras de sentir, eles são maneiras de sentir” (HOWES, 2003: 33; tradução nossa). Julie, em sua dor e afogada em memórias (involuntárias e voluntárias), recusa o contato com outras pessoas, rejeita a música que a assola em diversos momentos. Karol, em sua rejeição e vingança, passa fome, frio, dor, mas busca adquirir domínios (linguísticos, econômicos) para ter Dominique de volta; para tanto, enriquece, forja sua morte. Valentine, em sua espera, ouve grosserias de seu namorado e mesmo de Joseph, chora pelo cão, pelas coisas ouvidas pelo juiz, força os limites de seu corpo na barra de dança. Ou seja, as diversas maneiras de sentir que cada personagem mobiliza estão diretamente ligadas às maneiras de se comportarem e se relacionarem em suas escolhas éticas e ações com os outros.

Tendo em vista o momento histórico da produção da *Trilogia*, Kieślowski opera um diálogo com as convenções cinematográficas para construir uma reflexão sobre os valores “universais” – de liberdade, igualdade e fraternidade – que supostamente orientavam ética e humanamente o velho continente – que se unificava no início da década de 1990. Nessa medida, pode-se perceber que a construção técnica e narrativa dos filmes problematiza o “viver” em um mundo contemporâneo. Em nossa leitura, outro questionamento manifesta-se nos filmes: que espécie de mundo é esse? É possível, em um continente que se orgulhava de ser herdeiro das tradições iluministas e humanistas, e que então se “renovava”, ainda viver esses mesmos princípios de forma absoluta?

Com efeito, refletir a respeito da ética nesses filmes faz pensar nas concepções de indivíduo, de sociedade, de progresso e do *outro* que se construíram ao longo do processo histórico ocidental. Trata-se de um retorno ao momento da Revolução Francesa (a mais paradigmática das revoluções burguesas) e das revoluções industriais até a chamada *belle époque*, fatos que marcam uma época e que estão presentes no momento a que a *Trilogia* faz menção. Esses eventos consolidaram a chamada modernidade, que se caracteriza principalmente pelas crenças no progresso da ciência e do próprio ser humano, em sua autonomia e liberdade, e que desenvolveu novas concepções acerca do tempo, do indivíduo, da vida e da morte. O universalismo da Revolução Francesa e da Ilustração deixou, como um dos seus maiores legados, a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão,

validada em 1789 – hoje, essa declaração está presente na Declaração Universal dos Direitos Humanos, ratificada pela ONU em 1948. Ambas as declarações afirmam o direito à informação, à liberdade de expressão e opinião, e à igualitária participação da cidadania na esfera pública.

De fato, o que existe nos filmes são índices, traços desses valores “universais”, confrontados com situações singulares e também contemporâneas à época:

[...] como as palavras liberdade, igualdade e fraternidade funcionam hoje? Em uma dimensão muito humana, íntima e pessoal, e não filosófica ou, tampouco, política ou social. O Ocidente tem implementado esses três conceitos em um nível político ou social, mas, no nível pessoal, é um assunto completamente diferente. E é por isso que nós pensamos esses filmes. (KIEŚŁOWSKI, 1993: 212; tradução nossa)

Considerando, então, a construção do discurso da *Trilogia* como uma série narrativa, em que cada nova imagem reformula e retoma as imagens e temas passados, notamos que as cenas repetidas lançam novos olhares à mesma questão, de modo que cada nova aparição dessa imagem permite dizer essa mesma questão de uma forma distinta. Em nosso entender, existe um ponto de agrupamento, uma linha conectiva entre os três filmes: a preocupação com o *outro* e com os problemas das novas formas de se relacionar no mundo é uma interrogação que os filmes se colocam progressivamente.

Para Lévinas (2005), a ética é uma ótica. As exortações éticas que encontramos nessa obra de Kiesłowski não visam subsumir as ações individuais a uma lei ética racional, mas sim assinalar o caráter singular e irreparável de cada ação. Notamos aqui a presença do individualismo, um dos valores da Ilustração; esse individualismo, no entanto, na *Trilogia*, aparece no mundo compartilhado e na irreducibilidade das relações humanas, isto é, no momento em que as personagens se colocam no espaço público e estabelecem relações intersubjetivas. Esse encontro não supõe assimilação ou incorporação do outro, mas uma relação agonística, um movimento de transformação e experimentação – a amizade entendida como uma forma de sociabilidade cuja potência está na primazia à singularidade e autonomia.

Conforme a equação de Ortega (1999: 140), “a relação ética surgida no encontro do outro na sua alteridade absoluta destroca a soberania do *eu*”. Em *Rouge*, Joseph explora os limites morais e éticos de Valentine, e questiona que sua existência seja pautada por esses princípios. Se Valentine se abre a esse encontro, se ela se deixa afetar pelos questionamentos do juiz aposentado, ela também demonstra ao cético Joseph a essência da compaixão, da solidariedade, que se contrapõe ao egoísmo que o juiz sugere ser a verdadeira e única razão para as ações da modelo. Valentine é a afirmação personificada de uma concepção de humanidade que, antes dos homens, afirma a vida. Sendo assim, ela confronta a concepção individualista e egoística de Joseph, e confirma a piedade como a capacidade mais fundamental do homem, e na vida em sociedade (LÉVI-STRAUSS, 1993: 45).

Esta faculdade, Rousseau não cessou de repeti-lo, é a piedade, proveniente da identificação com um outro que não é, só, um parente, um próximo, um compatriota, mas um homem qualquer, a partir do fato mesmo de que é homem; mais ainda: um ser vivo qualquer, a partir do fato mesmo de que está vivo. (LÉVI-STRAUSS, 1993: 45-46)

A sociedade civilizada, com sua expansão demográfica e tecnológica, nega ao homem essa identificação primitiva que, para Lévi-Strauss (1993), seria o verdadeiro princípio das ciências humanas e único fundamento possível da ética. É por se confrontarem com o imprevisto, com situações paradoxais, por não serem indiferentes ao que lhes acontece, portanto, que as personagens da *Trilogia das Cores* se veem em uma necessidade constante de reenquadrar e rearranjar seus valores, pois eles só se validam em situações e contextos. O acontecimento mais banal inicia questionamentos profundos. É o que se passa com Julie: ela renuncia à sua vida, recusa o amor de Olivier. A única coisa que importa a ela é a liberdade total que tanto almeja. Mas, ao se dar conta da impossibilidade dessa busca, volta à superfície, ao mundo, ao *outro*. As possibilidades éticas não se esgotam: é necessário estar em um constante estado de atenção, treinar o olhar para ser cuidadoso aos detalhes, estar atento para conseguir ouvir os sussurros dos acontecimentos e para ver as dimensões atreladas a eles. Quando Karol tenta jogar fora a moeda de dois

francos no rio, e ela fica na palma de sua mão, percebemos, pelo seu olhar, que ele transforma essa situação aparentemente banal em um acontecimento: olha fascinado para a palma da mão e para fora do quadro, sorri, a música tema irrompe. Notamos que algo nele também se transformou: ele percebe naquele acontecimento um sinal para sua vida. Assim, Kieślowski aponta para a necessidade de atentar-se para o que interrompe as trajetórias diárias, a necessidade de ver o espantoso no cotidiano.

Mas as questões contidas no lema da Revolução Francesa sofrem uma releitura contemporânea muito idiossincrática: Kieślowski faz, assim, uma problematização ética e social, fazendo uma “dramaturgia da vida cotidiana”. Em Kieślowski, tais problematizações, assim como o lema da Revolução, são colocadas na forma de questões que perpassam as trajetórias e os dramas pessoais. Entretanto, cogitamos que os filmes não buscam invalidar ou rejeitar compulsoriamente essas ideias (de unificação ou de valores), mas subvertê-las, desvelando as várias maneiras de vivê-las concretamente e na contemporaneidade. Dessa tensão entre a ética como princípio e as ações humanas do dia a dia, sempre carregadas de polissemias, é que surge a expressividade da estética do diretor polonês, uma cinematografia que sugere a reflexão sobre a ambiguidade dos atos humanos.

Sob essa perspectiva, pensamos: como a alteridade pode ser experimentada nesse mundo individualista, global, difuso? Como os princípios éticos podem orientar as vidas e as escolhas nesse mundo? Os filmes apontam para essas interrogações, buscando reformular, rever, recriar e reinventar, a cada longa, certos temas e questões, de maneira a anunciar diferentes complexidades no encontro e na própria imagem do *outro*. Observamos que a *Trilogia* coloca principalmente três questões acerca da alteridade: o fechamento do *eu* e a evitação do contato, em *Bleu*; o estrangeiro e o migrante, em *Blanc*; o contato com o outro na metrópole e nas relações interpessoais próximas, em *Rouge*. Em relação à ética, notamos especialmente a problematização da possibilidade de liberdade total, em *Bleu*, a negação e o alcance da igualdade, em *Blanc*, e os desafios e fundamentos do individualismo e da compaixão, em *Rouge*.

Ora, Kieślowski insere ruídos e lampejos na gramática cinematográfica, o que faz com que sua filmografia seja rica, amplamente estudada e provocativa das mais diversas

3. O material da *Trilogia* são os relacionamentos no mundo moderno e, assim, a fratura entra a experiência privada e a experiência pública. Benjamin (1994a; 1994d), e especificamente em *O Narrador*, de 1936, já alertava para essa ruptura: a substituição de uma história comum por histórias particulares dá à vida individual uma preciosidade inebriante, mas solitária e pobre. Na passagem do domínio da experiência (*Erfahrung*) para a vivência (*Erlebnis*) a separação entre público e privado foi crescendo. A problemática da narração é fundamental em Benjamin, pois condensa um dos paradoxos da modernidade: a impossibilidade da narração e a exigência de se ouvir histórias. Podemos assumir essa problemática na análise da *Trilogia*: como narrar sem sufocar os silêncios, as hesitações, as lacunas e as ambigüidades? Ao examinarmos os filmes observamos temporalidades cruzadas, o inacabamento do que passou e sua interferência no presente fílmico, a abertura a diversos e possíveis futuros. De fato, a *Trilogia* privilegia as angústias, as perturbações e as tentativas das personagens se colocarem e se relacionarem no mundo.

interpretações. Como um ensaio sobre os detalhes cotidianos da vida humana, em sua singularidade e complexidade, os filmes da *Trilogia* intensificam os usos e forçam os limites da linguagem cinematográfica para comunicar uma experiência ao espectador. É a partir da perspectiva cinematográfica trazida para o plano micro que o olhar da *Trilogia das Cores* acompanha as experiências das personagens, sendo afetada por seus estados subjetivos, por suas ansiedades e vontades. Os efeitos, no filme, da pressão do mundo subjetivo nas personagens são trabalhados de diversas maneiras. A linguagem fílmica é, por sua vez, pressionada para tentar dar conta da ambigüidade, da incerteza e da imprevisibilidade que a proximidade com a vida cotidiana traz consigo. A subjetividade das personagens influencia, assim, a construção narrativa, explicitando o que deve ser revelado e o que não deve; vislumbra-se, nesse momento, a possibilidade de diálogo, de comunicabilidade, uma vez que se estimula a subjetividade do próprio espectador.

Benjamin (1989: 137) demonstra como os aparelhos de reprodutibilidade técnica ampliaram o alcance da *mémoire volontaire*, porém atrofiaram o exercício de cristalização de experiências, próprio da *mémoire involontaire*. A percepção visual, para o filósofo, é essencial na construção da memória enquanto materialidade, o que está presente, justamente, nos aparatos de captura de imagens e sons. Se pensarmos a *Trilogia das Cores* como narrativa, no sentido benjaminiano,³ podemos dizer que há uma magia que envolve os objetos com os quais as personagens estabelecem relações. Julie toca o móvel azul e se contorce, fecha os olhos com força; Karol beija o busto, empurra-o. Nos dois primeiros filmes, tocar os objetos traz à tona memórias e desejos; e as dimensões da percepção desses objetos transbordam a imagem, de maneira a estimular outros sentidos, diversas sensações.

A construção visual detalhada e complexa é uma constante na filmografia de Kieślowski. Porém, a efervescência visual e auditiva do primeiro filme da *Trilogia* é uma experiência sensorial tanto para Julie, a personagem, quanto para o espectador. Em *Bleu*, o filme apela para a visão de maneira evidente: objetos, ambientes, atmosfera, luzes e reflexos azuis, planos de detalhe e miniaturização (uma pena, um cubo de açúcar, o mundo refletido na íris de um olho ou em uma colher). Todos esses aspectos

e dimensões concorrem para exprimir o mundo interior da personagem (o ambiente da piscina, os *fades*), para pressioná-la (os reflexos de luzes azuis sobre seu rosto, o móbile, o papel de bala). Aliás, é também como uma presença intensa e permanente que a música aparece no filme, de modo que podemos tomá-la como uma personagem – assim como o são Olivier e Lucille – que força Julie a lembrar e se relacionar. O “Concerto para a Unificação da Europa”, música tema do filme e eixo da narrativa, entra em cena sempre portentosa, com força, unido, muitas vezes, a *fades* na cena.

Em *Blanc*, o sentido do tato, especialmente o contato físico entre os corpos, é o mote da separação entre Karol e Dominique, posto que ele não consegue satisfazê-la sexualmente em território francês; e seu plano de vingança objetiva trazer a ex-mulher para a Polônia a fim de tê-la novamente, tocá-la. A questão corporal (o contato, a dor) está presente nas surras que Karol leva, na tentativa de consumir o ato sexual na França – e sua consumação na Polônia –, sendo, então, um filme que coloca a proeminência do sentido do tato em sua acepção de toque e especialmente de posse. Também a música é essencial, mormente nos instantes em que Karol coloca em ação seu plano de vingança; e outros ruídos são presença marcante, como a revoada de pombos, que faz Karol parar na escadaria do tribunal, olhar para as pombas sorrindo – esse som, posteriormente compreendemos, é o que marcou sua lembrança do casamento com Dominique.

Do mesmo modo, *Rouge* opera o tratamento de seus temas – a incomunicabilidade, os acasos, os desencontros – por meio dos sentidos que envolvem essas questões de falhas na comunicação: o ouvir e o falar, sobretudo. Observamos isso ao notar que esse é o filme com diálogos mais extensos, fundamentais para o entendimento da própria narrativa: os diálogos rudes ou sensíveis entre Valentine e Joseph, as escutas clandestinas de Joseph, as conversas telefônicas secas entre Valentine e Michel. Outro sentido importante, embora com intensidade mais sutil quando comparado a *Bleu*, é a visão: Valentine trabalha como modelo, e seu rosto no *outdoor* imenso é diversas vezes exibido intencionalmente para a câmera – e esse mesmo rosto atormentado do *outdoor* se repete ao final, na imagem que conclui a *Trilogia*.

4. É interessante notar que no logotipo oficial do governo francês as cores da bandeira traçam o perfil de uma mulher, em branco, e as cores azul e vermelha delimitam seu perfil, formando a bandeira. Logo abaixo da bandeira estilizada, as palavras “Liberté · Égalité · Fraternité”.

Há um excesso de elementos simbólicos, visuais e sonoros, que produzem sentidos, conexões e associações, como entre as cores e os ideais da Revolução Francesa. Na *Trilogia*, a tensão entre cores e ideias, para além de articular as cores da bandeira francesa com o lema estampado no logotipo oficial do governo francês,⁴ responde, mais essencialmente, a uma tentativa de relacionar essas cores e ideais em suas questões individuais e cotidianas. No entanto, a associação não parece basear-se em relações estruturais, e não é nosso objetivo procurá-las; o que observamos é uma associação um tanto quanto peremptória e superficial pela sequencialidade (dos filmes, das cores, das palavras): a liberdade é azul, a igualdade é branca, a fraternidade é vermelha. Respectivamente, cada filme que utiliza a cor, marcada e intensamente, parece antagonizar esses ideais: *Bleu* é um filme sobre perda, solidão e dor; *Blanc* é um filme cínico sobre vingança; *Rouge* versa sobre a incomunicabilidade e os desencontros. Observando sobre esse prisma, os longas parecem construir-se a partir dos dilemas e sentimentos de suas personagens centrais, os filmes se agarram a eles e a seu estado interior no momento de significar e relacionar cores e lema.

Vale notar que os longas são filmados com diretores de fotografia distintos; logo, são visualmente diferentes um do outro, sendo que cada um usa a cor predominante de uma maneira própria. O azul permeia a iluminação de todo o primeiro filme, bem como aparecendo em objetos. Já no terceiro, os objetos vermelhos destacam-se contra a estrutura neutra – sem a gravidade do azul, o vermelho é apenas um fio de cor segurando esses mundos paralelos. *Blanc*, por sua vez, é dominado por uma monotonia prosaica, com o branco aparecendo tanto como ausência de cor como algo para além da mera falta: *flashes* brancos aparecem na tela – o que sugere o êxtase do orgasmo, talvez –, a neblina branca permeia as imagens da lembrança do breve casamento, Karol e Mikolaj correm pela imensidão branca; mas, levando em consideração sua neutralidade, podemos procurá-lo em qualquer lugar da tela: na neve, carros, papéis, isto é, não há um direcionamento para notá-lo, logo, seu significado não é ligado a um sentimento específico, tampouco a uma única interpretação.



Figuras 1 e 2: imagens de cenas de *Bleu*, em sequência cronológica de ocorrência no filme.

O visual de *Bleu* é o mais explícito e mais intenso em sua utilização da cor em associação com os estados de espírito de Julie. Os momentos de tristeza, solidão, dor e rememoração são marcados pela cor azul (e também pela música). A beleza da composição e da fotografia das imagens chama a atenção para o próprio dispositivo enquanto construção visual. Kiesłowski, nesse longa, tenta filmar os complexos e difíceis estados emocionais e situações interiores a partir das fronteiras da linguagem cinematográfica que ele tinha à sua disposição. De fato, ele estica a linguagem, de modo a abrir novas paisagens cinematográficas (o cubo de açúcar, os mínimos reflexos). Essas imagens não são trivialidades ou distrações; pelo contrário, representam um esforço e uma estratégia de desestabilização. O que Kiesłowski está procurando fazer é encontrar uma linguagem cinematográfica que consiga expressar os dilemas e as dores de Julie.

Se o azul é o elementos mediador da trajetória de Julie, sendo presença constante e marcante na cenografia e na iluminação, em *Blanc e Rouge* a construção visual opta por uma estrutura neutra por sobre a qual essas cores aparecem – ou em momentos marcantes ou como um fio conectando espaços e tempos. O segundo filme da *Trilogia* se utiliza de uma narrativa mais funcional e menos flexível

que a do primeiro. O personagem de Karol, anti-herói tragicômico, passa por diversas desventuras: o malfadado casamento com Dominique, o extravio de sua mala (e, portanto, de si mesmo, já que se encontrava dentro dela) na volta à terra natal, as armações e as surras que leva. O panorama para esses descaminhos é austero, quase ascético; a economia no cenário, cenas e encenação é importante nessa narrativa que sugere mais que evidencia, e, assim, solicita essa estrutura visual em uma paleta de cores neutra – preto, branco, cinza, marrom e seus matizes.



Figuras 3 e 4: imagens de cenas de Blanc, em sequência cronológica de ocorrência no filme.

A narrativa fílmica sucinta e a utilização de imagens recorrentes fazem com que elas acumulem significados pela repetição: mala, moeda, busto feminino, casamento, são imagens e objetos que se tornam compêndios de memórias. E, para além disso, os objetos aqui dispostos são fundamentais, pois desencadeiam ações, isto é, são agentes na medida em que a relação que Karol estabelece com cada um deles é desencadeador de sentimentos que o fazem agir em algum sentido.

Além dessa recorrência imagética, em que a cor branca não se faz tão essencial (desses objetos, apenas o busto é branco) para assinalar índices importantes, o branco sobressai visualmente em

algumas situações: a luta com os assaltantes ao chegar à Polônia, nas lembranças do casamento, ao beber e correr com Mikolaj, no orgasmo de Dominique. Em tais momentos, poderíamos associar o branco à igualdade: ausência de cor e ausência de diferenças. Porém, *Blanc* trata justamente de diferenças incomensuráveis. Dominique ama Karol; ela diz, após mais uma tentativa fracassada de sexo: “Se digo que te amo, você não entende. E se digo que o detesto, você também não entende. Não entende nem que eu o desejo, que preciso de você. Entende? Entende? Não!”. O visual branco de *Blanc* permite várias associações, porque está marcando tanto os detalhes (o busto, as lembranças, os papéis), quanto as pequenas epifanias – o orgasmo de Dominique, a euforia de Karol e Mikolaj correndo.



Figuras 5 e 6: imagens de cenas de *Rouge*, em sequência cronológica de ocorrência no filme.

Acima do café *Chez Joseph*, conforme a inscrição em um toldo vermelho, o telefone toca. Uma Valentine afobada atende; é seu namorado, Michel, da chuvosa Inglaterra. Valentine fala e aproxima-se da janela: na rua abaixo, um jipe vermelho estacionado na esquina. Valentine estica-se na barra vermelha na aula de balé; depois, em uma sessão de fotos, seu rosto é fotografado repetidamente contra um fundo vermelho. Na parede, a foto de uma bailarina, apenas em preto e vermelho, Auguste surge à frente desse quadro e procura pela janela a origem de

um som; Valentine passa correndo pela rua, para conter o alarme disparado de seu carro, Karim passa pela esquina e Auguste, na janela, a vê e sorri. Valentine, com uma blusa vermelha, conversa pela segunda vez com o juiz Joseph, na casa dele; é uma conversa tensa, espinhosa, mas também delicada e cortês. Auguste para no sinal e olha em frente fascinado: o rosto de Valentine, enorme, contra o fundo vermelho. No teatro, novamente Joseph e Valentine sentam para dialogar, eles sobriamente vestidos contra a estridência vermelha, saturada, do teatro. Como se pode notar pelos “fotogramas” comentados aqui, o vermelho aparece em toda parte: na chamada perdida, nas roupas, nos carros, nos semáforos fechados – são como sinais de alerta.

Se a cor vermelha remete a amor e morte, representa tanto perigo como paixão; o confronto entre Valentine e Joseph é o encontro entre esses dois significantes, em uma encenação de como, no vermelho, os sentidos aparentemente opostos figuram simultaneamente. No filme, essa coexistência está no confronto entre experiência e juventude, decepção e idealismo: Valentine, conforme afirma o próprio *slogan* da propaganda de goma de mascar, é “*fraicheur de vivre*”. Joseph é uma alma amarga e decepcionada, com o mundo e consigo mesmo.

Se *Bleu* transmite uma reflexão sobre perda, e, em *Blanc* somos tomados por uma sensação de jogo, *Rouge* traz os temas dos longas anteriores conjugados em um comentário sobre a compaixão e a amizade. O que reúne esses materiais são as dimensões que desvelam o paralelismo entre Joseph e Auguste, as iminências de encontro entre Valentine e o jovem advogado, e as histórias tristes de perdas e decepções de Joseph, Auguste e Valentine. Os sinais em vermelho, então, são como um subtexto: o uso insistente da cor nos cenários e detalhes deixa entrever o paralelismo e a interconectividade entre as vidas das personagens (ao menos para o espectador e, ao que parece, para Joseph). Os detalhes em vermelho esboçam uma ligação entre as personagens, tanto no presente fílmico quanto nos futuros possíveis, delineados pelo final. Esses aspectos, em *Rouge*, contribuem para o sentido de que o destino sussurra abaixo da superfície da história.

Com isso, vemos Kieślowski aproximando-se do que Barthes (1990: 55) chamou de “sentido obtuso” da imagem, a saber, aquele sentido que é velado, que perturba, que é enfático e descontínuo. Isso porque, observando os filmes, nota-se que as

cores erigem e manipulam a tessitura das tramas. Ao que nos parece, a qualidade sedutora e sensível da *Trilogia das Cores* é resultado de sua estimulação à nossa atenção visual. Kieślowski nos encoraja a olhar para as cores e objetos, buscando nessas dimensões seus possíveis e diversos significados. A maneira leve de filmar um móvel ou uma mesa desordenada, por exemplo, os sobrecarrega com uma aura visual de modo a impulsionar-nos para ler seus sentidos mais obtusos. A música prodigiosa de Zbigniew Preisner reforça essa aura. Com a trilha sonora soberba em conjunto com a beleza e delicadeza sinérgica das imagens, os filmes esbanjam em suas sugestões e sensações. Kieślowski e Preisner firmaram sua parceria em 1984. A partir de *O Decálogo* (1988), o compositor passou a acompanhar a criação fílmica desde a concepção dos roteiros, o que lhe permitia pensar na música desde o princípio, criando-a para se adequar a funções dramáticas – ou para revelar na música algo não presente na imagem, por exemplo.

Particularmente em *Rouge*, há uma sincronia peculiar entre música e imagens. Preisner compôs uma música inspirado na construção melódica e rítmica do *Bolero*, de Ravel, para o filme: as imagens e a música se iniciam singelas e, ao longo da narrativa, multiplicam-se, desdobram-se. É uma harmonia, uma frase musical, que se repete, mas vai se complexificando a cada repetição. Como observa Lévi-Strauss (2011: 637), o aspecto fundamental da obra de Ravel é a ambiguidade, na métrica, na melodia e no ritmo. Inclusive, a ambiguidade é característica das obras de Kieślowski, e nesse filme em particular ela se desdobra em recorrências e paralelismos. Essa ambiguidade intrínseca ao *Bolero* manifesta-se também em *Rouge*. A construção complexa, na música, é ambígua ao manter relações equívocas e dúbias entre ritmo e melodia, e, assim como o ouvido percebe algo a mais, que não está escrito na partitura do *Bolero*, o olhar, atraído em *Rouge*, percebe rastros e sutilezas.

No *Bolero*, uma frase musical é repetida diversas vezes, mas a aparente simplicidade da obra, conforme a análise minuciosa de Lévi-Strauss (2011), revela que decupagens, assimetrias e harmonias estão presentes na música, em suspenso, por baixo da frase principal, inclusive concorrendo com ela. A narrativa fílmica coloca o mesmo problema: uma história de vida se repete, mas sussurram abaixo dessa trajetória outras vidas, e

o que nos prende na narração, como nos prende na música de Ravel, é a espera pelo desfecho, que deve dar conta das diversas linhas colocadas ao longo do discurso e, enfim, responder ao problema inicial.

O final da narrativa apresenta uma solução orquestrada por Joseph, quando afirma que devia ter conhecido Valentine antes, quando jovem. A história de Auguste, que até então seguia as desventuras da vida vivida pelo velho juiz, tem sua guinada no desastre do *ferry*. Mais que a solução para sua própria narrativa, o filme apresenta, ainda, um fechamento para os longas-metragens anteriores, que permaneciam em aberto até então. Em um crescendo, a música de Ravel e o filme de Kieślowski repetem seu enunciado, desenvolvendo ao longo de seus discursos contratemas e complicações.

A maneira como o diretor polonês desenvolve a trama e as personagens, nesse filme, encontra ressonância com a música: existe uma gama de recorrências na história, nos sentimentos pessoais, nas personagens, nas escolhas e na melodia. Os ritmos, tanto no *Bolero* quanto em *Rouge*, são defasados um em relação ao outro: um desenvolvido, outro condensado, ou seja, o segundo parece estar sempre um compasso atrás do primeiro. Em *Rouge*, a construção paralela das rotinas de Valentine e Auguste, que quase – mas nunca – esbarram-se no plano real, confirma essa proposição – além do fato de Auguste viver a vida vivida por Joseph, estando sempre um passo atrás do que sabemos que irá acontecer na vida do jovem juiz. Admitindo, pois, essas oposições rítmicas presentes na música e na imagem, é possível notar que a obra busca superar essas oposições, construídas de modo complexo e ambíguo.

O fechamento do *Bolero* e de *Rouge* inicia-se quando a repetição chega num ponto culminante: a resolução faz-se imprescindível nesse momento ápice do desenvolvimento da trama. Conciliando as incompatibilidades e assimetrias, o encontro entre as linhas melódicas e rítmicas, entre as ordens do real, do simbólico e do imaginário, entre os planos paralelos e superpostos de Valentine, Joseph e Auguste, linhas, ordens e planos que se perseguiam durante toda a obra (musical e fílmica), alcançam-se num encontro que permaneceu durante toda a obra uma utopia (LÉVI-STRAUSS, 2011: 642-643).

Já em *Blanc*, o uso da música segue o molde da narrativa clássica: dramatiza, suspende, intensifica o clima e a emoção das imagens, aparecendo tanto como música de fundo (como nas cenas de Karol vigiando o *trailer* de seu novo empregador), como veículo narrativo e emotivo principal (como Karol e Mikolaj correndo pela neve). No filme, a música exerce essencialmente a função de dar continuidade rítmica e formal à narrativa. Mas não apenas isso. Na abertura do filme, por exemplo, joga-se com a continuidade das imagens e do som: as imagens estão montadas em paralelo (os pés de Karol caminhando, a mala passando pela esteira do aeroporto) e a música ultrapassa esses planos continuamente, isto é, ela é utilizada em fluxo musical. A inovação é que esses planos são descontínuos, sequências distantes, temporal e espacialmente, o que faz da sequência uma exploração da montagem paralela, dos *flashforwards* e do campo sonoro contínuo.

A sensação de ambiguidade também perpassa pela música. Em *Bleu*, as vozes musicais se multiplicam na autoria do Concerto: Patrice, Van den Budenmayer, Julie, o flautista da rua, Olivier. O modo como o diretor trata a música é semelhante ao modo como trata as imagens: temas e personagens recorrentes cruzam com melodias e compositores que já foram demarcados em vários filmes anteriores;⁵ as imagens se multiplicam assim como os temas musicais se desdobram.

A música em *Bleu* ultrapassa as fronteiras da diegese e da função clássica da trilha sonora: não sabemos ao certo de onde vem a música que atormenta Julie (afinal, só ela a escuta?). Numa das erupções da música, Julie está nadando na piscina e, quando está prestes a sair, a música surge; ela, então, mergulha na água novamente e esconde os ouvidos com as mãos: ao mergulhar, o volume da música diminui. Seria, portanto, uma audição subjetiva que se impõe? Outro exemplo interessante: quando Julie pega um papel sobre o piano da casa onde morava com a família, uma câmera subjetiva nos revela o que está no papel: uma frase musical. E o som dessa frase é executado. A narrativa nos informa, visual e auditivamente, o que está no papel que Julie vê. Em *Bleu*, o principal objeto que desencadeia relações é a música, portanto. A partitura inacabada do “Concerto para a Unificação da Europa” é um *réquiem* para a morte de Patrice e uma ode à volta de Julie à vida: é por querer participar da composição do concerto que ela

5. A marcha fúnebre que ouvimos no enterro de Patrice é a mesma música, também em um contexto de morte, de *Sem fim* (1984), primeiro filme da parceria Kieślowski, Preisner e Piesiewicz. Outro exemplo são as recorrências do compositor Van den Budenmayer, no *Decálogo*, *A Dupla Vida de Veronique* e na *Trilogia das Cores*.

se abre para Olivier. De fato, a inquietude e as interrogações são recorrentes no cinema de Kieślowski, são aspectos colocados e problematizados de diversas maneiras.

Como a criança em *Infância em Berlim*, de Walter Benjamin (1987), que experimenta nos cheiros, texturas, densidades, espessuras, enfim, na experiência do sensível os objetos com os quais se depara e os territórios que percorre, também no cinema o público passa a ser um examinador sensível e distraído, experienciando os filmes e participando de sua tessitura. Envolto pela narrativa, o espectador passa por uma experiência que desestabiliza a subjetividade, a percepção e o corpo. Pois a narrativa como forma de comunicação da experiência supõe a presença somática daquele que narra e de seus ouvintes. Seu ritmo é o do trabalho manual; não se abrevia o tempo, mas dele se dispõe com intensidade.

Kieślowski construiu, ao longo de sua filmografia, um fascinante estudo sobre a ambiguidade humana. Os filmes tratam, justamente, das escolhas que as personagens devem fazer e das conexões e consequências, mediatas e imediatas, que surgem dessas escolhas. O diretor consegue, com isso, desvelar as várias nuances da dor, da rejeição, da compaixão, e desvendar as dimensões afetivas de determinados objetos. Mas o desvelamento não ocorre apenas pelo “fazer ver”, mas, sobretudo, por intermédio de zonas de sombra, de lacunas e aporias, pois nem todos os segredos são revelados, nem todos os dramas são devidamente solucionados.

Assim que a experiência cinematográfica proposta por Kieślowski envolve uma força tátil, pois a mimesis desloca o olhar e o próprio corpo do espectador ao lhe contar sobre diferentes caminhos, orientações e escolhas diante dos acontecimentos narrados. As imagens na tela ganham profundidade, fazem refletir e afetam sensivelmente o espectador. O cinema pode ser considerado, a partir dessa perspectiva, uma configuração da experiência na contemporaneidade, na medida em que, esteticamente, os filmes “ensejam novos modos de sentir e induzem novas formas de subjetividade política” (RANCIÈRE, 2005: 11).

Kieślowski buscou diferentes olhares e pontos de vista, tanto nas imagens quanto nos problemas mostrados. Nesse sentido, observamos um cinema de detalhes, que quebra a linearidade

na tentativa de descobrir linhas de fuga e continuidade – e que busca ver os acasos e possíveis, os desdobramentos das imagens, da música, da ética. Logo, essa exploração de novos espaços tem a intenção de questionar o cinema e os valores ocidentais (de liberdade, igualdade e fraternidade) para então, mediante um olhar delicado e preocupado demasiadamente com detalhes, distanciado e provocador, dialogar com o espectador. Se os temas se repetem – tanto nos episódios da *Trilogia* como na filmografia do diretor –, essas recorrências estão sempre inseridas em diferentes contextos, descortinando suas possibilidades e problematizações. É possível afirmar que grande parte da filmografia ficcional de Kieślowski versa sobre as mesmas questões: os dilemas existenciais e éticos que figuram na existência humana. Os contextos são diferentes, mas as recorrências de personagens e dramas revelam uma conectividade entre os filmes. Podemos vê-las na dor e na elaboração do luto pelas mulheres em *Sem Fim* e *Bleu*; pelos problemas conjugais devido à impotência sexual masculina em *Decálogo 9* e *Blanc*; nas circularidades e duplos em *A dupla vida de Veronique* e *Rouge*.⁶

A experiência cinematográfica proposta por Kieślowski envolve uma força tátil, pois desloca o olhar e o próprio corpo do espectador.⁷ As imagens na tela ganham profundidade, fazem refletir e afetam sensivelmente o espectador. Na *Trilogia das Cores*, fluidez no espaço e disjunção no tempo confluem; a trama narrativa, a textura cinematográfica e a sedução do cotidiano minimalista fazem dessa obra uma prosa poética. Com seus detalhes expressivos, suas duplicidades e espelhamentos de gestos, *closes* e expressões, cores e sons, pela força das personagens e dos objetos em circunstâncias variadas, a Trilogia de Kieślowski confina a nos fascinar, pelas conexões e provocações que engendra, pela travessia que percorremos pelos e com os filmes.

6. Os trabalhos de França (1996) e Miranda (1998) também apontam para essas recorrências.

7. Quando Walter Benjamin (1994b) afirmava, na primeira metade do século XX, que o universo do homem moderno tem muito menos magia do que o do homem primevo, uma das questões que moviam esse pensamento estava ancorada no fato de que perdemos muito de nossa capacidade de reconhecer a presença mimética para além da aparência. O prejuízo dessa capacidade mimética relaciona-se com um aspecto importante da modernidade: o progresso da racionalidade instrumental. No entanto, ao atentar para o esfacelamento da narração, os perigos da racionalidade e as perdas na habilidade de reconhecer semelhanças não-sensíveis, o filósofo alemão buscava desvelar como o mito e a magia ainda atuavam no pensamento racional e na vida moderna. Dessas reflexões, podemos conjecturar que essa ambivalência está presente também no cinema: magia e técnica, mimesis e razão. Ora, a fotografia e o cinema provocaram uma mudança na imagem e, inclusive, uma mudança na experiência.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BENJAMIN, W. A crise do romance. Sobre Alexanderplatz, de Döblin. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994a. p. 54-69.
- _____. A doutrina das semelhanças. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994b. p.108-113.
- _____. A imagem de Proust. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994c. p. 36-49.
- _____. O narrador. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994d. p. 197-221.
- _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- FRANÇA, A. *Cinema em azul, branco e vermelho*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.
- HOWES, D. *Sensual relations – engaging the senses in culture and social theory*. Michigan: The University of Michigan Press, 2003.
- KIEŚŁOWSKI, Krzysztof. *Kieślowski on Kieślowski*. Londres: Faber and Faber, 1993.
- LÉVI-STRAUSS, C. Jean-Jacques Rousseau, fundador das ciências do homem. In: *Antropologia Estrutural 2*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993. p. 41-51.
- _____. Finale. In: *O Homem nu*. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 603-607.
- LÉVINAS, E. *Entre nós*. Ensaio sobre a alteridade. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.
- METZ, C. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- MIRANDA, S. A música no cinema e a música do cinema de Krzysztof Kieślowski. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Multimeios, do Instituto de Artes da Universidade de Campinas. Campinas, 1998.

ORTEGA, Francisco. *Amizade e estética da existência em Foucault*.
Rio de Janeiro: Graal, 1999.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São
Paulo: Ed. 34, 2005.

VANOYE, F; GOLIOT-LÉTÉ, A. *Ensaio sobre a análise fílmica*.
Campinas: Papyrus, 1994.

Data do recebimento:
21 de março de 2014

Data da aceitação:
31 de outubro de 2014



Neo-realismo americano em *Wendy and Lucy*¹

TIAGO LIMA QUINTANILHA

Licenciado em Sociologia cp, pós-graduação em Gestão de Recursos Humanos pelo ISCTE-IUL, além de *Journal Editor/Manager* da revista científica *OBS*Observatorio* e investigador no CIES-IUL

Resumo: O presente artigo propõe a análise do filme *Wendy and Lucy*, de Kelly Reichardt, com recurso aos estudos sobre neo-realismo no cinema. O objectivo do estudo passa por avaliar de que forma as condições descritas como fazendo parte do cinema neo-realista, se encontram, ou não, presentes no cinema de Kelly Reichardt e, em particular, no filme *Wendy and Lucy*. Este estudo de caso será sustentado pela análise de fragmentos importantes do filme, e pelo recurso a trechos importantes do livro que lhe deu origem e que contém a estória *Train Choir*. É também feita uma análise suplementar ao enquadramento do filme no contexto e nas circunstâncias em que foi filmado, tendo coincidido com o agudizar da crise de 2008 nos EUA, em especial no que diz respeito ao crescimento do desemprego jovem neste período.

Palavras-chave: Cinema. *Wendy and Lucy*. Kelly Reichardt. Jon Raymond. Neo-realismo.

Abstract: This article aims to analyse how Kelly Reichardt's movie *Wendy and Lucy* can be discussed according to the logic of neorealist studies in cinema. We try to understand if the basic concepts of neorealism are recognizable in this movie. This case study will be supported by the analysis of important fragments of the film and by the use of relevant sections of the novel *Train Choir* that gave rise to this movie. Further analysis will also help us to link the context and circumstances in which the movie was conducted, with the rising problems related to the 2008 crisis in the U.S., in particular towards its impact on youth unemployment.

Keywords: Cinema. *Wendy and Lucy*. Kelly Reichardt. Jon Raymond. Neorealism.

Résumé: Cet article nous propose d'analyser le film *Wendy et Lucy*, de Kelly Reichardt, ayant recours à des études sur le Néoréalisme au cinéma. Le but de cette étude commence par évaluer de quelle façon les conditions et les caractéristiques qui font partie du néoréalisme se trouvent, ou pas, chez Kelly Reichardt et, particulièrement, dans ce film. Cette étude sera assurée par l'analyse de quelques extraits importants du film et par l'emploi de quelques passages de l'oeuvre qui lui a donné origine et qui présente l'histoire *Train Choir*. On y fait l'analyse supplémentaire à l'entourage du film dans un contexte et sous des conditions où il a été fait. On doit ajouter que les filmages ont coïncidé avec les moments les plus compliqués de la crise de l'année 2008, particulièrement, en ce qui concerne l'accroissement du chômage parmi les jeunes, à cette époque-là.

Mots-clés: Cinéma. *Wendy et Lucy*. Kelly Reichardt. Jon Raymond. Néoréalisme.

Introdução

Este é um artigo sobre o cinema de Kelly Reichardt e, em particular, sobre a obra *Wendy and Lucy* (REICHARDT, 2008), que não é, em primeiro lugar, uma obra original, na medida em que resulta da estória escrita por Jon Raymond, *Train Choir* (RAYMOND, 2009), em que Lucy é Lucy, mas Wendy era Verna. Jon Raymond e Kelly Reichardt são hoje vistos como duas referências do novo cinema e literatura americanos e estão já na quarta colaboração (*Night Moves*, 2014), tendo começado com *Old Joy* (REICHARDT, 2006), que trata o reencontro de dois amigos de longa data, Mark, interpretado por Daniel London, e Kurt, papel desempenhado por Will Oldham (Bonnie Prince Billy). O duo faz depois uma incursão no mundo de Wendy e do seu cão, Lucy, para passar para o ecrã a estória de Verna e Lucy, em *Train Choir*, obra que, de resto, serve de referência à redacção deste artigo. A terceira colaboração surge em forma de registo histórico, tratando um acontecimento importante da história da América e dos caminhos efectuados para Este em busca de outras vidas e outros territórios. O acontecimento específico, ocorrido num dos três históricos *Emigrant Trails*, o *Oregon Trail*, ganhou contornos de tragédia e ficou conhecido como *Meek Cutoff*.

Em comum, todas estas estórias encontram no estado do Oregon o local físico para poderem existir, e que vai do território a oeste das *Cascade Mountains*, casos de *Old Joy* e *Wendy and Lucy*, ao território árido na zona este do mesmo estado, em *Meek's Cutoff* (REICHARDT, 2010). Em comum também, todas estas estórias parecem seguir uma espécie de visão humanista da América, contada pelos dois autores (Jon Raymond nos livros e Kelly Reichardt no cinema), tratando estórias de desespero e decadência, solidão, desemprego, precariedade e vidas suspensas. Até mesmo *Old Joy*, cuja essência está fortemente relacionada com a simbologia das *Bagby Hot Springs*, parece passar a imagem de dois jovens adultos, amigos de infância, bloqueados numa espécie de marasmo emocional trazido por uma certa forma de adulez quase dissemelhante, ou, por outras palavras, duas formas de crescimento distinto: o crescimento normalizante e cheio de dúvidas de Mark, e o crescimento numa espécie de regime pária e profundamente itinerante de Kurt, num cenário de amizade quase ínvia que o tempo em ausência acabou por proporcionar.

1. O presente artigo se encontra grafado em português de Portugal.

A minha escolha por *Wendy and Lucy* é aqui óbvia, uma vez que é em Wendy que este cenário de solidão e decadência é agudizado. É em Wendy que, de uma certa forma, vejo o retrato de Tommaso de Pasolini, numa vida violenta e em crise. É em Wendy que podemos revisitar aquela realidade social degradada do proletariado da periferia romana, profundamente pauperizada, e do universo contado pelo neo-realismo no cinema. Na Itália de Tommaso era o pós-guerra, a delinquência e pobreza, condições de uma época e de uma sociedade quase imorais. Na América de Wendy e Verna é a crise global, ou o resultado de um sistema económico selvagem, que desprotege e condena numa lógica de darwinismo económico e social.

1) O novo cinema americano

Queria começar este ponto por contrariar a ideia de que é correcto falar-se numa dicotomia entre cinema americano e cinema europeu, como se estivéssemos em presença de dois conceitos *ad-hoc* diametralmente opostos. É sabido que esta ideia sustenta o discurso de muitos autores que, em vez de desmitificarem este pensamento, atentam em códigos e ideias hegemónicas para separar o cinema americano, muitas vezes apelidado de cinema *blockbuster* ou de actividade profundamente lucrativa e de baixo risco (MOUL, 2005: 17), do cinema europeu, “com uma forte componente artística, concedendo um ênfase especial ao actor enquanto personagem e essência da própria produção” (QUINTANILHA *et al*, 2013: 82). É provável que, a dada altura do percurso histórico do cinema, tenhamos assistido a crises de talento (TAPLIN, 2007: 171) no cinema que tornaram inviável uma aproximação de géneros e estilos já por si separados geograficamente. Com efeito, se nas décadas de 50, 60 e 70, o cinema europeu crescia a contar estórias <do mundo real> com “uma sofisticação que não era aceite pelo código de conduta de Hollywood” (QUINTANILHA *et al*, 2013: 81), o cinema americano reinventava-se tirando partido de estratégias de *marketing* fortíssimas que começavam a fazer de Hollywood o centro da produção em massa de filmes comerciais, focados na avaliação da potencialidade do produto em termos de *merchandising*. Por outro lado, “o cinema europeu tem a reputação de ser mais liberal no que se refere às representações do corpo e nudez (ELSAESSER, 2005: 563).

Esta é, aliás, uma característica que o diferencia muito dos primórdios de Hollywood, onde existia um grande receio da potencial influência do cinema europeu nas normas morais da sociedade mais conservadora dos EUA (...) o cinema europeu sempre procurou reflectir o mundo real, enquanto o filme clássico de Hollywood se centra em torno de um protagonista activo que enfrenta vários obstáculos para alcançar determinados objectivos (...) não menos importante é o facto de o cinema europeu nunca ter atribuído uma grande prioridade à necessidade de atrair grandes audiências. (QUINTANILHA *et al*, 2013: 89)

Por outras palavras, esta ideia quase ontológica que reforça esta separação de estilos no cinema, podia ser entendida na altura como uma verdade tida como inequívoca. Parafraseando Godard, “tenho pena do cinema francês porque não tem dinheiro. Tenho pena do cinema americano porque não tem ideias”.

Contudo, importa destacar que esta é hoje uma versão redutora dos acontecimentos. Na verdade, não temos hoje sinais que apontem para um estilo de cinema americano, e duvido mesmo que possamos dizer que tal se tenha passado em décadas anteriores. No fundo, não há um cinema americano no sentido monolítico e homogéneo do termo. Como acontece no cinema europeu, também existem formas distintas de olhar para e produzir cinema americano. Não podemos assumir com rigor que “os EUA estão para o entretenimento de cariz popular como a Europa está para o cinema artístico” (DYER e VINCENDEAU, 1992: 2). Por outro lado, da mesma forma que não podemos garantir que as produções europeias contemporâneas, como as clássicas, “seguem uma linha que foi sempre considerada como sendo estética e culturalmente importante” (VINCENDEAU, 1998: 31), também não temos forma de assumir com precisão que o cinema americano segue hoje, como no passado, apenas e só a lógica pura do lucro e da produção em massa, não havendo lugar a outras vias de produção de filmes.

Hollywood é parte integrante do cinema que se produz nos EUA, e aqui estaremos todos de acordo, mas Hollywood não é o cinema americano *ipsis verbis*. O cinema americano existe para além de Hollywood e Hollywood já não esgota e limita as fronteiras do cinema que se produz naquele país. Hoje, mais do que nunca, podemos falar de um novo cinema americano. Um novo cinema americano que suporta cada vez mais festivais de

2. “A definição ideal de um filme independente é a de um filme de baixo orçamento sobre um tema que reflecte a visão pessoal do seu realizador” (LEVY, 1999: 2). “O cinema independente representa sobretudo liberdade de produção” (SANTOS, 1994: 70). “O cinema independente é livre por natureza e esta liberdade é basicamente intelectual (ROCHA, 2003: 118).

cinema do chamado novo circuito e um novo cinema americano que cresce, ele próprio, em estilos e temas. Mais revelador desta espécie de contraciclo na indústria americana de cinema é o aparecimento sustentado de alguns subgéneros na chamada indústria independente² de cinema americano. Um caso muito particular, que pode ser entendido numa espécie de lógica *nemesis* com toda esta ideia concebida de cinema americano monolítico, é o caso do *Mumblecore*, que reforça fortemente, à boa maneira do cinema europeu, o papel dos actores e seus diálogos, em produções de baixo custo. Um bom exemplo do real impacto deste género na indústria de cinema americano tem sido a cada vez maior aposta dos chamados actores amadores do *Mumblecore*, em grandes produções. O caso mais óbvio desta aposta é talvez a actriz Greta Gerwig, que começou a trabalhar com um dos signatários do movimento, Joe Swanberg, em *Hannah takes the Stairs* (Swanberg, 2007) ou *Nights and Weekends* (Swanberg, 2008). Outros casos de sucesso, em termos de impacto transversal na indústria, são o de Amy Seimetz ou Mark Duplass, que começou, em parceria com o irmão, no filme *The Puffy Chair* (Mark e Jay Duplass, 2005), e é hoje um dos principais rostos da série *The League* (Jackie e Jeff Schaffer, 2009). Seja como for, mesmo que grande parte destes actores optem por fazer incursões em áreas tidas como mais comerciais, acabam por não abandonar, de uma certa forma, as respectivas raízes que estabeleceram na representação. Greta Gerwig continua a trabalhar com produtores do chamado cinema menos comercial, como é o caso de Noah Baumbach (*Greenberg*, 2010 e *Frances Ha*, 2012), ou em filmes como *The Dish and The Spoon* (Alison Bagnall, 2011), ao passo que Mark Duplass, no mesmo ano que trabalha na série *The League* (Jackie e Jeff Schaffer, 2009), participa nos filmes *Humpday* (Lynn Shelton, 2009) ou *True Adolescents* (Craig Johnson, 2009), só para citar alguns.

O movimento independente de cinema nos EUA é forte e os seus intervenientes multiplicam-se: Aaron Katz, Kentucker Audley, Kate Lyn Sheil, Alex Karpovsky, Andrew Bujalski, Ry Russo-Young (numa primeira fase, com *You wont miss me* – Ry Russo-Young, 2009), etc. Além do mais, o assunto não fica arrumado ou não se resume ao *Mumblecore*. Os irmãos Safdie, por exemplo, conhecidos pelos filmes *Go Get Some Rosemary* (Joshua e Ben Safdie, 2009) e *The pleasure of Being Robbed* (Joshua Safdie, 2008), este último premiado em Cannes, recuperam uma certa

lógica de atribuir a um actor/actriz a centralidade dos papéis criados nos vários filmes, neste caso Eléonore Hendricks. Juntos, criaram o colectivo *Red Bucket Films*.

Importante é também recordar que todo este apoio em exemplos do chamado novo cinema americano serve para legitimar a ideia de que esta abordagem mais autónoma de alguns produtores e dos seus filmes, fora dos grandes estúdios, não é uma exclusividade do cinema de Kelly Reichardt (fio condutor deste artigo), no sentido de uma certa emancipação às lógicas vigentes da produção de cinema que tem como fim último a questão do lucro e da mais-valia. A referência aos exemplos atrás descritos é, isso sim, uma forma de sustentar o argumento de que o cinema americano existe e cresce para além da lógica do potencial do mercado, e o cinema de Kelly Reichardt é, indubitavelmente, parte integrante deste tipo de cinema, com uma individualidade e um estilo mais vincados e bastante mais próximo do vulgo cinema de autor europeu ou asiático, como acontecia, por exemplo, no período do neo-realismo no cinema italiano.

2) Uma retrospectiva do tema. O contributo europeu.

O Neo-realismo é “considerado praticamente por unanimidade por estudiosos de diferentes tendências, como A. Bazin (1985), Lino Micciché (1999), Deleuze (1995) ou Henebelle (1978), como a última revolução do cinema mundial, que inaugura a própria modernidade na sétima arte” (AUGUSTO, 2008: 141).

Os estudos sobre neo-realismo no cinema deixam antever algumas condições que devem ser satisfeitas no início da abordagem ao tema. Em todo o caso, estas condições gerais não podem ser entendidas como uma inevitabilidade. Como nos lembra Lino Micciché (2002), “foram tantos neo-realismos quanto foram os autores neo-realistas”, “dada a diversidade de estilos dos seus directores” (CHIARETI, 1975: 284). À partida, se analisarmos alguns contributos de autores que estudaram o neo-realismo no cinema, podemos garantir que, por natureza, há condições que se podem designar como primárias e num certo sentido mais transversais a um grande número de obras. A narrativa de uma realidade social e económica própria, característica de uma época, é, para muitos, a condição base e como que uma visão canónica do próprio movimento. Muitas

são as obras que exploram histórias protagonizadas por pessoas hostilizadas e ostracizadas por regimes que sentenciavam os seus cidadãos a ambientes de injustiça, fatalismo e pessimismo. *Roma, Cidade Aberta* (1945), de Rossellini, é o mais claro exemplo de um movimento no cinema que começava a contar histórias de ambientes de injustiça e guerra, tentando recriar a realidade do momento, durante a ocupação nazi e a declaração de Roma como cidade aberta. Stefania Parigi (2005, 87) defende que o “neo-realismo se apresenta como um novo humanismo, uma exploração da pessoa oprimida pelas ditaduras”.

O próprio Fellini, “que trabalhou num grande número de produções neo-realistas antes de começar a sua própria carreira como director, em 1950, declarou que o neo-realismo é a forma de ver a realidade sem preconceito (...) olhando para a mesma de uma forma honesta, seja qual for a realidade, não apenas a realidade social, mas tudo o que dela resulte”. (BONDANELLA, 2007: 32)

Rossellini, por seu turno, entendia que “o neo-realismo era simplesmente a forma artística de contar a verdade, ligando o neo-realismo mais habitualmente a uma certa posição moral” (BONDANELLA, 2007: 32).

Um outro aspecto muito considerado tem que ver com a aproximação ao cinema documental, na mesma exacta medida em que é este o método que melhor aproxima a capacidade de contar uma realidade, sem grandes elaborações, tirando partido de cenários naturais e reais, e refugiando-se numa espécie de dogmatismo perante a possibilidade de edição de imagens e conteúdos. É, no fundo, recuperar a máxima de Godard, quando diz que “o cinema é verdade 24 vezes por segundo”, ou “cada acto de editar é uma mentira”.

Depois temos outras características se calhar mais diferenciadoras dentro do próprio movimento, como a questão do moralismo, num certo sentido definido como uma atitude ética (AUGUSTO, 2008: 158), que é muitas vezes percebido nestas obras como uma abordagem à condição humana associada a uma vertente de injustiça, como se resultasse de uma abordagem teórica em que a análise dessa injustiça é feita a partir do que a fere, isto é, a ganância e a intolerância. É assim por exemplo em *Uma Vida*

Violenta (1962) de Pasolini, autor que derivou um pouco da matriz estabelecida quando do primeiro neo-realismo no país, filmando muitas vezes de forma quase hiper-realista, mas que não deixou de relatar as condições deploráveis do pós-guerra e o surgimento de uma condição de subproletariado, com um realismo tal, que chegou a indignar dois lados distintos, católicos e comunistas. Esta questão da moralidade aparece-nos também muitas vezes associada a uma certa condição de esquerda e até como uma tomada de decisão no plano cultural dos valores de luta de classes do marxismo, passando a mensagem de uma classe oprimida de pessoas como o resultado da tal transgressão do princípio da igualdade, numa lógica de ontologia organicista a partir da qual um indivíduo em condição de precariedade, é-o em resultado da sua situação perante os outros e perante a sociedade. Basicamente, a mensagem de cariz marxista, se assim quisermos entender, resulta nestes filmes na ideia subliminar de um equilíbrio por atingir e de flutuações que devem ser eliminadas.

Curioso ou não, a primeira pessoa a instituir a palavra neo-realismo no cinema italiano foi Ugo Barbaro, marxista, assim como as primeiras críticas a estes filmes estiveram também a cargo de críticos muito próximos da corrente marxista (BAZIN, 1971: 14). O epíteto neo-realismo resulta de uma crítica de Barbaro ao filme *Quais de Brumes* (1938), de Marcel Carné, na revista *film*, a 5 de Junho de 1943, dois anos antes de *Roma, Cidade Aberta* (FABRIS, 1996: 33).

Em *Roma, Cidade Aberta*, a abordagem a uma época de coacção política era de tal forma um aspecto central do método de contar a realidade, que Rossellini optou mesmo por filmar o filme nesta cidade que era ainda ocupada pelos nazis. A aproximação ao filme documental e, num certo sentido, ao cinema-verdade – que tem origem no conceito *Kino-Pravda*, de Dziga Vertov (MICHELSON, 1984: 19) – resulta disso mesmo, isto é, do facto do realizador ter evitado utilizar equipamento de som e, entre outros, ter optado por recrutar actores amadores que eram, antes disso, elementos da própria resistência italiana, um movimento de oposição à ocupação de Itália pela Alemanha Nazi. “Rossellini, com sua invenção da verdade, com sua ficção que nascia da observação das coisas” (FABRIS, 1996: 78).

O movimento neo-realista em Rossellini é atingido durante os anos em que filma *Roma, Cidade Aberta* (1945); *Libertação* (1946); e *Alemanha, Ano Zero* (1948), numa trilogia

sobre a guerra, onde o primeiro filme marca a estreia de uma nova era no cinema, num drama sobre a ocupação nazi em Roma; o segundo que lida com a libertação do país em seis episódios que têm lugar de sul a norte do país; e um terceiro, talvez o mais poderoso e devastador dos três, que conta a história de uma cidade, Berlim, bombardeada, aos olhos de uma criança de 12 anos, numa abordagem ousada que nos desafia a perceber as consequências do fascismo e nazismo na Europa, para a sociedade e para os indivíduos.

O mesmo aconteceu com Sica, em *Ladrões de Bicicletas* (1948), tendo o realizador, um dos precursores do movimento neo-realista em Itália, optado por escolher actores amadores, em certo sentido mais próximos de uma realidade pauperizada do pós-guerra, mesmo tendo sido este um dos filmes que, até essa data, acabaram por beneficiar de um dos orçamentos mais generosos. Mais uma vez, o filme (um dos principais títulos do neo-realismo italiano) foi baseado em torno de pessoas pobres e da classe operária da cidade romana.

Bazin sistematiza o argumento do real, dizendo que há no cinema neo-realista “uma tremenda necessidade de contar a verdade e uma posição moral que se sobrepõe ao próprio estilo” (BAZIN, 1971: 24). Como resultado, “o cinema italiano tinha uma qualidade documental excepcional que não podia ser dissociada do guião, sem que daí resultasse a óbvia eliminação de todo o conteúdo e de toda a substância do filme” (BAZIN, 1971: 24). Em duas palavras, realidade documentada.

3) A realidade de Wendy ou os jovens e a crise na América

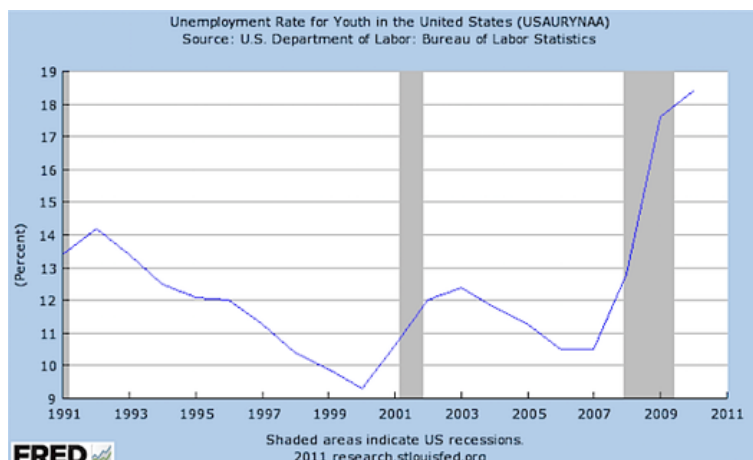
Como já vimos, há duas condições gerais maioritariamente aceites pelos estudos em neo-realismo no cinema, que servem muitas vezes de base na abordagem ao tema: a lógica do documentário e a representação da realidade social e económica de uma época.

Em relação ao carácter documental de um filme, a aproximação em *Wendy and Lucy* é mais ou menos óbvia, resultando do exercício que cada um de nós poderá fazer na substituição da actriz Michelle Williams por alguém que, como conta a estória *Train Choir*, tenha vivido em Muncie, Indiana, e abandonado a

cidade à procura de uma vida melhor, a milhares de quilómetros de distância. Na verdade, a estória, tal como nos é contada no filme, praticamente dispensa grandes e trabalhados processos de edição, não sendo, por exemplo, acompanhada por uma banda sonora (apenas o som de comboios e o sussurrar de Wendy).

O filme é, todo ele, Wendy e Lucy, apenas e só, e Wendy pode na verdade ser qualquer pessoa, assim como a sua situação é a situação de muitas individualidades que sofrem mais fortemente o resultado de uma depauperização de todo um sistema económico. Wendy procura trabalho e uma condição que lhe permita ir vivendo longe do processo traumático de um dia-a-dia sem tecto e de uma figura em colapso permanente. Wendy é, basicamente, o retrato de um ambiente injusto e fatalista que se agudiza e multiplica nos últimos anos.

Já o segundo aspecto está muito ligado à essência do cinema-verdade do filme documental (do conceito *Kino-Pravda*), na medida em que reporta às condições de uma época e respectiva repercussão nas várias dimensões da vida dos cidadãos. O filme, lançado em 2008, é a imagem do retrocesso de décadas, ou um reviver de uma crise sistémica que lança, entre outros, os jovens no desemprego e os força a ajustar e a aproximar por defeito as expectativas construídas no caminho para a adultez. É importante reparar, até por uma questão de lógica do artigo, que o filme surge no mesmo ano em que ocorre o maior *boom* de desemprego jovem nos EUA, no espaço de duas décadas, característica bem demonstrativa da realidade de um país em crise.



Fonte: WORSTALL, 2011

Na verdade, e na actual conjuntura de ciclo económico de crise do capitalismo, o poder do emprego, ou, neste caso, a ausência do mesmo, é transversal em várias zonas do globo. Seja como for, e porque o filme se reporta a uma realidade muito própria dos EUA, interessa considerar que o mesmo surge num momento de forte aumento do desemprego neste país e, em particular, um forte aumento do desemprego jovem, no rescaldo da crise do *subprime* que levou à crise económica de 2008. Confrontada com a questão em inúmeras entrevistas, Kelly Reichardt ajuda-nos a compreender que o filme acontece num período crítico.

As raízes de *Wendy and Lucy* surgiram logo após o furacão Katrina, à medida que ouvíamos dizer que as pessoas tentavam manter-se à tona pelos seus próprios esforços, mas também ouvindo a ideia presunçosa de que a vida das pessoas era precária devido a alguma preguiça da sua parte. (BOMB, 2008)

O declínio de tudo, durante toda a administração Bush, como o fosso entre ricos e pobres, que tem aumentado (...) todos têm dito que a <bolha tem de rebentar> e é claro que vai acontecer. (WINTER, 2008)

Os números divulgados pelo gabinete de estatísticas do trabalho (*Bureau of Labor Statistics – Us Department of Labour*) reforçam a ideia de que o desemprego jovem disparou nos EUA a partir de 2008, precisamente o ano de entrada do filme em distribuição, ultrapassando os 16%. Alguns autores falaram, à data, de uma aproximação ao estado de *euroesclerosis*, conceito atribuído a períodos de retracção económica na União Europeia, com elevadas taxas de desemprego e fraca criação de emprego contrários a um período de expansão económica. O conceito, que significa basicamente uma situação de estagnação económica, ou imobilismo económico, tem sido utilizado para identificar condições de aproximação da situação nos EUA àquela que se verifica do outro lado do Atlântico, na União Europeia. “A taxa vai-se aproximando da taxa média de desemprego jovem na Europa, que está perto dos 24%” (CHAFUEN, 2013).

Portanto, em última análise, se uma das condições para enquadrar um filme na óptica do neo-realismo no cinema, é a aproximação que este estabelece com a realidade social e

económica do momento, então *Wendy and Lucy*, pelas razões atrás evidenciadas, posiciona-se claramente neste tipo de abordagem.

4) Wendy and Lucy, por Kelly Reichardt e Jon Raymond

Chegámos ao ponto crucial deste artigo, e reparamos que, tal como nos primeiros filmes italianos de Rossellini e Sica, *Wendy and Lucy* aproxima-se muito de uma certa forma de ideal-tipo de cinema neo-realista. No fundo, este é também um filme sobre a realidade de um país, tal como os seus antecessores o eram sobre a realidade da Europa da guerra e dos pós-guerra, e uma espécie de espelho de decadência da civilização humana, resultante de uma crise económica profunda e de elevadíssimas taxas de desemprego, nomeadamente o desemprego jovem. Wendy é neste filme retratada como só mais um rosto da miséria humana, carregando em si a imagem de uma rapariga vulnerável e ao mesmo tempo lutadora, profundamente disciplinada e com uma candura quase contrária à situação, aproximando-se, num certo sentido, da ideia de Rousseau (*O contrato social*) e do humano que é por natureza bom e que é a sociedade a verdadeira culpada pela degeneração do mesmo. *Wendy and Lucy* é, na maior parte do tempo, um filme sobre sobrevivência, um solilóquio profundo, e um filme sobre a quase indiferença que recebemos de uma vida em comunidade, que na verdade não chega exactamente a sê-lo, na medida em que, para o ser, necessita de referenciais de participação, institucionalização e organização, tudo condições deficitárias na vida de Wendy. Este é um filme sobre a aproximação do momento de derrocada final, ou, se quisermos ser justos e precisos, é sobre uma espécie de fronteira entre decadência e colapso, e uma vida melhor.

Interessa agora pegar nas condições descritas anteriormente como fazendo parte do conceito geral de neo-realismo no cinema, integrando-as e relacionando-as com pontos-chave do filme.

Uma vez que a análise do filme não deve dispensar aquilo que na verdade lhe deu origem, importa recuperar também algumas partes da história *Train Choir*, para identificar o significado de alguns silêncios no contexto geral da estória e da passagem para a discussão da integração na lógica do neo-realismo.

a) Retrato do Mundo real, a condição perante o desemprego e o ajustar forçado de expectativas de vida.

Há uma série de cenas no filme e trechos no livro que deixam perceber a situação de Wendy e a real situação de uma região onde é escassa a possibilidade de encontrar trabalho, como as primeiras páginas de *Train Choir*, que fazem um resumo da viagem de Verna (Wendy), e uma das frequentes conversas que Wendy (Verna) teve com o guarda de um *Wallgreens*.

Página 207 (*Train Choir*):

Por um momento, debaixo das estrelas, praticamente a meio caminho entre Muncie, Indiana, e o dinheiro fácil na pesca do Alasca, Verna permitiu-se pensar em tempos melhores que estariam por chegar (...) Em quatro dias, tinham conduzido quase duas mil milhas (...) tinham sobrevivido a uma tempestade torrencial nocturna no Iowa, com um céu fracturado por relâmpagos, e uma escalada perigosa através das montanhas rochosas quando parecia que o carro podia falhar e colapsar (...) em mais quatro dias estariam no Alasca. Alasca. Só a palavra soava forte e pura. Pelo que Verna tinha ouvido falar, um trabalhador nas fábricas de pesca e conserva ganhava pelo menos oitocentos dólares por semana, habitação prevista, e sem nada para gastar o dinheiro (...) tudo o que ela queria era terra firme para os seus pés. O sonho de uma casa com uma cerca e um quintal iria esperar por outro momento.



Minuto 47:45 (*Wendy and Lucy*):

Wendy: Não há muito trabalho por aqui, hunh?

Jack (guarda): Não sei o que as pessoas fazem todo o dia. Costumava haver uma fábrica, mas já se foi há muito tempo. Não sei o que fazem.

Wendy: Não se consegue um trabalho sem ter um endereço, de qualquer forma... ou um telefone.

Jack (guarda): Não consegues um endereço se não tiveres um endereço. Não consegues um trabalho se não tiveres um trabalho. Está tudo feito assim.

Wendy: É por isso que vou para o Alasca... ouvi dizer que precisam de pessoas.

b) Explorar histórias de pessoas marginalizadas. Fatalismo.

Minuto 5:10 (*Wendy and Lucy*):

Nos primeiros cinco minutos de filme, Wendy encontra um grupo de jovens-adultos, *hobos*, no verdadeiro sentido do termo, que percorrem o país à procura de trabalho e de sítio para ficar. Este encontro não é da iniciativa de Wendy, que apenas segue Lucy e o resultado da sua curiosidade. Wendy, por algum motivo, sente a necessidade de estabelecer uma certa forma de distanciamento, dizendo que está de passagem e que segue para norte, para ir trabalhar. Ao ouvir isto, a rapariga que se afeiçoou a Lucy, chama um outro amigo, que terá trabalhado no mesmo local para onde se dirige Wendy, no Alasca.

Rapariga: Qual é o supermercado mais perto?

Wendy: Não sei, não sou daqui. Só estou de passagem.

Rapariga: Para onde?

Wendy: Vou para o Alasca.

Rapariga: Oh, eu vou para sul. O Icky trabalhou nas fábricas de conserva o ano passado. Hey, Icky, esta rapariga vai para o Alasca.

Icky: Whooo, o Salmão Rei! Vais para trabalhar? Para onde vais?

Wendy: Ketchikan.

Icky: Ketchikan (pausa) é bom para principiantes. Copper River também é bom. Mais a norte, mas com muito trabalho (...) devias procurar a indústria de pesca no noroeste, porque as casas são espantosas (...) Diz ao Myke Murphy que me conheceste. Ele é porreiro.

Wendy: Talvez diga, obrigado.

Icky: O dinheiro também é melhor lá. Sem despesas, sabes, saís de lá com tudo.

Minutos 16:46 (*Wendy and Lucy*):

Depois de, na noite anterior, ter feito contas e reparado na pouca margem que tinha para chegar ao Alasca, e já depois de saber que o seu carro, um Toyota Camry de 1996, estaria avariado, Wendy decide correr a cidade à procura de garrafas, para poder trocá-las por algum dinheiro. Chegada ao ponto de troca automática de garrafas por moedas, Wendy encontra uma fila de pessoas. Desanimada, e sem tempo a perder, decide dar tudo o que apanhara à primeira pessoa que a aborda.

Homem em cadeira-de-rodas: Hey, há uma longa fila. Acho que algumas destas máquinas estão avariadas. Vai demorar um bocado. Mas olha, proponho o seguinte: eu fico com essas... olá cão... fico-te com essas e dou-te o dinheiro mais tarde. Quero dizer, tens apenas... não vale a espera. Eu procuro-te depois.

Wendy: Fique com elas, está bem.

Homem em cadeira-de-rodas: Tens a certeza?

Wendy: Sim, sim.

Homem em cadeira-de-rodas: Hey obrigado, muito obrigado.



c) Retratos de solidão e de uma sociedade pouco solidária.

Minuto 19:40 (*Wendy and Lucy*):

Wendy saiu de Muncie, Indiana, com um plano bem estruturado e pensado para chegar a Ketchikan em uma semana. A meio do percurso, em Provo, no estado do Utah, deparou-se com as primeiras avarias no seu carro. Perdeu algum dinheiro com o arranjo, mas voltou a ter problemas no Oregon, no exacto ponto

onde decorre o filme, entre as zonas de Wilsonville e Portland. Wendy dorme no carro e acorda um dia sem comida para o cão, depois de passar parte do tempo da noite anterior a contar dinheiro e a apontar despesas no seu caderno. Wendy decide entrar num supermercado e tentar arranjar comida para si e para Lucy. É aqui que decorre uma das cenas mais perturbadoras do filme. Um dos empregados, depois de descobrir que Wendy roubara alguma coisa, decide enfrentá-la à saída do supermercado. Agarra-a e leva-a ao gerente de loja, que assume uma postura mais cordial e pensa deixar Wendy seguir, com a condição de devolver tudo o que tirara à loja. No entanto, o empregado, que já entrara em modo conflito, decide contrariar o chefe, dizendo que não é política da empresa deixar as coisas acontecer daquela forma e que terá de haver sanção. O gerente de loja é assim, de uma certa forma, manipulado, e optam por chamar a polícia. Wendy é presa. Depois de horas nas instalações da polícia local, e mediante pagamento de 50 dólares de fiança, Wendy regressa à loja para recuperar Lucy, que entretanto teria sido levada sem que alguém desse conta. Wendy volta a encontrar o empregado da loja e pergunta-lhe se tudo aquilo o fez feliz, ao que o rapaz reage com indiferença e desprezo.

Andy (empregado da loja): Senhora, acho que se está a esquecer de alguma coisa.

Wendy: Largue-me.

Andy: Ok, vou ter de lhe pedir que entre novamente na loja, ok?

(Dirigem-se para o gabinete do gestor da loja.)

Andy: Sente-se aqui, por favor.

Gerente de loja: O que é que se passa, Andy?

Andy: Esta cliente recusou pagar alguns produtos. Eu assisti a tudo.

Wendy: Não, desculpe, isso não é verdade.

Gerente de loja: Espera, estamos a falar de quê?

Andy: Perdão...

(Andy agarra a mala de Wendy e começa a tirar alguns produtos da mala, como comida para cão.)

Wendy: Senhor, eu ainda não tinha terminado as minhas compras. Fui até à porta por acidente, sem pagar estas latas, porque queria ver como estava o meu cão... o meu cão está preso do lado de fora da loja.

Andy interrompe Wendy.

Andy: Senhor, acho que é óbvio aquilo que se passa aqui.

Wendy: Senhor, o seu empregado ficou com a ideia errada.

Andy: As regras aplicam-se da mesma forma, a toda a gente.

(Wendy olha durante alguns segundos para Andy.)

Andy: Se uma pessoa não pode comprar comida para cão, então não devia ter um cão.

Wendy: Senhor, eu cometi um erro e foi só isso. Peço muitas desculpas e não volta a acontecer. Peço mesmo muitas desculpas.

Andy: Senhor, esta não é a questão. Tem tudo a ver com estabelecer o exemplo.

Wendy: Eu não sou daqui, senhor, não posso ser o exemplo.

Gerente de loja: Hmm, nós temos uma política, senhora.

(Gerente de loja olha para Andy. Andy indica ao gerente de loja que deve pegar no telefone. O gerente de loja fica apreensivo e constrangido com a situação, mas acaba por indicar a Andy que faça o telefonema)

(Wendy vai presa.)

Train Choir, página 221:

“Senhor,” diz Verna, “isto não é mesmo o que o seu empregado julga”.

“Pensa que é especial,” diz Andy, interrompendo-a. “Pensa que as regras não se aplicam a si, é isso?”

“Não”, diz Verna calmamente, dirigindo-se ao senhor Hunt. “Cometi um erro e é só isso. Peço desculpa por isso. Compreendo que foi um erro”.

“Qual foi o erro?”, pergunta Andy em tom jocoso. “Ser apanhada?”

“Andy”, diz o senhor Hunt. “Por favor”.

“Senhor Hunt,” diz Andy, “Isto é exactamente sobre aquilo que temos falado. O senhor disse que precisamos de ser mais proactivos...”

“Eu sei, Andy,” diz o senhor Hunt. “Por favor, deixa-me pensar”.

Continuou a trincar a unha, olhando para as latas de comida para cão, incapaz de olhar para Verna. Verna estava em silêncio.

(...)

Enquanto esperavam, Andy tirou uma polaroid de Verna. Antes da imagem se tornar nítida, adicionou-a à parte dos retratos expostos

na parede, numa grelha de larápios anteriormente repreendidos.

(...)

“Jamie”, diz o senhor Hunt. “Obrigado por passar por cá”.

“Sem problema, senhor Hunt.”

(...)

“Foi isto que roubou?” perguntou Jamie. Verna sentiu-se encorajada pelo seu tom desinteressado e a sua leve aversão por Andy. Imaginou uma série de histórias de má relação entre eles, que pudesse levar a uma divisão final de julgamentos neste dia.

Minuto 32:00 (*Wendy and Lucy*):

Wendy, depois de perder Lucy e de passar um dia difícil, decide telefonar para casa, no Indiana. Mais indiferença.

Pessoa a quem liga Wendy: Sim?

Wendy: Olá Dan.

Dan: Wendy? Espera um momento, deixa-me baixar a televisão.
(pausa) Onde estás?

Wendy: Oregon.

Dan: Então, o que se passa?

Wendy: Nada, só decidi ligar. Só estou...

Dan: Nada?

Wendy: O carro avariou-se. Não sei, é grave, acho. A Lucy está perdida.

Mulher do outro lado da linha: Quem é?

Dan: É a tua irmã. Parou com avaria no Oregon.

Wendy: Olá Deb.

Deb: Oregon? O que é que ela quer que se faça?

Wendy: Não... nada, nada, só estou a ligar.

Dan: Ela só queria ligar.

Deb: Bem, não podemos fazer nada. Estamos amarrados. Não sei o que é que ela quer.

Wendy: Eu não quero nada, só estou a ligar.

Deb: Não posso estar ao telefone. Adeus, querida.

Dan: Está tudo bem?

Wendy: Está tudo ótimo. Parece que estás ocupado aí, por isso...

acho que te ligo depois.

Dan. Ok. Está tudo bem. Até breve.

Wendy: Sim, até breve. Adeus.

Dan: Adeus.



Minuto 74:00 (*Wendy and Lucy*):

Wendy, depois de perder o carro (recuperá-lo significava ter de pagar mais de 2000 dólares por um motor novo), e depois de decidir que o melhor para Lucy seria ficar na casa de acolhimento da pessoa que a encontrara no supermercado, dirige-se, mais sozinha do que nunca, para uma zona onde circulam comboios de mercadorias. Wendy entra no primeiro comboio que passa por ela, um comboio lento, um *hobo train*. É neste cenário que o filme termina, com Wendy a dirigir-se para norte e com o futuro em aberto, mas uma vida já hipotecada.

Train Choir, página 259:

Verna deu a volta à casa e desceu o pedaço de terra inclinada até ao quintal. A cerca estava aberta e ela entrou. (...) Do outro lado do pátio, um motor puxava uma cadeia de vagões e carruagens. Verna aproximou-se e ficou parada, enquanto o comboio ganhava velocidade. A luz do sol que atravessava as portas abertas dos vagões batia no rosto de Verna, uma e outra vez.

Uma plataforma vazia. (...) Verna esvaziou o pensamento e atirou as mochilas para a plataforma em movimento, subindo-a logo em seguida. (...) Verna arrumou as mochilas e posicionou-se ao canto da porta do vagão, segurando um objecto ruidoso. A casa

de acolhimento de Lucy ficava cada vez mais distante. (...) Verna viajava mais do que nunca para um território estéril, um planeta seco de rocha e céu.

Verna sentou-se e colou os joelhos ao peito. Lá longe, o apito do motor fez-se ouvir bruscamente. E apitou novamente. Verna observou a bola de Sol em oscilação no céu. Ela sabia que ia ouvir este som por muito tempo.



5) Aproximação ao filme documentário e os cenários naturais.

Relativamente a este ponto, é importante considerar, desde logo, que este filme dispôs de um orçamento relativamente pequeno, que terá rondado os duzentos mil dólares (IMDb, 2008). O filme não dispõe de banda sonora e os únicos sons esgotam-se no cantar em surdina de Wendy, nos sons dos comboios a passar e nas conversas de Wendy com terceiros. É, também aqui, uma tentativa de aproximação à realidade. O filme passa-se, todo ele, num cenário real, um pedaço de terra que fica algures entre Portland e Wilsonville, no Oregon. Como em *Roma*, *Cidade Aberta*, todo o filme é rodado num pedaço de cidade, onde, pela conversa de Wendy e Jack, não há muito para fazer. O emprego é escasso e os personagens interrogam-se sobre a forma como os habitantes da cidade passam o tempo e fazem dinheiro. A imagem do filme é muitas vezes crua, sem qualquer efeito, e realça o retrato de uma terra estéril, no sentido em que não gera trabalho, movimento, e onde pouco se passa.

Tal como nos clássicos do neo-realismo, também aqui temos alguns actores amadores, como é o caso das pessoas que compõem o grupo de Icky (Will Oldham, Bonnie Prince Billy).

O papel de Wendy é desempenhado por Michelle Williams, que não é propriamente uma actriz desconhecida do grande público, mas a forma como a personagem é trabalhada faz-nos pensar que podíamos facilmente estar perante uma imagem real. “Não mais se aceita a simplista e reducionista definição de realista como ‘um cinema feito nas ruas’, sem atores profissionais, de poucos recursos e criatividade” (AUGUSTO, 2008: 143).

Todas as cenas que destaquei anteriormente, particularmente aquelas que incluí na vertente das estórias de pessoas marginalizadas, podiam facilmente ter acontecido no formato documentário, sem que, na verdade, a diferença fosse grande. A aproximação a relatos reais, quase como se de entrevistas se tratasse, é muito grande e fácil de conceber. Em todo o caso, toda esta abordagem não é imutável. Há, e haverá sempre, segundo alguns críticos do neo-realismo, a possibilidade de uma certa relativização da norma, uma vez que o critério não é estanque. Para alguns críticos de cinema, como André Bazin, há até a possibilidade de que um certo dogma associado à decisão de olhar para o neo-realismo como algo homogéneo, possa pôr em causa a própria essência do movimento.

Mas o realismo na arte só pode ser alcançado de uma única maneira – através de artifícios. Mas como esta estética visa, na sua essência, criar ilusão da realidade, como acontece no cinema, essa escolha cria uma contradição fundamental, que é ao mesmo tempo inaceitável e necessária: necessária porque a arte só existe quando essa escolha é feita. Sem isso (...) voltaríamos directamente para a realidade (...) é por isso que seria absurdo resistir a cada nova técnica e a cada novo desenvolvimento com o objectivo de acrescentar realismo ao cinema, nomeadamente em questões de som, cor, e estereoscopia. (BAZIN, 1971: 26)

6) Notas conclusivas

A ideia para este artigo partiu de uma lógica de tributo que fazemos a um filme preferido. A ideia com que fiquei, assim que vi o filme, foi a de uma certa aproximação aos filmes sobre a guerra e o pós-guerra na Europa. Essa aproximação começou a desenhar-se no primeiro contacto que tive com o filme e com as condições de vida de Wendy: o desemprego, a solidão, a vulnerabilidade, a escassez e o colapso permanente. De algum modo, revisei as grandes personagens do cinema de Rossellini e

Sica, percebendo à partida que esta comparação é a mais óbvia que alguma vez atribuíra entre filmes gravados com tantas décadas de diferença. Durante a década forte do neo-realismo, a realidade social difícil da guerra e do pós-guerra era o foco da análise: “um ciclo que abrange dez anos da produção cinematográfica italiana no período bélico e pós-bélico” (FABRIS, 1996: 23). Em *Wendy and Lucy*, o retrato é o de uma recessão e uma crise de impacto global que afectam vidas de pessoas que não são propriamente a imagem e o resultado de uma desintegração progressiva ou de escolhas menos boas. Wendy é um retrato e o símbolo de uma depressão social que é transversal e que arrasta também pessoas mais organizadas e profundamente disciplinadas. No fundo, é um regresso ao fatalismo de períodos de guerra e retracção económica na Europa do pós-guerra e é o retrato de uma sociedade profundamente desequilibrada e cheia de flutuações.

O passo seguinte foi compreender de que forma poderia eu começar por abordar a questão do neo-realismo em *Wendy and Lucy*, a partir do cinema de Kelly Reichardt e estória de Jon Raymond. A primeira medida foi tentar entender de que forma podemos desmitificar a ideia de que o cinema americano é uno e voltado para o *marketing* e lucro. *Wendy and Lucy* enquadra-se nesta lógica de contra-argumentação, bem como um grande número de filmes que fazem crescer nos Estados Unidos o peso que festivais do circuito independente vêm assumindo ao longo dos últimos anos. Porque, convenhamos, o cinema americano não é, apenas e só, o cinema *blockbuster*. O cinema americano é também uma enormíssima quantidade de filmes realizados a baixo-custo, dos quais *Wendy and Lucy* é apenas um exemplo.

O segundo passo foi tentar perceber que tipo de condições temos quando falamos em neo-realismo, ou, por outras palavras, que factores permitem enquadrar um filme na lógica do neo-realismo no cinema. *Wendy and Lucy* enquadra-se nesse espectro de análise: a realidade social e económica de uma época; a abordagem de estórias de pessoas marginalizadas, geralmente de uma classe operária desfavorecida, imersas em ambientes de injustiça e fatalismo; o enquadramento em cenários reais a partir de imagens quase cruas e com pouco recurso a trabalhos de edição complementar; a questão da moralidade e muitas vezes o carácter ideológico com que essa representação moral da sociedade é feita.

É certo que nenhum destes aspectos resulta numa espécie de doutrina ou paradigma do neo-realismo. O que para alguns autores é condição indispensável ao neo-realismo, para outros não é. Se para alguns autores, como Fellini, a condição primária de representação social redundava numa lógica de propaganda, descurando por isso a posição moral associada à lógica do movimento, para outros, como Bazin, a realidade, ou a forma como é representada, é a forma crucial e o fundamento primário do processo histórico em que se desenrolou este movimento no cinema. “Definimos como ‘realista’, assim, toda a narrativa que pretende trazer realidade ao ecrã” (BAZIN, 1971: 27). O que para alguns é a soma de um conjunto de aspectos invioláveis na prossecução da representação da realidade no cinema, através da completa ausência de intervenções, para outros, como Bazin, a forma de representar essa realidade no cinema só pode ser atingida com o recurso a uma certa forma de ilusão, porque, de outro modo, temos a realidade propriamente dita e não a sua representação (BAZIN, 1971: 26). Ou, como refere Augusto (2008: 144), “a realidade no cinema é sempre um efeito da representação da realidade, a consequência de uma estratégia de *mise-en-scène*, o resultado de um aparato de mediações e ficções”.

Para concluir, importa referir que a realidade de Wendy é tão verdadeira quanto mais se considerar que, no plano actual, a fronteira entre o que controlamos e aquilo que nos pode ser prejudicial e lançar na miséria, sem que tenhamos uma relação óbvia entre resultado das nossas acções e o seu efeito, é uma fronteira ténue. É a realidade de um país (EUA) que sofre as consequências de uma crise económica e a ideia quase existencialista de que os projectos de vida são determinados pelo curso da história e de que é ilusório o plano estritamente pessoal da busca e da realização. No fundo, é o mesmo que dizer que o heroísmo de Wendy não resulta de uma espécie de realização, mas da resignação e combate a uma certa forma de destino.

REFERÊNCIAS

- AUGUSTO, Isabel Regina. Neo-realismo e Cinema Novo: a influência do neo-realismo italiano na cinematografia brasileira dos anos 1960. *Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação São Paulo*. v.31, n.2, p. 139-163, jul./dez, 2008.
- BAZIN, Andre. *What is Cinema, Volume 2*. Berkeley: University of California Press, 1971.
- BOMB - Artists in Conversation. *Kelly Reichardt by Gus Van Sant*. Vol. 105, Outono 2008. Disponível em: <<http://bombsite.com/issues/105/articles/3182>>. Acesso em: Janeiro de 2014.
- BONDANELLA, Peter. *Italian cinema: from neorealism to the present*. Third Edition. New York: The continuum International Publishing Group Inc, 2007.
- CHAFUEN, Alejandro Forbes. *Nosebleed Youth Unemployment: Will The U.S. Follow The Sclerotic Lead Of Europe?* (26-06-2013). Disponível em: <<http://www.forbes.com/sites/alejandrochafuen/2013/06/26/nosebleed-youth-unemployment-will-the-u-s-follow-the-sclerotic-lead-of-europe/>>. Acesso em: jan de 2014.
- CHIARETI, Tommaso. La maniera di Visconti. In: MICCICHÈ, Lino. (Org.). *Il Neorealismo cinematografico italiano*. Venezia: Marsilio Editori, 1975. p. 284.
- DYER, R. e VINCENDEAU, G. *Popular European Cinema*. London: Routledge, 1992.
- ELSAESSER, T. *European cinema face-to-face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.
- FABRIS, Mariarosaria. *O Neo-realismo cinematográfico italiano*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- IMDb. Wendy and Lucy (2008). Kelly Reichardt. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt1152850/>>. Acesso em: jan de 2014.
- LEVY, E. *Cinema of Outsiders: The rise of American Independent Film*. New York: New York University Press, 1999.
- LOUIS PROYET: *The Unrepentant Marxist Wendy and Lucy*.

- (06-12-2008). Disponível em: <<http://louisproyect.org/2008/12/06/1261/>>. Acesso em: jan de 2014.
- MICCICHÈ, Lino. *Filmologia e filologia: studi sul cinema italiano*. Venezia: Marsilio Editori, 2002.
- MICHELSON, Annette. *Kino-Eye, the writings of Dziga Vertov*. Berkeley: University of California Press, 1984.
- MOUL, C.C. *A concise handbook of movie industry economics*. New York: Cambridge University Press, 2005.
- PARIGI, Stefania. Le carte d'identità del neorealismo. In: TORRI, Bruno (org.). *Nuovo cinema (1965-2005): Scritti in onore di Lino Micciché*. Marsilio Editori: Venezia, 2005. p. 80-102.
- QUINTANILHA, Tiago Lima *et al.* O P2P e o futuro em rede do cinema europeu. In: CARDOSO, Gustavo (Org.). *A Sociedade dos Ecrãs*. Lisboa: Tinta da China, 2013. p. 67-122.
- RAYMOND, Jon. Train Choir. In: *Livability*. New York: Bloomsbury, 2009. p. 206-260.
- ROCHA, G. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 2003.
- SANTOS, N.P. dos. *Um Olhar Neo-Realista?*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994.
- TAPLIN, J. Crouching tigers: emerging challenges to U.S. entertainment supremacy in the movie business. *OBS* Observatorio*, nº 1(2), p. 167-190, 2007.
- VINCENDEAU, G. Issues in European Cinema. In: HILL, J. e GIBSON, P. (Eds). *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford: Oxford University Press, 1998. p. 440-448.
- WINTER, Elisa Gothamist. *Filmmaker Kelly Reichardt, Wendy and Lucy*. (08-12-2008). Disponível em: <http://gothamist.com/2008/12/08/filmmaker_kelly_reichardt_wendy_and_php>. Acesso em: jan de 2014.
- WORSTALL, Tim Forbes. *The Minimum Wage is Too High: Youth Unemployment Proves It*. (23-12-2011). Disponível em: <<http://www.forbes.com/sites/timworstall/2011/12/23/the-minimum-wage-is-too-high-youth-unemployment-proves-it/>>. Acesso em: jan de 2014

Data do recebimento:
04 de setembro de 2013

Data da aceitação:
08 de novembro de 2013

F o r a - d e

- c a m p o



Eternidade, espectralidade, ontologia: por uma estética transobjetual

FABIÁN LUDUEÑA ROMANDINI

Filósofo. Doutor e mestre pela *École des Hautes Études en Sciences Sociales* de Paris, França

Pesquisador do CONICET e do Instituto “Gino Germani” da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade de Buenos Aires, Argentina

Professor de Filosofia na pós-graduação da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade de Buenos Aires, Argentina

Resumo: O artigo pretende articular um modo possível de pensar a estética como disciplina nas suas profundas relações com a ontologia. Tomando como ponto de partida o *Pequeno Manual de Inestética*, de Alain Badiou, bem como seu trabalho sobre as “verdades eternas”, o objetivo é introduzir os prolegômenos de uma filosofia dos objetos estéticos baseada numa análise das pesquisas de Warburg sobre a memória e as emoções, dos desenvolvimentos de Aristóteles sobre o tempo e da teoria de Meinong sobre os objetos inexistentes. Na última seção, o texto propõe uma concepção da estética como uma ontologia transobjetual.

Palavras-chave: Badiou. Warburg. Meinong. Estética. Ontologia.

Abstract: This article intends to articulate a possible way of thinking aesthetics as a discipline in its deep relations with ontology. Taking as a point of departure Alain Badiou's *Petit manuel d'inesthétique* and his work on “eternal truths”, the aim is to introduce the prolegomena of a philosophy of aesthetic objects built upon an analyze of Warburg's researches on memory and emotions, Aristotle's developments about time and Meinong's theory of inexistent objects. In the last section, the text proposes a conception of aesthetics as a “trans-objectual” ontology.

Keywords: Badiou. Warburg. Meinong. Aesthetics. Ontology.

Résumé: L'article essaie d'articuler une manière possible de penser l'esthétique comme discipline dans ses relations profondes avec l'ontologie. En prenant comme point de départ le *Petit manuel d'inesthétique* d'Alain Badiou et son travail sur les “vérités éternelles”, on introduit les prolégomènes d'une philosophie des objets esthétiques qui s'appuie sur une analyse des recherches de Warburg sur la mémoire et les émotions, les développements d'Aristote à propos du temps et la théorie de Meinong sur les objets inexistantes. Dans sa dernière partie, le texte propose une conception de l'esthétique comme une ontologie trans-objetuel.

Mots-clés: Badiou. Warburg. Meinong. Esthétique. Ontologie.

A arte figurativa, a literatura, a música [...] consistem, antes de tudo, em atividades de produção de formas sensíveis.

Emanuele Coccia

1. Estética/Inestética

O *Pequeno manual de inestética* é um dos manifestos mais enérgicos que Alain Badiou já escreveu contra o relativismo em todas as suas formas.* No entanto, este ensaio não buscará traçar um quadro sistemático que explicita, passo a passo, o desenvolvimento argumentativo do filósofo francês. Em vez disso, tentaremos assinalar apenas algumas das proposições mais importantes desse grande platônico da era pós-metafísica, através do diálogo – muitas vezes crítico – com tais postulados, convencidos, como estamos, de que o comentário filosófico só pode ser praticado de modo genuíno tomando como ponto de partida determinada proposição central de um autor para, em seguida, deslocá-la, reconfigurá-la e, finalmente, reconduzi-la a novos horizontes e enunciados possíveis.

É desnecessário dizer que tal procedimento só é possível graças às virtudes do texto comentado e às potências nele presentes. Dito de outro modo, o comentador não pode senão agarrar o fio de ouro oculto numa formulação para, com ele, se guiar por novos territórios.

À primeira vista, pode parecer surpreendente que um manifesto contra o relativismo – enquanto reflexo filosófico do “materialismo democrático” – se faça sob a rubrica de um texto sobre estética. Esse paradoxo é apenas aparente pois, para Badiou, a estética é um dos domínios privilegiados (junto à matemática, à política e ao amor) em que a “dialética materialista”, que é o “subtracionismo” que caracteriza seu método filosófico, encontra seu lugar mais adequado.

Esse gesto de Badiou nos leva à nossa primeira pergunta: o que é a estética, essa disciplina filosófica aparentemente bastante nova, que se desenvolve como domínio autônomo há quase dois séculos e meio? Evidentemente, este não é o lugar para desenvolver uma resposta cabal a tal questão. Entretanto, devemos escolher outro caminho possível, que consiste em indagar sobre aquilo que Badiou deixa em silêncio: por que inscrever a

* O tradutor expressa, aqui, a sua gratidão para com o autor deste artigo, pela importante correspondência estabelecida com o mesmo durante o processo de tradução. Agradece ainda a Carla Maia, pela interlocução fundamental em vários momentos desta tarefa, a César Guimarães, pela generosa revisão que muito contribuiu para a qualidade do texto, e a Mateus Araújo Silva, pelo valioso diálogo a respeito de certas escolhas metodológicas. Além disso, para minimizar nossas intervenções ao longo da leitura, acrescentamos duas pequenas considerações sobre o nosso trabalho. No texto original em castelhano a palavra utilizada no título é “transobjetualidad”, em claro diálogo com os filósofos Antonio Millán-Puelles e Alexius Meinong. Tendo em vista a centralidade do conceito para o argumento do texto, optamos pela tradução mais literal possível, a fim de não recair em certos termos evitados ou questionados pelo próprio autor. Evidentemente, essa decisão encontra ecos em termos análogos ao longo do texto. Em relação às citações dos trechos de Aristóteles, optamos por traduzir a partir da versão castelhana utilizada por Ludueña, devido às importantes modificações realizadas por este nessas passagens.

estética numa região da dialética materialista, subtraindo-lhe, no mesmo ato, sua autoproclamada autonomia (inclusive quando esta é considerada, em muitos casos, relativa)?

Não há dúvidas de que, com esse gesto, Badiou nos faz compreender as consequências não necessariamente benéficas para a estética que significou sua lenta constituição como campo autônomo do conhecimento. Nada pode nos afastar mais da correta compreensão do fenômeno estético do que sua inclusão na disciplina que estuda, exclusivamente, o belo artístico. Nesse sentido, o gesto de Badiou se mostra, no mínimo, essencial e decisivo. No entanto, podemos realmente aceitar que a estética encontre seu verdadeiro *locus* primordial na dialética materialista do subtracionismo matemático?

Com efeito, a própria denominação de “estética” sempre constituiu para os filósofos uma fonte de mal-estar e equívocos constantes. De um modo não de todo justo, costuma-se atribuir esse começo infrutífero a Alexander Baumgarten, que teria cunhado um nome impróprio para uma ciência do belo. Porém, como tentaremos demonstrar a seguir, o equívoco não foi de Baumgarten, mas dos filósofos que o sucederam e não souberam compreender a intuição fundamental que guiava seu projeto filosófico.

Assim é possível constatar que, para Baumgarten – como hoje para Badiou –, a estética não é mais que uma região de uma ciência superior ou mais abrangente constituída, no caso, pela gnosiologia. Desse modo, diferentemente da alta gnosiologia, que se ocupa do conhecimento intelectual, a estética ou baixa gnosiologia é convocada a tomar o conhecimento sensível como seu objeto mais próprio. Com grande clareza, Baumgarten escreve que a estética busca a “*perfectio cognitionis sensitivae quae talis*” (*Aesthetica*, 14). Quer dizer que antes de ser uma ciência do sensível enquanto belo, a estética é a ciência primordial da sensação e do sensível, permanecendo fiel, desse modo, ao seu desígnio etimológico: *aisthesis*, sensação.

Não pode nos surpreender, portanto, que ao definir a ciência dos princípios da sensibilidade *a priori* na sua *Crítica da razão pura* Immanuel Kant a chame de “estética transcendental”. No entanto, já na época em que o filósofo escreve sua primeira *Crítica*, esse sentido original do termo começa a se tornar obscuro

e, por isso, ele recorda numa nota de rodapé que “são os alemães os únicos que empregam a palavra ‘estética’ para designar o que outros denominam crítica do gosto” (KANT, 2001: A21 / B36). É sabido o quanto Kant admirava Baumgarten, apesar do que não pôde evitar o gesto de impor sobre este o equívoco do nome, pois desejava fundar uma ciência crítica do belo a partir de fontes meramente empíricas, que desconheciam as condições transcendentais da possibilidade do juízo do gosto.

Porém, essa ressalva (que só tem sentido nos termos do idealismo transcendental) é totalmente injusta se temos em mente a ideia original de Baumgarten, ou seja, que o gosto, como tal, é uma região ontológica do *sensível*.

Mais do que Kant, contudo, foi Hegel quem produziu o divórcio irremediável entre a estética e a ciência do sensível que resultou na autonomização da ciência do belo em elucubrações de espectadores museológicos. No início de seus *Cursos de estética*, Hegel define o objeto da estética como o “reino do belo e, mais precisamente, da bela arte”. Imediatamente, Hegel manifesta seu incômodo com o fato da bela arte ser tratada pela estética, quer dizer, por uma ciência do sentir, e propõe *caliologia* como um nome mais adequado, embora reconheça, logo a seguir, que essa substituição nominal é contrária ao uso corrente e, portanto, propõe conservar a denominação de “estética” toda vez que sua significação for devidamente corrigida e limitada para separá-la, em boa medida, do sensível.¹ O radical gesto hegeliano de separar a ciência do belo e a ciência do estritamente sensível permanece, até hoje, como ato inaugural e decisivo do qual nenhuma estética anti-hegeliana foi capaz de se livrar completamente.

Agora temos condições de medir o alcance profundo do movimento badiouniano que, mais uma vez, tenta reposicionar a estética em um domínio distinto daquele no qual Hegel a confinou de modo duradouro. Mas não acreditamos que a estética possa ser nem o que queria Hegel, simples ciência da bela arte, nem o que propõe Badiou, uma região da dialética materialista. O gesto de reposicionamento no sistema do conhecimento culmina, em Badiou, na adoção do próprio termo de in-estética. Porém, achamos que esse neologismo evidencia uma espécie de radicalização paradoxal daquele gesto hegeliano que isolou a estética da sua fonte primeira, ou seja, da região ontológica das imagens sensíveis.

1. Como se sabe, em Hegel, o aspecto sensível da obra de arte é consequentemente deslocado e limitado pelo pensamento que, em última instância, determina a essência daquele. Na *Encyclopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*, a arte não entra nas considerações sobre a Filosofia da Natureza, mas apenas no saber absoluto da Filosofia do Espírito. A arte é representação do Ideal: “isto é, da figura concreta, nascida do espírito subjetivo, na qual a imediatez natural é apenas *signo* da ideia, e para cuja expressão aquela imediatez foi de tal maneira transfigurada pelo espírito imaginativo, que a figura já não mostra em si nada mais [do que a ideia]: é a figura da beleza” (HEGEL, 1989: § 556).

De fato, devemos considerar o belo artístico, em primeiro lugar, como uma manifestação do próprio sensível, e apenas compreendendo os traços comuns que aquele partilha com toda imagem sensorial em geral será possível, algum dia, esclarecer o mistério da produção humana de imagens.

É preciso observar, no entanto, que numerosos ensaios e tratados consagrados ao fenômeno do belo compreenderam esse ponto em algum momento, mas deixaram escapar tal intuição fundamental sem poder desenvolvê-la.

Assim, por exemplo, Heinrich Wölfflin, normalmente considerado um “formalista” totalmente alheio aos problemas derivados da percepção, escreveu:

A ação de traçar uma figura com linha uniforme e precisa conserva em si, todavia, algo da captação física. A operação que a vista executa se assemelha à operação da mão que desliza apalpando a superfície do corpo, e a modelagem, que com a gradação luminosa evoca o real, também alude ao sentido do tato. (WÖLFFLIN, 1997: 59)

O historiador da arte escreveu essas linhas em meio a uma ampla investigação – de resto, pouco frutífera – sobre a representação pictórica e a linear. Porém, podemos apreciar o modo como mesmo no interior de um formalismo como o de Wölfflin se reconhece explicitamente que toda imagem implica não apenas uma captação física que, além do mais, envolve a percepção visual, mas ao mesmo tempo mobiliza todo o sistema perceptivo em seu conjunto, no caso, o tato.

Assim também Theodor W. Adorno escreve, em sua *Teoria estética*, que “tal como a experiência artística, a experiência estética da natureza é uma experiência de imagens” (ADORNO, 2013: 81). Originariamente concebida no contexto de uma crítica da distinção hegeliana entre o belo natural e o belo artístico, a proposição de Adorno conserva uma força inusitada que devemos desenvolver a seguir, a saber, que se a experiência artística e a experiência da natureza podem ser aproximadas de algum modo, isso é possível porque ambas partilham um substrato comum, ou seja, nascem e existem de uma maneira comum a todas as imagens sensíveis.

Os filólogos clássicos e os historiadores da arte sempre mostraram sua perplexidade pelo fato de Plínio o Velho incluir seus textos de história da arte em sua *História Natural*, chegando ao ponto de certa crítica textual acreditar que podia editar os seus textos sobre arte de modo independente do resto de seu *corpus* naturalista, dando a impressão de que era possível criar um *canon* textual autônomo para a história da arte.

No entanto, como em todo processo de canonização textual, a separação realizada sobre os textos de Plínio em relação ao seu fundo naturalista levou à perda de qualquer compreensão filosófica possível do fenômeno estético.

Já no prefácio de sua obra, Plínio reconhece que seu trabalho discorre sobre a *physis*, ou seja, sobre a vida. E ainda que, para os gregos, o termo *techné* fosse usado para designar toda arte que supera a natureza, a intuição contrária de Plínio conserva a ideia de que, nas bases do fenômeno, a arte enquanto *poiesis* e a natureza (o belo natural de que fala Hegel) compartilham um mesmo ponto de partida na vida, e esse ponto é dado pelo fato de serem imagens e, como tais, participarem da sensação.

Só se pode compreender adequadamente o que é uma imagem artística quando se consegue restituí-la à sua região ontológica original enquanto ciência do devir do sensível. Nesse ponto, uma imagem natural (como o reflexo de uma árvore sobre um lago), uma imagem pictórica ou uma imagem cinematográfica possuem um parentesco ontológico comum, cujo esquecimento prejudicou a filosofia da arte desde o seu início, ao ponto de hoje ser possível falar em algo como o “fim da arte” sem entender as aporias que tal formulação apresenta para uma ciência do sensível.

2. A(s) “ciência(s) sem nome”

Num momento fulgurante do segundo volume de sua obra capital, *L'être et le événement*, Badiou coloca em relação quatro imagens cujo motivo central é a *mise-en-scène* de cavalos. Nesse gesto, que ignora conscientemente todas as regras do método iconológico tradicional, os dois pares de figuras estão separados por um intervalo cronológico de aproximadamente trinta mil anos. O primeiro grupo de imagens é constituído por

pinturas rupestres da caverna de Chauvet-Pont-d'Arc em Ardèche, e o segundo por dois quadros de Pablo Picasso: *Deux chevaux traînant un cheval tué*, de 1929 e *Homme tenant deux chevaux*, de 1939. Como bem assinala Badiou, Picasso jamais poderia ter se inspirado no executor das imagens na caverna Chauvet, pois na sua época essas imagens rupestres não eram conhecidas. Porém, para Badiou, é a própria história do desenvolvimento da comunidade humana desde Chauvet ou, ao menos, desde Altamira ou Lascaux, que converge e está em jogo no ateliê de Picasso.

O iconólogo moderno, uma figura proeminente do relativismo, segundo Badiou, diria que a “objetividade do animal significa muito pouco frente à completa modificação do contexto” e que

é impossível comparar a atividade mimética quase inexplicável desses pequenos grupos de caçadores, totalmente desprotegidos aos nossos olhos, que devem ser imaginados cobrindo ferozmente as paredes de sua caverna com imagens intensas, à luz oscilante do fogo ou das tochas, com o artista herdeiro de uma imensa história explícita, célebre entre todos, que inventa formas, ou retrabalha as que existem para o prazer do pensamento-pintura, num ateliê onde todas as perfeições da química e da técnica estão a serviço do seu trabalho. (BADIOU, 2006: 26)

No entanto, diz Badiou, a comparação não é apenas possível, mas também necessária e legítima, já que em todas as imagens se manifesta um “motivo invariável”. É claro que essa invariância não torna menos legítimas as análises sincrônicas do iconólogo, pois Badiou admite a existência de uma multiplicidade de mundos articulados em seus registros históricos correspondentes. Mas tais análises se mostram totalmente insuficientes se não podem ir além do seu particularismo histórico, rumo “à invariância das verdades que aparecem nos pontos distintos dessa multiplicidade”. Pois bem, a invariância aqui em questão é o tipo de animal, o paradigma inteligível do animal sensível ou, dito em outros termos (platônicos), a Forma do cavalo. Contudo, nesse ponto a operação badiouniana consiste, essencialmente, em ler a filosofia platônico-hegeliana através de novos prismas: assim, para o filósofo francês, o cavalo da caverna de Chauvet não é a degradação sensível de uma ideia

suprassensível, nem sequer a redução da Ideia ao sensível, mas sim a “criação sensível da Ideia”. A filosofia badiouniana não exclui mas, pelo contrário, tenta alcançar uma articulação possível entre criação e eternidade, entre sensibilidade e Ideia. Desse ponto de vista, ambos os grupos de figuras participam da Verdade e, como tal, o homem das cavernas de Chauvet e Picasso pintam o *mesmo* animal.²

Nessa altura, é singular que Badiou não faça nenhuma menção a quem, no domínio das imagens, foi o mestre das longas durações: Aby Warburg. Com efeito, Warburg fez desse tipo de comparação entre imagens milenares o próprio objeto de seus desvelos. O *Atlas Mnemosyne* é a forma extrema e mais complexa já concebida desse tipo de história do devir humano através de sua dimensão imaginária. Contudo, sempre foi muito difícil para o próprio Warburg compreender em que consistia a sua tarefa, qual era o objeto mesmo cuja perseguição obstinada o levou às portas da loucura: iconologia, *Kulturwissenschaft*, *Mnemosyne* foram todos nomes que nunca o satisfizeram plenamente, ao ponto de Robert Klein poder escrever que Warburg “criou uma disciplina que, ao contrário de tantas outras, existe, mas não tem nome” (KLEIN, 1970: 224).³

A introdução preparada por Warburg para o seu *Bilderatlas Mnemosyne* é um texto cujos densíssimos propósitos contêm alguns dos elementos que guiam as ambições teóricas mais amplas do autor (WARBURG, 2009). De fato, ali fica evidente que a memória para Warburg atua, a princípio, a partir de um conjunto de polaridades psíquicas (entre a contemplação e o abandono orgíaco) que correspondem a um “patrimônio hereditário inalienável” (*unverlierbare Erbmasse*), isto é, ao próprio desenvolvimento da espécie humana. Trata-se de uma “ciência” (*Wissenschaft*) que se ocupa da estrutura rítmica (*rhythmische Gefüge*) através da qual os “monstros da Fantasia” (*die Monstra der Phantasie*) se apoderam do perceptor para se transformarem em “mestres da vida” (*Lebensführern*).

Neste sentido, todas as experiências humanas inquietantes (*unheimlichen Erlebens*), “lutar, caminhar, correr, dançar, agarrar” (*kämpfen, gehen, laufen, tanzen, greifen*) fazem parte do repertório gestual das *Pathosformeln*, “fórmulas de pathos” que cristalizam essas experiências polares do *habitus* emocional.

2. “Os cavalos do ateliê de Chauvet e os cavalos de Picasso são também os mesmos” (BADIOU, 2006: 28).

3. Sobre a *Kulturwissenschaft*, cf. Edgard Wind (1983), que retoma com acréscimos uma conferência apresentada em outubro de 1930 (WIND, 1931). Também é preciso assinalar o penetrante artigo de Giorgio Agamben (2009), “Aby Warburg e a ciência sem nome”. É notável que à intuição básica de Agamben não falta um importante precedente, a saber, Carlo Ginzburg (1966). Aqui, Ginzburg já apresenta a tese fundamental segundo a qual os interesses de Warburg superavam a “estética” para se aventurar em uma história da civilização que colocasse em relação “a expressão figurativa e a linguagem falada”. Dois anos antes, Arnaldo Momigliano (1964) explicita as diferenças que separam o legado warburgiano do perfil tomado pelo Instituto logo após a morte de seu fundador. Contudo, em seu brilhante artigo, Agamben também não pode evitar a redução do objeto da busca warburgiana a uma “ciência libertadora do humano” sob o nome de *Mnemosyne*. De fato, esses artigos representam uma ampla corrente de pensamento que, tentando resgatar Warburg do reducionismo iconológico a que fora confinado por Saxl, Panofsky e Gombrich, fizeram daquele o principal expoente de uma antropologia histórica do humano, uma perspectiva sem dúvidas correta, mas também amplamente insuficiente.

Esses “engramas da experiência emotiva” (*Engramme leidenschaftlicher Erfahrung*) têm uma vida póstuma (*überleben*) que atravessa todo o desenvolvimento evolutivo do homem, e constituem a própria matéria de toda história autêntica do humano. Não se trata, porém, de nenhuma teoria unilinear da evolução (*Evolutionslehre*) mas, ao contrário, de apagar aquela fronteira tão obstinadamente estabelecida que separa a história humana da “matéria estratificada acronologicamente” (*achronologisch geschichteten Materie*). Portanto, como se pode entender semelhante experiência? E em que sentido se pode chamar de “histórica” a ciência que se ocupa daquela?

O próprio Warburg não esclareceu esses pontos o suficiente, e não foram poucos os mal-entendidos desencadeados sobre como entender seu projeto. A primeira evidência a não se perder de vista é a própria estrutura do *Atlas*. É certo que a tentativa de Warburg não é desprovida de antecedentes como, por exemplo, as *Ethnologisches Bilderbuch. Die Welt in ihren Spiegelungen unter dem Wandel des Völkergedankens* (1887), do etnólogo Adolf Bastian, uma fonte essencial já indicada, por sua vez, por Ernst Gombrich (1986, 1970a: 265). Contudo, os diagramas de Bastian estão muito distantes dos experimentos warburguianos, pois não se trata, nestes, de moldar “concepções de mundo” próprias aos povos humanos mais distantes entre si no tempo e no espaço. A matéria com que trabalha Warburg é inteiramente diferente: trata-se do mundo das *emoções fundamentais*. Por isso, também não é suficiente a concepção que busca a especificidade do *Atlas* na medida em que este contém uma espécie de história da arte própria da imagem-movimento da era cinematográfica. Embora isso seja verdade, uma constatação se impõe: Warburg não realiza tanto a história das imagens (fotogramas ou assinaturas) contidas no *Atlas*, quanto das *emoções* que estas acumulam e deslocam. Isso explica, em primeiro lugar, a disparidade dos materiais entesourados,⁴ que vão desde baixos-relevos funerários até fotografias de jornais e revistas, passando por quadros pictóricos de épocas variadas e diagramas desenhados pelo próprio Warburg. Esse ponto fundamental foi amplamente ignorado pelos historiadores encarregados de continuar o legado do mestre, dado que, num gesto decisivo, deslocaram o interesse warburguiano por uma *pathologia* ultra-histórica da qual as imagens são apenas os signos exteriores de uma “sismografia” das emoções, para uma mera ciência do conteúdo iconológico das imagens e suas migrações.

4. O primeiro a assinalar a referida heterogeneidade que diferencia tão fundamentalmente o trabalho de Bastian do de Warburg foi Georges Didi-Huberman (2002: 477).

Com efeito, se existe uma intuição obsessiva que atravessa toda a estrutura do *Atlas*, ela consiste no fato de que as emoções invadem, atormentam e enlouquecem o homem, deixando-o fora de si. O lugar das emoções enquanto forças cósmicas fundamentais é, a princípio, um lugar inumano (entrelaçado aos “estratos materiais acronológicos”) ao qual o aparelho de percepção humano tem acesso graças à sua condição sensível, isto é, animal. Por isso, antes de ser antropológica, a ciência de Warburg é ciência do vivente enquanto ser sensível.⁵ Mas o que distingue o homem dos demais viventes é precisamente o processo biológico-histórico conhecido como humanização, e que poderia ser descrito como o acesso ao controle multipolar das emoções cósmicas por parte do homem vivente. Desse ponto de vista, o interesse warburgiano pela *antropogênese* se dá na medida em que são as emoções que fabricam o humano mas, justamente por isso, elas não dependem estritamente do humano para subsistir no mundo.

Uma correta compreensão da desmedida ambição do projeto warburgiano (ambição que desembocaria na loucura e na internação na clínica de Binswanger) deve partir da constatação de que, na verdade, são as pedras dos baixos-relevos antigos que contêm, transmitem e veiculam as emoções que o artista do Renascimento ou o homem moderno perceberão *passivamente* a partir delas. Mais ainda, as *Pathosformeln* implicam que, de algum modo, as emoções habitam e são “sentidas” em primeira instância por seus próprios objetos transmissores, e só depois são transferidas simpaticamente ao homem. Se as emoções não fossem um mundo basicamente a-subjetivo, não poderia haver algo como uma transmissão histórica das mesmas, e o recurso a qualquer forma de psicologia da memória é de todo insuficiente, pois nunca se trata apenas de uma memória meramente humana: são as imagens materiais (esculpidas, pintadas, fotografadas, filmadas) e, *a fortiori*, os próprios elementos cósmicos e naturais que garantem que tal processo de transmissão tenha lugar *também* fora toda psique humana ou sobre-humana.⁶ Não é outra a lição transmitida pelos tratados de magia natural do Renascimento que tanto desvelaram as noites de Warburg, desde o *De Vita Triplici*, de Ficino, até o *De Occulta Philosophia*, de Agrippa von Nettesheim.⁷ Mas Warburg, ainda impregnado

5. Nesse sentido, trata-se de superar uma concepção meramente psicológico-cultural das emoções. Martha Nussbaum (2001) oferece uma versão contemporânea sofisticada desta última posição.

6. No caso da força amorosa, cf. as palavras de Marsilio Ficino nos *Commentarium in Convivium Platonis De Amore*, I, 3: “*Quis igitur dubitabit quin amor statim chaos sequatur preceatque mundum et deos omnes qui mundi partibus I distributisunt?*”

7. A utilização da noção de “simpatia” não implica de modo algum supor, como faziam Ficino ou Agrippa, a existência de “qualidades ocultas”. Nesse sentido, cf. Spinoza, *Ethica Ordine Geometrico demonstrata*, III, prop. XV, schol., pp. 26-30: “*Scio equidem Auctores qui primi hæc nomina Sympathiæ, & Antipathiæ introduxerunt, significare iisdem voluisse rerum occultas quasdam qualitates; sed nihilominus credo nobis licere, per eadem notas, vel manifestas etiam qualitates intelligere*”.

pelo vocabulário da psicologia de seu tempo, como o *Engramm* ou os *abgeschnürte Dynamogramme* de Richard Semon, não conseguiu elaborar uma conceituação totalmente apropriada para descrever sua descoberta.

Isso não quer dizer que não exista um componente subjetivo e histórico na emoção animal e humana: as emoções enquanto “estados de espírito” supõem uma variação cultural das forças físicas, naturais e cósmicas que são “modalizadas” na panóplia histórica das paixões. Contudo, a principal força de qualquer emoção é resultado de uma *afecção passiva* do indivíduo perceptor humano cuja origem é eminentemente físico-natural.⁸

8. Nesse sentido, uma das teorias mais interessantes e complexas das paixões, como a do estóico Crisipo, que une razão e emoção sob uma mesma unidade diretora, só pode ser mantida caso se admita uma completa des-individualização da razão. Em meio à enorme bibliografia sobre a fundamental teoria estóica, cf. L. M. Ioppolo (1972) e K. Abel (1983).

No entanto, Warburg poderia ter encontrado um inesperado apoio epistemológico em alguns de seus contemporâneos cujas teorias proporcionam, em muitos pontos, uma valiosa contribuição ao estudo das emoções e seu valor antropogênico. Sem dúvidas devemos evocar nessa linhagem os trabalhos de Ernst Mach, que defendeu, como Aristóteles, a ideia de uma física como ciência do sensível (e, por conseguinte, das emoções). Se a *pathologia* do *Atlas Mnemosyne* implicava a abolição da distinção tradicional entre sujeito e objeto, transferida para o campo das polaridades emocionais, também Mach defendia a instauração de uma Física que reconhecesse que

as supostas unidades denominadas “corpos” são somente conotações auxiliares para a orientação temporal e para determinados fins práticos (para pegar as coisas e para prevenir a dor, etc.) [...] A oposição entre “eu” e “mundo”, sensação ou aparência e coisa, desvanece, restando simplesmente a relação dos elementos [...] A missão da ciência é simplesmente reconhecer isso e se orientar em tais relações, em vez de querer explicar forçosamente a sua existência. (MACH, 1987: 12)⁹

9. Uma das mais lúcidas análises da obra de Mach é a tese de doutorado do escritor Robert Musil (1907). Sobre a importância da obra de Mach na elaboração desse monumento literário do século XX que é *O homem sem qualidades*, ver Manfred Frank (1985) e o belo livro de Laurence Dahan-Gaida (1994).

À maneira de Warburg, Mach – e, em certo sentido, também seu mestre Avenarius (1888-1990) – se dá conta perfeitamente de que o mundo dos complexos sensíveis (cores, cheiros, sons) é completamente independente do perceptor e que, portanto, na verdade não existe uma “psicologia” da percepção. Em todo caso,

a Psicologia é ciência auxiliar da Física. Ambas se servem mutuamente e formam, ao se unirem, uma ciência completa. Do nosso ponto de vista, a oposição entre sujeito e objeto (no sentido habitual) não se mantém. A questão da maior ou menor reprodução dos fatos pela representação é uma questão da ciência natural como qualquer outra. (MACH, 1987: 301)

Com efeito, a Física de Mach é uma ciência “inconciliável” com a de Kant (MACH, 1987: 322), e o mesmo pode ser dito da warburguiana,¹⁰ pois em ambos os casos não existe algo como uma determinação subjetiva *a priori* que constitui o fenômeno sobre *der Dinge an sich* mas, ao contrário, o “eu” resulta unicamente de um complexo sensível e emocional totalmente independente do sujeito, que não é mais do que uma unidade efêmera de percepção e catalisação dos estímulos sensíveis externos a ele.¹¹

Ao mesmo tempo, o fato de que toda estética deve se fundar primeiramente sobre uma ciência do sensível também foi demonstrado por outro contemporâneo de Warburg, Alexius Meinong, de quem também se pode muito bem dizer que fundou algo como uma “ciência sem nome”, que ele chamava, geralmente, de “teoria do objeto” (*Gegenstandstheorie*). Com efeito, para Meinong, toda sensação é parte das “vivências emocionais elementares” (*emotionalen Elementarerlebnissen*), e somente uma ordenação objetual posterior permite distinguir entre as sensações sensoriais, as estéticas, as lógicas e as timológicas ou axiológicas (MEINONG, 2008: 134-136).¹²

Nesse sentido, uma *Física* como a de Mach ou uma *pathologia* como a de Warburg se distinguem radicalmente de uma aproximação fenomenológica ao problema da percepção do sensível, pois estabelecem uma autonomia do percebido sobre o perceptor que é negada pelos fenomenólogos.¹³ Husserl assinalou sua posição com clareza:

A fenomenologia pura das vivências em geral se refere exclusivamente às vivências apreensíveis e analisáveis na intuição, com pura universalidade de essência, e não às vivências perceptíveis empiricamente como fatos reais, como vivências de homens ou animais viventes no mundo aparente e dado como fato da experiência. (HUSSERL, 2006: 216)

10. Daí que as tentativas de fazer uma leitura neo-kantiana de Warburg, cujo exemplo mais brilhante foi o de Ernst Cassirer, ignoraram completamente as próprias bases epistemológicas das quais partia o próprio Warburg, e que implicavam uma densa confrontação com a filosofia de Kant.

11. Naturalmente, a Física de Mach, embora não seja jamais uma forma de idealismo fenomênico, é menos ainda um materialismo, pois “a estabilidade incondicionada” da matéria não existe; a própria noção de “matéria” não é mais do que uma forma de imprimir uma unidade a um mundo que dela carece, e que só se constitui por um complexo infinito de sensíveis (CF. MACH, 1987: 2745).

12. A tradução espanhola (MEINONG, 2008) conta com um importante estudo preliminar de Emanuele Coccia.

13. Emanuele Coccia é o maior expoente na filosofia contemporânea de uma ciência do sensível que se distancia ao mesmo tempo da antropologia e da fenomenologia, através de uma complexíssima “fenomenotécnica” do *metaxú* (Cf. COCCIA, 2010). É impossível fazer justiça, aqui, à nossa dívida com os pensamentos expostos em seu livro.

No entanto, nem toda superação do subjetivismo idealista supõe o acesso a uma *pathologia* filosófica propriamente dita. Com efeito, a teologia constitui talvez o modo mais refinado de buscar a superação do *a priori* subjetivo. Assim, o próprio Maurice Merleau-Ponty pode apresentar sua análise da percepção como um ir além das teses intelectualistas, pois nelas

o estado de consciência torna-se consciência de um estado, a passividade torna-se posição de uma passividade, o mundo torna-se o correlativo de um pensamento do mundo e só existe para um constituinte. E todavia permanece verdadeiro que o próprio intelectualismo se dá o mundo inteiramente pronto. (MERLEAU-PONTY, 1999: 280)

A fenomenologia de Merleau-Ponty constitui, talvez, uma teologia levada ao mais alto grau de tensão conceitual. Tentando superar a oposição entre intelectualismo e objetivismo, ele faz da coincidência entre sensação e percepto o compromisso das duas perspectivas aparentemente antagônicas. Mas essa solução é própria de um milagre teológico que o próprio Merleau-Ponty não tarda em confessar:

Assim como o sacramento não apenas simboliza uma operação da Graça sob espécies sensíveis, mas é ainda a presença real de Deus, faz com que ela resida em um fragmento de espaço e a comunica àqueles que comem o pão consagrado, se eles estão interiormente preparados, do mesmo modo o sensível não apenas tem uma significação motora e vital, mas é uma certa maneira de ser no mundo que se propõe a nós de um ponto do espaço, que nosso corpo retoma e assume se for capaz, e a sensação é literalmente uma comunhão. (MERLEAU-PONTY, 1999: 286)

No termos de Merleau-Ponty, a coincidência entre o sensível e o percepto só é possível por um “valor sacramental” (MERLEAU-PONTY, 1999: 288), que é a única via que permite reunir o intelectualismo e o empirismo.

A *pathologia* warburguiana, contudo, escapa por inteiro dessas configurações teológicas, pois não se trata de uma *convergência* de objetos e sujeitos em uma comunhão sacramental, mas de uma superação da distinção mesma entre sujeito e objeto da percepção,

já que a ontologia e a própria *circulação* da emoção borram os contornos de ambos. Nesse sentido, um espectador do mármore de *Laocoonte e seus filhos* enfrenta o problema das “vivências fóbicas” de um modo muito particular, pois, no ato contemplativo, não existe algo como uma “vivência interior” da fobia ou uma captação da essência eidética da fobia primordial: pelo contrário, a fobia é vivida *no e pelo* próprio *Laocoonte*, e não pelo sujeito perceptor que, inversamente, como diria Warburg, estabelece um “*Denkraum*”, um espaço de pensamento que o mantém afastado da vivência em questão (que, não obstante, tinha sido “moldada” na pedra pelo escultor original). Mas ao mesmo tempo, quando esse espaço de pensamento é anulado pelas sismografias civilizacionais, a fobia elementar do objeto se transforma novamente em vivência do perceptor. Como se pode ver, em ambos os casos existe uma forma de *interpassividade* que anula a distinção habitual entre sujeito e objeto da percepção. Simultaneamente, toda vivência é sempre, e em primeiro lugar, uma força primordial externa a qualquer sujeito, que não precisa de um perceptor para se manifestar e, por isso mesmo, pode se transmitir e circular de maneira intercivilizacional e ser, posteriormente, declinada como “emoção” em cada complexo cultural específico.¹⁴

Como podemos ver, a aproximação que Badiou realiza entre o cavalo da caverna de Chauvet e as imagens de Picasso – separadas entre si por um abismo de trinta mil anos – poderiam perfeitamente ser acrescentadas como mais uma tábua no *Atlas* warburgiano, exceto pelo fato de que nessa adição se manifestariam duas aproximações inversas ao fenômeno estético, pois para Badiou o que conecta as imagens é a Ideia invariável que elas significam, enquanto para um pensador como Warburg essa Ideia passa ao segundo plano diante do valor primordial das emoções antropogênicas fundamentais que as imagens transmitem. Um realismo da Ideia se opõe, aqui, a uma *pathologia* física dos devires civilizacionais. Nesse ponto, como assinalamos, a historicidade para Badiou é sem dúvidas um componente existente, porém acidental em relação à invariabilidade da Ideia. Do ponto de vista warburgiano, o que Badiou chama de Ideia poderia ser visto como um processo de “aculturação” das forças inumanas que determinam o processo antropogênico. Para a física das emoções que perseguimos aqui, no entanto, a temporalidade se manifesta

14. Assim, por exemplo, para Thomas Hobbes o medo responde, nos primórdios da civilização, à conversão de uma força natural exterior ao indivíduo – no caso, o frio – em uma *imagem* de espanto. Inicialmente a-subjetiva, uma vez que as forças externas não se tornam parte do sujeito, não duram tempo o bastante como paixão individual, dado que é também o medo que se constitui como paixão política essencial e, novamente, supra-individual. Cf. *De corpore*, pp. 387-388 e, para uma análise do texto e sua tradição, Remo Bodei (1995: 85).

como terceiro elemento mediador entre sujeito e objeto da percepção. Com efeito, a percepção da emoção e do sensível só é possível como fundamento do fenômeno estético num horizonte de temporalidade *absoluta*.

3. Tempo

Toda a reflexão ocidental sobre a temporalidade, tomada no sentido mais estrito, isto é, originalmente como uma física relacionada aos fenômenos da sensibilidade e, como tal, intimamente ligada a toda imagem, encontra seu *locus classicus* num texto aristotélico que, pela densidade de suas formulações, não cessou de deixar os seus intérpretes perplexos:

Por outro lado, pode-se perguntar se, no caso de não existir alma [*mè oūses psychês*], haveria ou não tempo [*chrónos*]. Pois se é impossível que exista aquilo que vai executar a enumeração [*toû arithmésontos*], também será impossível que exista algo enumerável [*arithmetón ti*], de modo que tampouco existirá o número, pois o número ou é o enumerado ou é o enumerável. E se nada mais é, por natureza, capaz de enumerar, senão a alma e o intelecto da alma, <então> é impossível que haja tempo no caso de não haver alma, mas isso não impede que o tempo exista como substrato [*hó pote ón*],¹⁵ assim como o movimento pode existir sem alma. Pois o antes e o depois estão no movimento, e tempo são estas <determinações> enquanto enumeráveis. (ARISTÓTELES, *Física*: 223a)¹⁶

Desde a Antiguidade, essa passagem deu lugar a inúmeros conflitos interpretativos. Contudo, a primeira coisa a ser descartada é uma leitura idealista da mesma, apesar desta contar com numerosos expoentes. Aristóteles não diz, em absoluto, que o tempo se encontra na alma ou no sujeito perceptor, o que entraria em evidente contradição com sua teoria das sensações (e o tempo é uma das sensações comuns), as quais não precisam da existência de um perceptor para existir no mundo. Não se trata, então, de uma subjetivação do tempo como condição da possibilidade de sua existência enquanto vivência interna.¹⁷

Aristóteles sustenta, com toda clareza, que o tempo como movimento existe independente de qualquer sujeito perceptor e, nesse sentido, é um fluxo que tem lugar no mundo a partir do movimento.

15. A tradução da difícil expressão “*hó pote ón*” não é, aqui, literal, e segue a proposta de Goldschmidt remontando, por sua vez, a uma tradição que, desde Simplicio, faz coincidir esse sintagma com “*tó hypokeímenon*”.

16. Seguimos a tradução de Alejandro Vigo (1995), com algumas modificações sugeridas pela versão de Goldschmidt. Para os problemas que esse texto coloca, são fundamentais as leituras de W. Wieland (1970) e, sobretudo, Víctor Goldschmidt (1982).

17. Uma opinião defendida também por Pierre Duhem (1913: 182).

Existe uma passagem dos *Tópicos* que pode permitir lançar luz sobre esse problema. Com efeito, em determinado momento Aristóteles considera o exemplo do ar:

Se, ao dizer que o próprio do ar é o ser respirável, foi dada uma propriedade em potência, já que uma coisa que é suscetível de ser respirada é respirável, foi dada também uma propriedade em relação ao que não existe; porque, mesmo se falta o animal que foi feito naturalmente para respirar o ar, ainda pode haver ar [*kai gàr mè óntos zóou oíon anapneîn péphuke tôn aéra endéchetai aéra énai*]. Porém, se não existe animal, o ar não pode ser respirado. Logo, o próprio do ar não será o ser tal qual possa ser respirado, sempre que não houver animal que possa respirá-lo: logo, respirável não será o próprio do ar [*ouk àn oîn éin aéros ídion tò anapneustón*]. (ARISTÓTELES, *Tópicos*: V.v 9, 138b)

Podemos, então, estabelecer uma analogia entre o problema do ar e o enigma do tempo. Assim como aquilo que é mais próprio do ar não é ser respirado, tampouco o mais próprio do tempo é ser objeto de enumeração. No entanto, trata-se das possíveis relações que um sujeito pode ter a respeito de um sensível extracorpóreo: assim como o sujeito respira o ar e tem, com isso, uma experiência própria do mesmo, também o perceptor pode enumerar o tempo e, posteriormente, construir uma cronologia com ele. Porém, qualquer cronologia de todo arbitrária construída por um sujeito nunca pode ser, evidentemente, a essência do tempo em si. Desse modo, a enumeração é uma forma de cortar o tempo segundo a cronologia para apreendê-lo de um ponto de vista que permita a orientação do sujeito, mas tal cronologia não implica de modo algum o alcance de uma compreensão do fenômeno temporal. Sem dúvida, a historiografia jogou seu destino científico, desde a primeira modernidade, sobre a base desse equívoco fundamental que possibilitou, muitas vezes, a confusão mais ou menos consciente entre uma potência (de ser enumerável) e a própria essência de um acontecimento. Assim, o paradigma da história dividida em idades – constituídas, de sua parte, por unidades de medida denominadas séculos – relegou à história o papel de mera escrutinadora da potência enumeradora, ocultando-lhe seu destino primordial enquanto ciência do tempo objetivo em relação ao vivente (e, talvez, nem sequer o vivente humano constitua o limite e correlato necessário da história,

18. Sobre as origens histórico-culturais da “enumeração” do substrato temporal, cf. Usener (1878: 59-62). Usener demonstrou que a palavra *templum* – que, em grego, tem seu equivalente em *témenos* – deriva da raiz grega *tem-* que significa cortar e dividir. Segundo Usener, a própria noção do tempo como *tempus* deriva dessa concepção espacial; assim, o tempo pôde ser concebido como um espaço dividido e ordenado, uma delimitação particular do acontecimento.

19. Sobre essas figuras, conferir também Saxl (1934), com um apêndice de Arthur Beer sobre o sentido astronômico e as datas das pinturas.

que espera todavia sua total reformulação, como a história dos ecossistemas – animais e subanimais – da vida cujas relações com uma história cósmica do Universo, anterior a todo substrato biológico, não poderá ser desprezada por muito mais tempo, se em algum momento devemos aspirar a uma verdadeira ciência do tempo digna desse nome).¹⁸ Dando agora um passo além de Aristóteles, podemos dizer que a característica suprema do tempo é a *impureza*, e isso só é possível porque sempre se trata de um substrato não-humano sobre o qual tem lugar a manifestação das imagens. As imagens estéticas são imagens-movimento e imagens-tempo precisamente porque o tempo enquanto movimento cósmico e a-subjetivo atua como pano de fundo que permite a elas adquirirem tais características. Sem movimento e sem tempo não haveria possibilidades de manifestação da imagem propriamente ditas, e o mesmo vale para as imagens da fantasia que, sendo a essência do pensamento, também se dão em um espaço principalmente a-subjetivo. A questão fundamental, no entanto, não é se o tempo deve ser medido em função do espaço ou o inverso, mas compreender de que modo o tempo atua como mediador entre o vivente e a matéria onde as imagens sensíveis podem circular e adquirir determinada forma de vida (*Leben*), como dizia Warburg.

Tome-se, por exemplo, um dos mais célebres estudos de Aby Warburg, cujas consequências radicais para a disciplina da história ainda estão longe de ter sido extraídas: sua conferência de 1912 sobre as figuras astrológicas do Palácio Schiffanoiuia de Ferrara (WARBURG, 1912: 173-198).¹⁹ O propósito de Warburg não era, como pretendem com frequência alguns historiadores, a fim de “civilizar” o pensamento do mestre, descobrir as “fontes” das figuras astrológicas do Palácio mostrando como, no desenho de determinada imagem, pode ser encontrada a influência direta do *Introductorius* de Albumasar, da *Sphaera Barbarica* de Teucro ou do *Liber astrologie* de Georgius Zothorus Zaparus Fendulus. Pelo contrário, a intenção de Warburg era mostrar que em cada imagem astrológica de Ferrara tinha lugar um *Nachbelen*, uma sobrevivência temporal que habitava o presente. Diversas séries temporais, entrelaçadas de forma independente até mesmo de qualquer vontade humana específica, constituem a essência do presente. Não existe nem um instante que não contenha em si mesmo uma pluralidade de tempos passados objetivamente

presentes. Os intérpretes debateram durante décadas sobre como entender essa concepção warburguiana do *Nachleben* e não chegaram a uma conclusão totalmente satisfatória, pois na maioria dos casos acreditava-se que esse problema podia ser resolvido sem se interrogar, no mesmo gesto, sobre a própria natureza do tempo. No entanto, foi um filósofo altamente controverso quem definiu, numa obra quase secreta, a metáfora do tempo que corresponde à concepção warburguiana da história. Mesmo sem conhecer Warburg, esse filósofo escreveu que “[n]a existência do *presente*” existe sempre uma “*persistência* do histórico e como que uma instância em direção ao futuro” (MILLAN PUELES, 1951: 38).²⁰ O *Nachleben* é, pois, a própria essência de todo o tempo, e a sobrevivência pode ser definida como “um não-ser-já que, no entanto, de algum modo é, todavia” (MILLAN PUELES, 1951: 38). Nesse sentido, não existe algo como a pureza do instante enquanto unidade do tempo pois, em si mesmo, todo instante é habitado, a uma só vez, pelo passado e pelo futuro. O *Nachleben* é a categoria que define a existência de tempos passados que estão presentes, mas não são atuais, no próprio seio de todo instante; quer dizer, é a categoria que define a *espectralidade* consubstancial a todo intervalo temporal. O ser do passado no presente não existe nele de modo atual, mas possui um tipo de ser que convém chamar, junto a Meinong, de subsistência, outro termo que talvez traduza muito bem o sentido das especulações warburguianas. Dito isso, que consequências tem para a metafísica a introdução do ser do *Nachleben* como categoria ontológica?

4. Verdade

Ao lado da passagem de Aristóteles citada anteriormente, existe outra, também contida na *Física*, que deu lugar a uma vertente filosófica da qual Badiou é, hoje, um dos mais importantes representantes. O texto em questão, extremamente breve e controverso, observa que:

É claro, então, que todo não-ser não está no tempo [*phaneròn oûn hótì oudè tò mè òn éstai pân en chróno*], por exemplo, as coisas que não podem ser de outro modo <do que como não-ser>, como por exemplo a comensurabilidade da diagonal em relação ao lado. (ARISTÓTELES, *Física*: 221b)²¹

20. Esse livro é uma das raríssimas obras que aborda o problema da história sobre suas bases ontológicas, evitando sua redução fenomenológica a um “tempo vivido” ou subordinando-a a um sentido “originário do ser”. Nosso caminho neste ensaio é, justamente, o oposto daquele seguido pelo primeiro Heidegger, que, agudamente, percebeu a importância da *Física* aristotélica em toda reflexão ocidental sobre o tempo para, em seguida, reduzi-la a uma “representação vulgar” (*vulgäre Zeitvorstellung*) do tempo (Cf. HEIDEGGER, 1927: 432-433, §72, nota 5). Ao contrário de toda sobredeterminação do tempo e da história pela finitude do *Dasein* que opera como derradeira figura de uma subjetividade destinada à morte, nosso objetivo é pensar um Tempo livre de toda finitude. No entanto, diferentemente do projeto, por sua vez fundamental, do “realismo especulativo”, que guarda estreitíssimas relações com a filosofia badiouiana, não pretendemos que o tempo seja unicamente descritível sob as categorias matemáticas de uma matéria sem pensamento.

21. Düring (1963) interpreta essa passagem como um empréstimo tomado do platonismo. Essa perspectiva também está presente, com algumas matizes, em Goldschmidt (1982: 86).

22. Para um exemplo similar sobre os “seres eternos” que volta a levantar a questão do exemplo da comensurabilidade da diagonal, conferir Aristóteles, *De Caelo I*, 11, 281a, 3-7. Conferir também o comentário de Tomás de Aquino, *In octo libros Physicorum Aristotelis* (ed. Maggiolo), Marietti, 1954, livro IV, l, 20 n. 11: “*Quinto ibi: quare quaecumque neque moventur etc., inducit quoddam corollarium ex praemissis. Si enim nihil mensuratur tempore nisi secundum quod movetur et quiescit, sequitur quod quaecumque non moventur neque quiescunt, ut substantiae separatae, non sunt in tempore: quia hoc est esse in tempore, mensurari a tempore. Deinde cum dicit: manifestum igitur quoniam etc., ostendit quod non omnia non entia sunt in tempore. Et dicit manifestum esse ex praemissis, quod neque etiam omne non ens est in tempore, sicut ea quae non contingit aliter esse, ut diametrum esse commensurabilem lateri quadrati: hoc enim est impossibile, quia nunquam contingit esse verum*”.

23. O texto faz referência a seu *Manifeste pour la philosophie* de 1989. Também, como escreve o autor no texto aqui traduzido, “[a filosofia] reorienta o tempo para a eternidade, pois qualquer verdade, enquanto infinidade genérica, é eterna” (BADIOU, 2009: 27).

Nessas brevíssimas linhas, Aristóteles parece aludir aos “seres eternos”, como as verdades matemáticas ou as substâncias incorruptíveis isoladas.²² Desse ponto de vista, existiriam alguns tipos de seres que escapam ao tempo, e as verdades matemáticas seriam testemunho disso. Nessa vertente, estritamente realista e platonizante, se inscreve o maior e mais ambicioso projeto de Badiou: demonstrar que existem Verdades Eternas. Badiou escreve, explicitamente, que é necessário, a fim de combater o materialismo democrático, realizar “um gesto platônico: relevar a sofística democrática pela localização de todo Sujeito no processo excepcional de uma verdade” (BADIOU, 2006: 18).²³ Nesse sentido, trata-se da localização de universais ou transmundanos dos quais as verdades matemáticas – e também os objetos da estética – constituem exemplos privilegiados. Nesse ponto é, sem dúvida, a própria noção de filosofia que é colocada em jogo.

Em um texto que, com justiça, pode ser considerado sua obra-prima, Alexandre Kojève demonstrou como todo gesto teórico que subtrai o Conceito ao Tempo constitui, essencialmente, uma declinação teológica do pensar. É justamente Platão quem representa, para Kojève, o exemplo por excelência desse movimento que abandona a filosofia para recair numa dimensão religiosa.

Creio que Platão não quis abandonar o discurso ‘teológico’ sobre o Uno transcendente em relação ao Ser-dado, ainda que tenha visto e mostrado que esse Uno era rigorosamente *inefável* [...] Enquanto Teólogo ou ‘Filósofo religioso’, Platão acreditava que devia *falar* ‘a todo preço’ do Uno *transcendente* [em relação a tudo o que *é* e de que se fala] e [logo] *inefável*, inclusive se o preço desse discurso teológico é a Contradição [preço que devia ter se recusado a pagar se tivesse sido *somente* Filósofo]. É esse pré-juízo ‘teológico’ [‘justificável’ unicamente por um ‘motivo’ religioso] que, na minha opinião, ‘obrigou’ Platão a se desviar do caminho correto da sua razão e, no lugar de continuá-lo, voltou por um ‘atalho’ contraditório ao ponto de partida parmenidiano. (KOJÈVE, 1990: 218-219)

Embora o pensamento badiouniano se ocupe dos múltiplos sem Uno e possa inclusive ler na ontologia platônica a antessala de uma teoria das multiplicidades inconsistentes (BADIOU, 2006: 43-49), é legítimo perguntar se, na busca das Verdades Eternas e

na emergência do Acontecimento (um conceito com não poucas conotações cristológicas), não se encontra ainda aquele “atalho” teológico de que falava Kojève.

Mesmo assim, sob o signo lógico-ontológico da verdade, Badiou reconduz a estética à via do verdadeiro e do falso e, desse modo, pareceria impossível poder libertá-la de todas as determinações teológicas que influenciaram essa disciplina ao longo de sua história.²⁴

5. Objeto

Diferentemente de Platão, Badiou outorga um direito de cidadania na *polis* – que “é o nome da humanidade em sua concentração” (BADIOU, 2002: 30) – e na filosofia à forma estética do poema que foi rejeitada no livro X da *República*. A proibição de Platão para a cidade antiga é levantada por esse grande platônico do século XX que é Badiou na medida em que este reconhece que na sua concepção do Uno Platão já reflete sobre os limites da *dianoia*, pois o Bem é definido como *epékeina tês ousías*, “para além da substância” e, em consequência, apreendido através das metáforas poéticas correspondentes ao inominável. Do mesmo modo, os grandes teoremas de Cantor, Gödel e Cohen encontram, segundo Badiou, algo como o próprio inominável do pensamento matemático-filosófico, que consiste na incapacidade de estabelecer como verídico o enunciado de sua própria consistência. “O inominável é aquilo cuja nomeação uma verdade não pode forçar” (BADIOU, 2002: 38).

Assim, o poema seria uma “transposição dialética do sensível em Ideia” com o objetivo de “fazer existir intemporalmente o desaparecimento temporal do sensível” (BADIOU, 2002: 36). Poema e matema são os dois perfis complementares de uma filosofia que quer “admitir a coextensão do sensível e da Ideia, *mas* nada conceder à transcendência do Uno” (BADIOU, 2002: 63), e tampouco ao empirismo. Também a dança “transmite visualmente a Ideia do pensamento como intensificação imanente” (BADIOU, 2002: 81) através de um corpo superficial, sem interioridade. A dança “vem precisamente [...] manifestar que o pensamento, o verdadeiro pensamento, suspenso ao desaparecimento do acontecimento, é a indução de um sujeito *impessoal*” (BADIOU, 2002: 87-88). Desse ponto de vista, a dança é como um “poema des-inscrito” e “metáfora do pensamento precisamente porque

24. Ainda assim, o próprio autor sustenta que a obra de arte não é uma verdade em si mesma, mas “a instância local, o ponto diferencial de uma verdade” (BADIOU, 2009: 24).

indica por meio do corpo que um pensamento, na forma de sua aparição como acontecimento, é subtraído a toda preexistência do saber” (BADIOU, 2002: 90).

Da mesma forma, se todo teatro “pensa” (BADIOU, 2002: 97), o cinema, mais ainda, “trata a Ideia à maneira de uma visitação ou de uma passagem [...]. As considerações formais, de corte, plano, movimento global ou local, de cor, atuantes corporais, som, etc., só devem ser citadas na medida em que contribuem para o ‘toque’ da Ideia e para a captura de sua impureza nata” (BADIOU, 2002: 111).

Como vimos no começo deste ensaio, a estética como disciplina esteve ligada, desde suas origens modernas, a um paradigma eidético e, nesse ponto, Badiou parece se inscrever claramente dentro da herança hegeliana. Quer dizer, a Ideia é, principalmente para Badiou, o objeto de toda estética e, em consonância com isso, também a multiplicidade de verdades eternas que surgem com ela. Os conceitos de “coextensividade” e “participação” parecem ser apenas meios de deslocar a atenção, outra vez, para uma esfera inteligível do belo estético, em detrimento da existência primária sensível de todo objeto estético. Ainda que Badiou não queira produzir uma fratura entre o quantitativo e o qualitativo, a primazia ontológica da Ideia subtraída ao tempo deixa um lugar significativamente menor, ou secundário, para os substratos sensíveis dos fenômenos estéticos. No entanto, são esses sensíveis que formam a substância primeira de qualquer estética possível. E embora Badiou defenda uma postura teórica que desenha os contornos de um “sujeito impessoal”, não é completamente seguro que sua teoria estética esteja verdadeiramente construída fora do círculo antropológico.

Certamente podemos seguir os desígnios do autor quando ele assinala, com total precisão, que nos filmes conhecemos algo mais do que uma montagem de imagens, ou que um ator interpreta um “papel” que parece escapar das determinações sensíveis. Contudo, essas constatações não autorizam de modo algum um salto para a esfera das Ideias. Com efeito, podemos dizer que um fenômeno estético se faz de uma dupla articulação teoricamente pensável, embora empiricamente indistinguível, entre um sensível, um objeto e um devir temporal que o torna passível de manifestação.

Pensemos, por exemplo, na imagem de um quadro. Sem dúvidas, como mostra Warburg, toda imagem veicula emoções primordiais e sensações a-subjetivas porém capazes de produzir o humano: desse ponto de vista, são objetos sensíveis que podemos chamar – de um modo classificatório, mas não hierárquico – de *inferiora*, seguindo a terminologia de Alexius Meinong. Pois bem, no conjunto das emoções sensíveis que transparecem sobre o meio temporal existe, com certeza, um objeto cognoscível. Como se pode conhecer a *Ninfa warburgiana*? Qual é seu estatuto ontológico?

Nesse ponto é importante notar algo que Badiou parece ignorar, o fato de que, embora muitos objetos estéticos tenham apenas estatuto sensível, outros, por sua vez, têm somente uma existência que não é nem propriamente sensível nem propriamente eidética. Tomemos o caso de um ator: que existência tem o *Coriolano* representado no palco? O que o ator representa não é, de modo algum, o que se chama de “ficção”. A prova disso é que o personagem se impõe ao ator independentemente de toda consciência intencional e, assim, toda a atuação cênica é uma forma de conhecimento: um processo de ensaio não é mais do que uma detalhada gnosiologia do personagem. Se um personagem fosse mera “invenção” do ator – ou mesmo do autor – não haveria possibilidade de se avaliar *objetivamente* quão próximo ou distante ele está de alcançar seu objeto. Mas, ao mesmo tempo, o personagem tem uma forma de existência independente do real sem deixar, com isso, de ser um *superius* do sensível. Pensemos também no próprio poema que, antes mesmo de se construir sobre o inominável que seria sua impossibilidade de acessar o devir linguagem da linguagem, se aproxima de uma dimensão completamente alheia ao mundo eidético. Pois é correto chamar de Ideia ao *Empédocles* versificado por Hölderlin? Em todos esses casos, estamos diante do que Meinong chamava de “objeto” e, como tal, todos eles possuem a característica da “objetidade”.²⁵ Quer dizer, se impõem a um sujeito como existências que se encontram além de qualquer consciência intencional e, ao mesmo tempo, não possuem existência verdadeira, mas subsistem (sobrevivem, estaríamos tentados a dizer com um vocabulário warburgiano).

Porém, como observa Meinong, seria mais correto qualificar sua existência como *aussersein*, “além do ser” (MEINONG, 1988: 54-58). Quer dizer, são objetos que estão – de um ponto de vista *a priori* – além de qualquer determinação metafísica própria do

25. É importante sublinhar que a noção de “objeto” que propomos aqui, na esteira de Alexius Meinong, é muito distinta da badiouniana. De fato, a noção de objeto é um conceito fundamental da “lógica atômica” de Badiou: “chamamos de objeto do mundo ao par formado por um múltiplo e uma indexação transcendental desse múltiplo, com a condição de que todos os átomos do aparecimento cujo referencial é o múltiplo considerado sejam átomos reais do múltiplo referencial” (BADIOU, 2006: 233-234). Sem ser substancial nem ficcional, o objeto badiouniano está ligado, por fim, com um real que prescreve o efeito do aparecimento. Aqui se trata, pelo contrário, de pensar um objeto totalmente independente do real, mas absolutamente existente.

ser ou do não-ser e, em consequência, da verdade ou da falsidade, cujos valores só são determináveis, por assim dizer, a posteriori e de acordo com as variações dos diferentes mundos históricos que possam atravessar, embora nenhum juízo de valor possa transcender as ditas esferas mundanas particulares para se tornar eterno. São existências que Meinong qualificou como “fantasmais” (MEINONG, 1988: 130-132) (*schattenhaft*). A natureza fantasmal (*schattenhafte Natur*) dos objetos estéticos é sua segunda característica ontológica. Em certa medida, todo objeto estético poderia ser qualificado, paradoxalmente, como um “sensível espectral”, pois embora sejam claramente captados pelos sentidos, parte de sua existência se encontra fora da metafísica do ser, o que não impede de maneira alguma a sua percepção. Assim como todo instante tem uma multiplicidade de passados e futuros que o habitam, todo objeto estético é um componente indistinguível de espectralidades e sensíveis.

Badiou tem muita razão em pensar que, nos objetos estéticos, não apenas existe um sensível empírico, mas talvez a solução do problema não consista em propor uma sobredeterminação do sensível por um Inteligível eterno. O que propomos aqui, em diálogo com Badiou, é pensar a possibilidade de tornar ainda mais complexo o estatuto ontológico dos sensíveis dos mundos estéticos. Nesse sentido, a noção de Ideia resulta, talvez, inapropriada, pois se liga a uma metafísica do matema e a uma certa ruptura do ser em duas dimensões irredutíveis.

Portanto, propomos aqui considerar, no lugar de uma Ideia eterna que “participa” dos sensíveis mundanos, a noção de “transobjetualidade”, entendida como a concepção segundo a qual todo objeto estético é imanente e indistinguívelmente delimitado por uma multiplicidade sensível e uma multiplicidade espectral que se desenvolvem, em conjunto, ao longo de um rastro temporal indefinido. Nesse sentido, a própria noção de matéria deixa de ser empiricamente unitária e sólida, passando a ser habitada por componentes fantasmáticos, e a espectralidade também adquire uma forma de impureza sensível que a afasta da inteligibilidade pura.

Pensemos no exemplo do cinema. Se pegamos ao acaso um quadro de qualquer filme e nos detemos sobre ele, podemos apreciar imediatamente essa combinação objetual característica

do fenômeno estético. Com efeito, o quadro nunca esgota o que o espectador percebe, é mais, na maioria dos casos, o sentido de um quadro que se constrói inteiramente a partir do que está fora dele, mas que o espectador, sem ter diante de si no próprio quadro, percebe sensivelmente como objetualidade que se encontra fora do mesmo. Desse ponto de vista, a única coisa que distingue ontologicamente o sensível imaginário do quadro e o sensível espectral (mas não eidético) é a intensidade e a forma de sua existência, seu pertencimento à esfera do ser ou sua indiferença em relação à mesma.

A estética, nesse ponto, seria uma verdadeira espectrologia sensível de objetos meinongianos, cuja cartografia ainda está por construir. Portanto, devemos compreender o objeto estético de um modo anti-parmenidiano, mas certamente não como uma mistura de ser e de não-ser, e sim de ser e de espectro (entendendo este como indiferente ao ser). Em todo caso, isso só quer dizer que a espectralidade própria a todo objeto estético é *aprioristicamente* indiferente ao ser, mas enquanto participante de um mundo histórico concreto adquire uma forma de presença *a posteriori* que condiciona, por assim dizer, toda a significação de uma obra de arte. Nossa diferença em relação a Badiou consiste, então, em considerar que não há eternidade para os espectros, mas somente temporalidade de manifestação e que, mesmo assim, nenhum espectro é uma Forma do sensível, e sim um elemento imanente integrante do mesmo.

Desse modo, cada uma das *Ninfas* das tábuas do *Atlas* de Warburg é verdadeiramente uma entidade transobjetual, pois cada uma das formas sensíveis que a representam está permanentemente habitada pelos espectros milenares de suas fugas históricas. No caso do teatro, a espectralidade do personagem existe junto ao sensível corporal do ator que o representa, ao ponto deles se tornarem indiscerníveis. Isso não quer dizer que não existam espectralidades puras, por assim dizer, e o poema seria um bom exemplo dessa possibilidade. Nesse sentido, algumas teorias estéticas contemporâneas tentaram diminuir a potência do legado meinongiano, do mesmo modo que os iconólogos tentaram apaziguar a força indomável dos textos warburgianos. Isso foi possível com a redução dos objetos meinongianos a simples “mundos

ficcionais” ou “*games of make-believe*” que interagem com a psicologia das pseudo-vivências que seriam as emoções estéticas dos sujeitos.²⁶

26. O maior representante dessa corrente ontológica e estética que reduz o meinonguianismo a um mero jogo psicológico de mundos ficcionais é Kendall Walton (1990). Conferir também outro importante artigo desse autor que expressa uma concepção apaziguadora sobre os objetos puros, aplicando uma espécie de “navalha de Ockham” sobre os mundos estéticos da ficção (WALTON, 1999).

Todas essas estéticas contemporâneas aspiram a muito menos do que ambiciona a filosofia do matema defendida por Badiou, ou a transobjetualidade aqui proposta em diálogo com o filósofo francês.

Seja como for, quer pensemos nela, junto a Badiou, como “inestética da eternidade”, quer como “espectrologia temporal da objetividade sensível”, a estética é convocada talvez a se tornar o novo território privilegiado para toda reflexão ontológica. O precioso legado badiouniano à reflexão estética consiste em afirmar, por um lado, que não existe algo como um “território autônomo” da ciência do belo: toda estética deve ser reconduzida ao seu âmbito ontológico mais próprio caso se pretenda refletir verdadeiramente sobre o que pode ser a arte. Por outro lado, e como corolário do anterior, a expulsão dos poetas da cidade ideal pregada por Platão, e a repatriação proposta por Badiou num gesto simetricamente oposto, mostra que na ontologia estética do porvir se joga com o destino político daquilo que, talvez por costume, chamamos de homem.

Tradução de Luís Felipe Flores

REFERÊNCIAS

- ABEL, K. Das Propatheia-theorem: ein Beitrage zur stoischen Affektenlehre. *Hermes*, n. 111, p. 78-97, 1983.
- ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 2013.
- AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg e a ciência sem nome. *Revista Arte & Ensaios*, ano XVI, n. 19, p. 132-141, 2009.
- ARISTÓTELES. *Física*. Buenos Aires: Biblos, 1995.

- AVENARIUS, Richard. *Kritik der reinen Erfahrung*. 2 vols. Leipzig: O. R. Reisland, 1888-1890.
- BADIOU, Alain. *Logique des mondes - L'Être et l'événement*, 2. Paris: Éditions du Seuil, 2006.
- _____. *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BODEI, Remo. *Geometría de las pasiones - Miedo, esperanza, felicidad: filosofía y uso político*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Desterro: Cultura e Barbárie: 2010.
- DAHAN-GAIDA, Laurence. *Musil - Savoir et fiction*. Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes, 1994.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image survivante - Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit, 2002.
- DUHEM, Pierre. *Le système du monde*, T. 1. Paris: Hermann, 1913.
- DÜRING, Ingemar. *Aristóteles - Exposición e interpretación de su pensamiento*. México: UNAM, 2005.
- GINZBURG, Carlo. Da A. Warburg a E. H. Gombrich - Note su un problema di metodo. *Studi medievali*, série III, VII, p. 1015-1065, 1966.
- GOLDSCHMIDT, Victor. *Temps physique et temps tragique chez Aristote*. Paris: Vrin, 1982.
- GOMBRICH, Ernst. *Aby Warburg - An Intellectual Biography with a memoir on the history of the library by F. Saxl*. Oxford: Phaidon, 1986 / London: The Warburg Institute, 1970.
- HEGEL, G. W. F. *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*. BONSIEPEN, W.; LUCAS H.-C. (eds.) *Gesammelte Werke*, vol. 19. Hamburg: Felix Meiner, 1989.
- HEIDEGGER, Martin. *Sein und Zeit*. Tubinga: Niemeyer, 1927.
- HUSSERL, Edmund. *Investigaciones lógicas*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.
- IOPPOLO, L. M. La dottrina delle passioni in Crisippo. *Rivista Critica di Storia della Filosofia*, n. 27, p. 251-268, 1972.

- KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- KLEIN, Robert. La forme et l'intelligible. *Écrits sur la Renaissance et l'art moderne*. Paris: Gallimard, 1970.
- MACH, Ernst. *Análisis de las sensaciones*. Barcelona: Alta Fulla, 1987.
- MANFRED, Frank. L'absence de qualités à la lumière de l'épistémologie, de l'esthétique et de la mythologie. *Revue d'esthétique*, n. 9, p. 105-119, 1985.
- MEINONG, Alexius. *Teoría del objeto y Presentación personal*. Buenos Aires, Madrid: Mino y Davila, 2008.
- MERLEAU-PONTY. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MOMIGLIANO, Arnaldo. Gertrud Bing (1892-1964). *Rivista storica italiana*, LXXVI, p. 856-858, 1964.
- NUSSBAUM, Martha. *Upheaval Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- USENER, Hermann. Templum. In: FLECKEISEN, Alfred (ed.). *Jahrbücher für Philologie*, vol. 117, p. 59-62, 1878.
- WALTON, Kendall. Projectivism, Empathy and Musical Tension. *Philosophical Topics*, vol. 26, n. 1-2, p. 407-440, 1999.
- _____. *Mimesis as Make-Believe - On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 1990.
- WARBURG, Aby. Mnemosyne. *Revista Arte & Ensaios*, ano XVI, número 19, p. 125-131, 2009.
- _____. *Der Bilderatlas Mnemosyne*. Berlin: Akademie Verlag, 2003.
- _____. Ialienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara, 1912. In: *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*. Baden-Baden: V. Koerner, p. 173-198, 1980.
- WIELAND, W. *Die aristotelische Physik*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1970.
- WIND, Edgard. Warburg's Concept of Kulturwissenschaft and its

Meaning for Aesthetics. In: *The Eloquence of Symbols - Studies in Humanist Art*. Oxford: Clarendon Press, 1983.

_____. Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik. *Beilageheft zur Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XXV, p. 163-179, 1931.

Normas de Publicação

- 1 - A Devires - Cinema e Humanidades aceita os seguintes tipos de contribuições:
 - 1.1 - Artigos e ensaios inéditos (até 31.500 caracteres, incluindo referências bibliográficas e notas).
 - 1.2 - Resenha crítica inédita de um ou mais filmes (até 14.700 caracteres, incluindo referências bibliográficas e notas).
 - 1.3 - Entrevistas inéditas (até 31.500 caracteres, incluindo referências bibliográficas e notas).
 - 1.4 - Traduções inéditas de artigos não disponíveis em português (até 31.500 caracteres, incluindo referências bibliográficas e notas), desde que se obtenha a devida autorização para publicação junto aos detentores dos direitos autorais.
- 2 - A pertinência para publicação será avaliada pelos editores, de acordo com a linha editorial da revista, e por pareceristas ad hoc, observando-se o conteúdo e a qualidade dos textos.
 - 2.1 - Os trabalhos avaliados positivamente e considerados adequados à linha editorial da revista serão encaminhados a dois pareceristas que decidirão sobre a aceitação ou recusa, sem conhecimento de sua autoria (blind review). Os nomes dos pareceristas indicados para cada texto serão mantidos em sigilo. A lista completa dos pareceristas consultados será publicada semestralmente.
 - 2.2 - Serão aceitos os originais em português, espanhol, inglês e francês. Entretanto, a publicação de contribuições nestes três últimos idiomas ficará sujeita à possibilidade de tradução.
- 3 - As contribuições devem ser enviadas em versão impressa e em versão eletrônica.
 - 3.1 - A versão impressa deve ser enviada, em 3 (três) vias para o endereço da revista:

Devires - Cinema e Humanidades - Departamento de Comunicação Social - Fafich / UFMG - Av. Antônio Carlos, 6627 - 30161-970 - Belo Horizonte - MG
 - 3.2 - A versão eletrônica deve ser enviada (como arquivo do processador de textos word ou equivalente, em extensão .doc) para revistadevires@gmail.com
- 4 - As contribuições devem trazer as seguintes informações, nesta ordem: título, autor, resumo e palavras-chave em português, corpo do artigo, bibliografia, resumo e palavras-chave em francês, resumo e palavras-chave em inglês e um pequeno currículo do autor (instituição, formação, titulação) assim como um endereço para correspondência e endereço eletrônico.
- 5 - O documento deve ser formatado com a seguinte padronização: margens de 2 cm, fonte Times New Roman, corpo 12, espaçamento de 1,5 cm e título em caixa alta e baixa.
- 6 - O resumo deve conter de 30 a 80 palavras e a lista de palavras-chave deve ter até 5 palavras. Ambos devem possuir duas traduções: uma em francês e outra em inglês.
- 7 - As notas devem vir ao final de cada página, caso não sejam simples referências bibliográficas.
- 8 - As referências bibliográficas das citações devem aparecer no corpo do texto. Ex. (BERGALA, 2003: 66)
- 9 - Quanto às referências de filmes no corpo do texto, é necessário apresentar título do filme, diretor e ano. Ex: *Vocação do poder* (Eduardo Escorel, 2005)
- 10 - O envio dos originais implica a cessão de direitos autorais e de publicação à revista. Esta não se compromete a devolver os originais recebidos.

Pareceristas Consultados

Beatriz Furtado (UFC)

César Guimarães (UFMG)

Cristina Melo (UFPE)

Ismail Xavier (USP)

João Luiz Vieira (UFF)

Mariana Baltar (UFF)

Mateus Araújo (USP)

Maurício Vasconcelos (USP)

Osmar Gonçalves (UFC)

Ruben Caixeta (UFMG)

Sabrina Sedlmayer (UFMG)

